
ИСТОРИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ПСИХИКИ

П. А. КУЦЕНКОВ

ПАМЯТЬ И ИСКУССТВО ПАЛЕОЛИТА

Натурализм искусства верхнего палеолита объясняется эйдетической памятью, компенсировавшей недостаточное развитие речи и языка. Палеолитические петроглифы и наскальная живопись предельно конкретны – они не передают обобщенный образ зверя, но изображают конкретных животных, населявших некогда ледниковую Европу. Автор предполагает, что в процессе запоминания облика и поз животных не последнюю роль сыграл эффект запоминания незавершенных действий (т. н. феномен Зейгарник). Иными словами, на роль «матрицы» натуралистических изображений эпохи палеолита с наибольшей вероятностью могут претендовать эйдетические воспоминания, подкрепленные (или даже прямо спровоцированные) незавершенным действием – неудачной охотой.

Искусство палеолита, существовавшее от 30 до 12 тысяч лет назад, продолжает оставаться наименее понятной частью истории мирового искусства. Дело в том, что натурализм и живость многих (но отнюдь не всех) изображений эпохи палеолита не имеют аналогов в последующей истории искусства. Отдаленного подобия этой поразительной точности современный художник может добиться только при непосредственной работе с натурой, причем только после долгих лет изнурительного обучения.

Палеолитическое искусство отличается от более поздних рисунков и скульптур не только своим потрясающим натурализмом. И по другим параметрам оно имеет не так уж много общего со всем тем, что рисовалось, писалось красками и ваялось на протяжении последующей истории человечества.

Так, в произведениях искусства всех времен и народов неизменно присутствует композиция. О композициях говорят и применительно к искусству палеолита. Но на «большом плафоне» Альтамиры, в знаменитой пещере Ляско, в пещере Труа Фрер и во многих

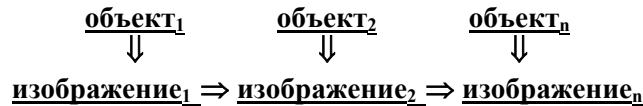
других местах изображения размещены везде, где только возможно; их нет только там, где и не может быть из-за качества поверхности скалы. Никакой связи между фигурами, кроме простого примыкания, не прослеживается. Больше того – нередко предшествующие изображения полностью игнорировались при создании новых, поскольку те просто перекрывали более ранние рисунки. Поэтому с сугубо формальной точки зрения многофигурные изображения палеолита нельзя назвать композициями. Что-то похожее на композиции в палеолитическом искусстве появляется только в мадлене, финальной фазе верхнего палеолита (ок. 14–12 тысяч лет назад).

Обобщение – еще одно качество, присущее изобразительному искусству. Однако если судить по технически совершенным изображениям из Шове, Ляско или Альтамиры, а также по памятникам мадленского «мобильного искусства», то придется признать, что на них изображены совершенно конкретные особи, некогда жившие в палеолитической Европе. Достаточно мельком взглянуть на растянутые в галопе или сжавшиеся перед прыжком фигуры животных из Ляско, чтобы убедиться, что ни о каких «обобщенных образах» здесь и речи быть не может. Обобщения в искусстве палеолита нет вообще: любое изображение животных предельно конкретно.

Остается еще одно основополагающее свойство изобразительного искусства всех времен и народов – стилистическая эволюция. Однако и ее существование в палеолите по меньшей мере сомнительно.

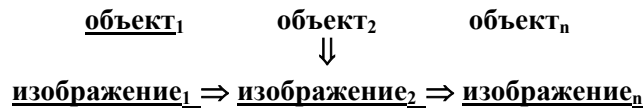
Во-первых, изображения, стремящиеся к максимальному натурализму, вообще не описываются понятием «стиль». Само это понятие предполагает обязательное искажение реального объекта. Искажение может быть разным – это и система пропорций, для данного стиля каноническая, и нарочитое искривление линий, и использование определенных цветов. Нередко происходит и первое, и второе, и третье.

В любой традиции каждое более позднее изображение копирует не только реальный объект, но и предшествующий образец. Схематически это можно представить примерно так:

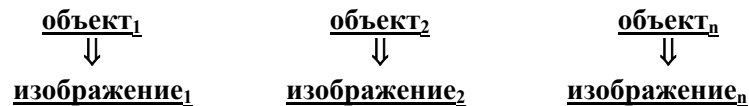


Больше того, в искусстве позднего родового общества связь с реальным объектом изображения вообще может быть полностью утрачена. Так, маски Согоникун/Чивара у народа бамбара (Мали)

изображают антилоп, но, не зная этого, в некоторых случаях невозможно даже отдаленно не то что определить вид изображенного животного, но даже догадаться, что это, строго говоря, еще фигуративное изображение. И это совершенно естественно: маска вовсе не изображает реальное животное. Она всего лишь воспроизводит ранее созданный образец. Действительно, маски Согоникун/Чивара образуют множество «иконографических» типов, ясно различающихся между собой, но внутри каждого из этих типов все маски будут на одно лицо. В случае с традиционным искусством, под которым следует понимать искусство позднеродового общества, находящегося на грани государствообразования, наша схема будет выглядеть иначе:



На протяжении всей истории мирового искусства в создании каждого последующего изображения предшествующее играло роль, во всяком случае, не меньшую, чем реальный объект. Но в палеолитическом искусстве картина значительно сложнее. Иногда, действительно, более поздние изображения имитируют ранние. Однако это скорее исключение, чем правило. Создается впечатление, что наличие более ранних изображений не столько провоцировало прямые подражания им, сколько служило толчком для создания новых. При этом могут быть очень похожи изображения, находящиеся в разных местах и датируемые самым разным временем, а те, что явно выполнялись примерно в одно и то же время, оказываются совершенно разными. И получается, что стили как такового нет: пропорции если и искажены, то бессистемно, а цвет определяется наличием пигментов, доступных палеолитическому *Homo sapiens*. Схематически отношение изображения к предшествующим и к реальным объектам в искусстве палеолита будет выглядеть так:



Таким образом, с сугубо формальной точки зрения палеолитические изображения имеют мало общего с тем, что было изобразительным искусством уже начиная с эпохи мезолита. Строго говоря, к нему неприменимо даже понятие «форма», поскольку есть только

реальный объект (животное), почему-то потрясший воображение древнего человека, и его «отпечаток» на скальной поверхности. И больше ничего: ни традиции, ни рефлексии...

В 1902 году Э. Карталяк, самый маститый специалист по палеолиту конца XIX – начала XX века, признал подлинность пещерных палеолитических изображений, открытых почти на 30 лет раньше (Cartailhas 1902). С тех пор наука мало приблизилась к пониманию феномена палеолитического искусства. В любых интерпретациях искусства палеолита отсутствует ответ на простейший в общем-то вопрос: почему именно древнейшие представители вида *Homo sapiens* рисовали так хорошо, и почему впоследствии такое качество было недоступно человеку? Иными словами, до сих пор никто не смог внятно объяснить, почему самое древнее искусство, в известном смысле, оказывается самым совершенным.

Сейчас о происхождении человека известно неизмеримо больше, чем во времена Карталяка. Поэтому царивший долгое время в науках о доистории взгляд на первобытного человека как во всём схожего с нами, но просто менее информированного, уже не может считаться сколько-нибудь удовлетворительным.

Согласно современным представлениям, вид *Homo sapiens* появился минимум 150 (максимум 250) тысяч лет назад и долгое время сосуществовал с другими видами высших гоминид, вероятно мало отличаясь от них. Об этом говорит хотя бы то обстоятельство, что переход к каменной индустрии верхнего палеолита не обязательно был связан с *Homo sapiens*: «переход к верхнему палеолиту совершался, скорее всего, вне прямой зависимости от биологической эволюции человека» (Шер, Вишняцкий, Бледнова 2004: 90).

Но и современный, и ископаемый человек, при всех отличиях между ними, все же являются представителями одного и того же биологического вида; мы унаследовали многие качества своего предка-кроманьонца, в том числе и способность к графическим действиям. Следовательно, можно предположить, что кое-что сохранилось от того психофизиологического механизма, что приводил эти действия в исполнение. А в этом механизме важнейшую роль должна была играть память – предположение, будто олени и бизоны позировали во мраке палеолитических пещер, выглядит, мягко говоря, неправдоподобно.

Итак, рисуя, кроманьонцы опирались на память, но их память, судя по изображениям в пещерах, хранила картины куда более точные и яркие, чем память современного человека. Поэтому логич-

ным будет предположение, что механизм запоминания был у них не таким – или не совсем таким, – как у нас.

В психике современного человека имеется механизм, с поразительной яркостью воспроизводящий увиденные им картины. Это эйдетизм – специфический вид памяти, позволяющий его обладателю помнить во всех деталях увиденный предмет. Эйдетическое воспоминание отличается от обычного тем, что человек как бы продолжает воспринимать образ в его отсутствие; так, страницу текста эйдетик способен воспроизвести с фотографической точностью.

Предполагается, что физиологической основой эйдетических образов является остаточное возбуждение зрительного анализатора (Марютина, Ермолаев 2001: 192). Этот вид памяти у взрослых в норме встречается очень редко и, возможно, представляет собой своего рода атавизм, в общем не нужный современному человеку.

Главная особенность памяти *современного человека* состоит не в фотографической фиксации картин реальности, но в классификации, сортировке и переработке максимально полного объема информации об окружающем мире, добытой *всеми органами чувств*. Еще И. М. Сеченов обратил внимание на то, что память является прежде всего именно *обобщающей* деятельностью: «Самые простые наблюдения убеждают нас в том, что знания в умственном складе у взрослого в самом деле распределены не зря, а в определенном порядке, как книги в библиотеке» (Сеченов 1952: 64).

В пользу предположения, что эйдетическая память представляет собой именно атавизм, говорит то, что в ней, во-первых, нет и следа обобщающей деятельности; во-вторых, именно она и преобладает на ранних фазах онтогенеза. Великий отечественный психолог Л. С. Выготский считал, что вообще все дети – эйдетики: «Если включить в число детей-эйдетиков и детей с так называемой латентной или скрытой эйдетической формой, тогда процент детей-эйдетиков в различных возрастах действительно оказывается почти равным 100» (Выготский 2002а: 186).

Выготский был убежден и в том, что роль памяти в раннем детском возрасте вообще значительно выше, чем у взрослых: «Никогда мышление не обнаруживает такой корреляции с памятью, как в самом раннем детском возрасте. Мышление здесь развивается в непосредственной зависимости от памяти... Предметом мыслительного акта... для ребенка является не столько логическая структура

самых понятий, сколько воспоминание, и конкретный характер детского мышления, его синкретический характер – это другая сторона того же факта, который заключается в том, что детское мышление прежде всего опирается на память...» (Выготский 2002: 623, 624).

Как мы увидим, в этом отрывке слово «ребенок» можно смело заменить на слова «первобытный человек» или «кроманьонец».

И правда – самые яркие и детальные зрительные воспоминания человек сохраняет с детства. Я попытался проанализировать свои собственные детские воспоминания. Обнаружилось, что таких воспоминаний, во-первых, очень мало. Во-вторых, немногочисленные картины, запомнившиеся в возрасте 2–3 лет, отличаются поразительной (вероятно, почти эйдетической) яркостью. В-третьих, преобладают воспоминания об отдельных и вполне конкретных предметах (вещи, их окружающие, припоминаются с трудом – они как бы «не в фокусе»). Последнее, между прочим, находит аналогию в палеолитическом искусстве – нередко встречаются изображения с тщательно обрисованной центральной частью (круп), но со «смазанной» периферией (конечности).

Нормальная образная память сохраняет информацию в виде ситуационного семантического поля: достаточно потянуть за любой его конец, чтобы «размотать» весь клубок воспоминаний. Так, любой, кто когда-либо сдавал экзамены, может легко назвать пару-тройку случаев, когда, казалось бы, совершенно случайная ассоциация помогала вспомнить ответ на вопрос.

Но при всей своей гибкости и универсальности образная память не может соперничать с эйдетической по яркости и точности воспроизведения объекта восприятия и только поэтому не может претендовать на роль «матрицы», с которой «воспроизводились» палеолитические изображения. К тому же нормальная человеческая образная память воспроизводит объект в контексте, причем контекстуальные связи вербализованы. Строго говоря, образная память вообще не может существовать без речи, и, вероятно, именно поэтому у детей 2–3-летнего возраста с неразвитой речью яркие зрительные воспоминания компенсируют отсутствие образной памяти.

Есть и еще одно обстоятельство, заставляющее автора настаивать на достоверности (в данном случае) аналогии между онтогенезом и филогенезом: это феномен так называемой «детской (или инфантильной) амнезии». Суть его хорошо известна каждому: мы практически не помним того, что происходило с нами до 2–3 лет.

Исключение составляют только отрывочные аффективные эйдети-ческие образы, запомнившиеся благодаря феномену воспроизведе-ния незавершенных действий («феномен Зейгарник»).

Первым, кажется, обратил внимание на это обстоятельство Зигмунд Фрейд¹. В работе «Три очерка по теории сексуальности» он писал: «Речь идет... вовсе не о настоящем выпадении воспомина-ний детства, а об амнезии, подобной той, которую мы наблюдаем у невротиков в отношении более поздних переживаний и сущность которой состоит только в недопущении в сознание (вытеснение)» (Фрейд 1989: 151). Фрейд объяснял детскую амнезию (как и прочие движения человеческой психики) подавленной сексуальностью, но употребил при этом совершенно замечательные выражения: «Я полагаю, что инфантильная амнезия, превращающая для каждого его детство как бы в доисторическую эпоху и скрывающая от него нача-ло его собственной половой жизни, виновна в том, что детскому возрасту в общем не придают никакого значения в развитии сексу-альной жизни» (Там же).

Метафорически уподобив раннее детство «доисторической эпохе», Фрейд, возможно, угадал самое важное: принципиальную возможность реконструкции мышления этого самого доисториче-ского человека. Не менее интересна и перспективна и мысль о сходстве мышления детей и невротиков.

Отрицая фрейдовскую всепобеждающую сексуальность, но вполне разделяя мысль о возможности аналогии между фило- и он-тогенезом, другие исследователи достаточно далеко продвинулись в изучении феномена детской амнезии. Американский психолог Д. Слобин вслед за Ж. Пиаже и Э. Шахтелем связал детскую амне-зию с неразвитостью речи: «Взрослые говорят о своих ощущениях и воспоминаниях и... стремятся кодировать и хранить свои ощу-щения в языковой форме. Иначе говоря, мы можем проделать путь назад в памяти взрослого к какому-то воспоминанию, восстанавли-вая его по словесному описанию или “ярлыку”; таких словесных ярлыков нет в распоряжении ребенка для описания самых ранних впечатлений» (Слобин 2002: 319).

Тут, между прочим, кроется разгадка – точнее, возможные под-ходы к разгадке – целого пучка феноменов первобытной культуры. Во-первых, «забывание» всем человечеством всего «палеолитиче-ского опыта», возможно, связано именно с отсутствием в эту эпоху

¹ Следует отметить, что мысль о возможности реконструкции филогенеза при помощи онтогенеза была впервые высказана именно Фрейдом.

развитой системы кодирования и хранения информации – речи и языка. Соответственно с этим же, несомненно, связана отчасти и недоступность для понимания современного человека образов палеолитического искусства.

Во-вторых, «выпадение из памяти» целого биологического вида огромной эпохи, по продолжительности в десятки раз превышающей всю последующую историю человечества, заставляет лишний раз усомниться в том, что человек палеолита был в полной мере представителем вида *Homo sapiens*.

Наконец, именно это «забывание» нашего общего палеолитического прошлого подводит к ответу на вопрос: куда делись и во что трансформировались эйдетические картины палеолита? Дело в том, что современная психология дает ясный ответ на вопрос, куда уходит и во что трансформируется эйдетическая память, – но только не в фило-, а в онтогенезе.

В развитии психики ребенка выделяются возрастные периоды с характерными особенностями формирования всех высших психических функций, и прежде всего восприятия и мышления. Возрастное развитие психики происходит неравномерно, через смену «кризисов развития». Переход от одного периода к другому может проявляться в виде резкого «скачка» (Коссаковский 1989: 36, 37; Сандомирский, Белгородский, Еникеев: 44), а угасание возможностей эффективного развития соответствующих способностей после перехода возрастных границ данного периода уже необратимо. Иными словами, ребенок, вовремя не научившийся говорить, рискует не заговорить уже никогда.

Кстати, у двухлетнего ребенка мышление и речь развиваются раздельно: мышление детей этого возраста находится на очень ранней стадии – на уровне сенсомоторного развития. «Если бы развитие речи в этот период зависело от состояния мышления, то она (речь) фиксировалась бы на более раннем уровне. Между тем мы наблюдаем в 2–3 года быстрое развитие экспрессивной речи при отставании смысловой. Наполнение новыми смыслами – это следующий этап в развитии мышления и речи» (Лебединский 2003: 21).

Вот этого-то «наполнения смыслами» и не хватало первобытной речи, что компенсировалось яркими и безукоризненно точными эйдетическими картинами. Можно примерно наметить тот путь, на котором впоследствии эти «смыслы» образовывались: формирование систем все более возрастающей сложности осуществлялось, как и в онтогенезе, путем интеграции прежних способов организации с новыми, – с последующей их модификацией. При этом каж-

дый критический (или кризисный) период характеризуется «преобразованием одного доминантного состояния, свойственного предыдущему возрастному периоду, в существенно новое доминантное состояние, требующееся в последующем возрастном периоде» (Аршавский 1975: 60).

Отметим, что детская эйдетическая память становится составной частью образной памяти, утрачивая при этом свою фотографическую точность и яркость: «судьба эйдетических образов заключается в том, что одни сливаются с восприятием, другие с представлением» (Выготский 2002а: 191).

Между прочим, и тут напрашивается ограниченная аналогия между онтогенезом и филогенезом: дело в том, что в человеческой истории и соответственно в истории человеческого мышления можно указать несколько «кризисов развития». Таковым, несомненно, является переход от палеолита к мезолиту, сопровождавшийся в Европе катастрофическим таянием ледника.

Есть и еще одно свойство человеческой памяти, возможно, имеющее самое непосредственное отношение к загадочной яркости палеолитических изображений: это так называемый «феномен восприятия незавершенных действий».

Как отмечала Б. В. Зейгарник, открывшая и описавшая этот феномен еще в 1927 году (Зейгарник 2002), в ходе экспериментов испытуемые на 90 % лучше запоминали незавершенные действия, причем именно незавершенные задания назывались в ходе эксперимента первыми. Зейгарник объясняла этот феномен тем, что у любого испытуемого возникал какой-либо мотив, ради которого он выполнял задания: «Выполнение задания выступало в качестве мотивированного намерения. При незавершенности действия намерение остается неосуществленным, создается некая аффективная активность (в терминологии К. Левина, «динамическая система»), которая проявляет себя в другом виде деятельности – в данном случае воспроизведении» (Зейгарник 1976: 115).

По мнению Ф. В. Бассина, это явление следует сблизить с понятием установки школы Д. Н. Узнадзе: «Эта активность, регулируемая определенной установкой и встретившая какие-то препятствия на пути своего развертывания, оставляет след в состоянии реализующих ее нервных образований, который как таковой не осознается» (Бассин 1969: 290).

Открытая Д. Н. Узнадзе установка отчасти объясняет отсутствие какой-либо классификации в палеолитическом искусстве. Дело

в том, что Узнадзе выделил в деятельности человеческой психики два плана – «импульсивной» и «опосредованной» – деятельности. Характеризуя первый из них, он писал: «Спецификой его психологически являются в первую очередь непосредственность, включенность субъекта, как и его актов, в процесс поведения, нужно вспомнить о так называемой инстинктивной деятельности животного или же о привычной, механизированной активности животных» (Узнадзе 2001: 511).

Судя по формальным особенностям палеолитического искусства (разупорядоченность, отсутствие стилистической константы и т. д.), феномен палеолитического искусства был связан именно с импульсивной деятельностью и, следовательно, приближался к той самой инстинктивной деятельности животных, о которой говорил Узнадзе. А из этого следует, что в нем и не может быть никакой системы, характерной для любой опосредованной деятельности человека.

Но вернемся к памяти. Вероятно, нелишним будет уточнение, что речь в данном случае идет об образной памяти нормального современного человека. Но вряд ли стоит сомневаться в том, что аффективная активность и в палеолите способствовала лучшему запоминанию – только не образному, как у нас, но эйдетическому. Важно отметить, что эта аффективная активность порождалась по преимуществу отрицательными переживаниями. Ведь и детские воспоминания связаны с незавершенностью действия.

Это неплохо согласуется с наблюдениями Л. С. Славиной, изучавшей детей с аффективным поведением. Она определила отрицательные аффективные переживания как «такие переживания, в основе которых лежит неудовлетворенность каких-либо жизненно важных для ребенка потребностей или конфликт между ними» (Славина 1998: 218).

На роль постоянного источника незавершенных действий и соответственно аффективной активности кроманьонцев есть только один серьезный претендент. Это охота, важнейший вид деятельности первобытного человека. И сами сюжеты палеолитического искусства не оставляют никаких сомнений в том, что возникновение в мозгу кроманьонца ярких эйдетических картин было связано именно с незавершенной или неудачной охотой, когда дичь уходила от преследования (а такое, естественно, случалось нередко).

Косвенно в пользу предположения о том, что источником палеолитических рисунков были именно охотничьи эйдетические

воспоминания, говорит то, что на стенах пещер сохранилось немалое количество изображений раненых особей.

Но даже не это главное: в палеолитическом искусстве животные изображены либо стремительно бегущими, либо замершими в позе напряженного ожидания. А вот изображения спокойно пасущихся особей редки (точнее, практически отсутствуют рисунки, которые без всяких сомнений можно трактовать как изображения особей данного вида в состоянии покоя). Хищники же изображались либо в момент атаки, либо непосредственно перед атакой – особенно в этом отношении показательна, например, серия изображений львов в пещере Шове². Животные показаны в пике реакции агрессии, иногда – в сочетании с минимальной реакцией страха. Все это совершенно определенно указывает на то, что память кроманьонца запечатлела животных не в момент пассивного буколического созерцания им «картин живой природы», но во время активной охоты – выслеживания или преследования зверя. Правда, что касается изображений крупных кошачьих, то тут, возможно, сам охотник занимал место дичи.

Таким образом, получается, что палеолитическое искусство действительно связано с охотничье-производственной деятельностью, однако первобытная магия тут решительно ни при чем. Изображения раненых животных – не магическое предвосхищение событий. Напротив – это след *совершившегося*, но так и оставшегося *незавершенным* действия.

То, что наиболее яркие памятники наскального искусства связаны по преимуществу с охотничьим типом хозяйства (или со скотоводческим в более поздние времена), сомнения не вызывает. Строго говоря, трудно назвать земледельческие культуры, с которыми можно было бы с уверенностью связать сколько-нибудь значительные памятники наскальной живописи и петроглифов. Это косвенно подтверждает то, что в основе архаичного искусства лежат именно яркие аффективные переживания, в принципе не свойственные земледельческим культурам с их размеренным ритмом жизни.

² Весьма вероятно, что изображено одно и то же животное в разных фазах движения. Использование данных этологии при интерпретации первобытного и традиционного искусства вообще представляется весьма продуктивным. Российский исследователь В. А. Кореняко использовал данные по мимике хищников при интерпретации памятников скифо-сибирского звериного стиля, что позволило ему уверенно связать звериный стиль с облавными охотами (Кореняко 2002: 157, таб. LXIX).

Что касается того обстоятельства, что наиболее яркие и точные изображения сохранились только в крошечной тьме палеолитических пещер, причем какие-либо вмятные следы применения огня для освещения там отсутствуют, то психология давно разрешила и эту загадку: во-первых, явления эйдетики распространяются не только на зрительное восприятие, но на все органы чувств, т. е. и на слух, и на осязание. Иными словами, эйдетик может рисовать «на ощупь». Во-вторых, именно в темноте эйдетические картины «ярче», чем на свету (Выготский, Лурия 2002: 397).

Остается еще вопрос, способный поколебать уверенность в том, что именно эйдетические образы были источником палеолитических рисунков: если все дети – эйдетики, то почему их рисунки не просто далеки от безупречных по динамике и анатомии палеолитических изображений животных, но представляют собой полную им противоположность?

Как ни странно, ответить на него довольно просто. Несмотря на недоразвитость своего мозга в том, что касается речи и мышления, кроманьонцы были взрослыми особями с превосходно развитой моторикой и координацией движений (в противном случае они просто не выжили бы). Современный ребенок остается только ребенком, с не выстроенной еще координацией, и поэтому он не может на листе бумаги адекватно передать то, что «видит». Следует также учитывать, что ребенок растет в современном человеческом обществе и в своем развитии не может полностью воспроизвести то время, когда все человечество в известном смысле было «новорожденным».

Тем не менее факты ясно говорят о том, что нормальные дети, в 2–3-летнем возрасте активно осваивающие речь, просто не способны создавать натуралистические изображения, даже отдаленно приближающиеся к палеолитическим. Но все же существует небольшая группа детей, чьи рисунки обнаруживают поразительное сходство с искусством палеолита. Это дети, страдающие аутизмом, чья речь практически не развивается.

Рисунки аутичных детей обладают рядом свойств, резко отличающих их от изображений обычных детей:

«Техника рисования. Наблюдения за процессом рисования указывает на то, что все дети рисовали удивительно быстро, контуры фигур изображались практически без отрыва ручки от листа. Трое детей для рисования использовали шариковые ручки, одна девочка рисовала фломастером. На всех рисунках изображены только кон-

туры фигур, ни одна из них не закрашена.

Сюжет. На всех рисунках полностью доминирует анимализм. Изображения людей практически отсутствуют. На одном рисунке изображены динозавры, другие дети рисовали: табун лошадей, стаю бегущих птиц и караван верблюдов. Все животные изображены в движении, как правило, в направлении справа налево. Среди бегущих животных отчетливо выявляются взрослые и детеныши.

Форма. Абсолютно все животные изображены в профиль. Доминирует стремление к замкнутой форме. В некоторых случаях изображается только часть животного (если вся фигура не умещается на листе). Так, в левой части рисунка нарисован только круп лошади, а в правой нет хвоста у динозавра. С удивительной выразительностью детям удается изобразить позу животных и передать экспрессию движения – величавую неторопливость верблюдов, стремительность лошадей и птиц, своеобразную пластику динозавров.

Передача перспективы. На всех рисунках перспектива передается перекрытием (ближняя к наблюдателю фигура закрывает часть более удаленной). На одном рисунке явно присутствует прямая перспектива» (Манелис, Горина 2002).

Именно эти свойства позволили российским психологам Н. Г. Манелис и И. С. Гориной уверенно заявить, что рисунки детей-аутистов «удивительно напоминают наскальные изображения эпохи палеолита» (Там же).

Еще в 1997 г. была опубликована небольшая статья А. Шнайдера и М. Томас «Autistic artists give clues to cognition» (Snyder, Thomas 1997: 93–96). Эти исследователи обратили внимание на то же явление: некоторые неспособные к речепроизводству дети-аутисты создают безукоризненно натуралистические изображения, и даже в правильной перспективе. В том же возрасте их «нормальные» сверстники способны рисовать только маловразумительные каракули.

Годом позже британский психолог Н. Хамфри опубликовал статью, где сравнил рисунки страдающей аутизмом английской девочки Нади с изображениями эпохи палеолита (Humphrey 1998: 165–191). В некоторых случаях сходство, действительно, было поразительным, причем во всех отношениях: иногда Надя рисовала странных животных, составленных из отдельных частей тел разных биологических видов, что тоже встречается в палеолитическом искусстве.

Феномен Нади, родившейся в 1967 году в Ноттингеме и к шести годам так и не освоившей язык и речь, был описан в конце 70-х го-

дов прошлого века, но в то время особого внимания не привлек (Selfe 1977). Хамфри предположил, что удивительный реализм и точность рисунков английской девочки можно объяснить именно ее неумением разговаривать: ее мышление не знало символов, *обозначающих* классы объектов. Иными словами, в отличие от обычных детей, Надя объект *изображала*, но ни в коем случае не *обозначала*. Показательно, между прочим, что к восьми годам, когда Надя все же освоила речь, она во многом утратила свои поразительные способности: ее рисунки по-прежнему были вполне реалистичны, но уже не потрясали воображение так, как ранние ее произведения.

Вот с этим клиническим случаем и связал Хамфри палеолитическое искусство: «Может быть, этот случай – одновременно и история пещерного искусства? Я думаю, что так оно и есть – со всеми понятными и неизбежными оговорками. Пещерное искусство после появления рисунков в пещере Шове продолжало существовать на протяжении двадцати тысяч лет с минимальными стилистическими изменениями (при том, разумеется, что около 20 тысяч лет назад сменилась изображаемая фауна). И это все, что нам известно о нем. Но с концом ледникового периода, около 11 тысяч лет назад, это искусство по каким-то причинам прекратило свое существование. И только спустя пять тысячелетий новые традиции живописи возникли заново в Ассирии и Египте – но это схематичное и скованное искусство было значительно ближе к обычному детскому творчеству, чем искусство палеолита. Ничего даже отдаленно напоминающего пещерную живопись в искусстве не было вплоть до итальянского Возрождения в Европе, – но теперь это было именно “искусство”, требовавшее от художников продолжительного обучения.

И потому не будет ли истинным предположение, что утрата натурализма в живописи является той ценой, что пришлось уплатить за поэзию? У Человека может быть или живопись пещеры Шове, или эпос о Гильгамеше – но не может быть и того, и другого одновременно» (Humphrey 1998: 176).

Британский психолог в своей работе не исследовал ни явление эйдетики, ни детскую амнезию, ни феномен запоминания незавершенных действий, ни кризисы развития, – обо всем этом он даже не упомянул. Тем более показательно, что даже на одном исследованном феномене он совершенно точно указал на то, что отличало кроманьонца от современного человека: на отсутствие у него развитой речи.

Тут необходимо сделать одно уточнение: особенности поведения аутичных детей ни в коем случае не следует считать полной аналогией поведению человека верхнего палеолита. Во-первых, ребенок остается только ребенком; во-вторых, рисунки Нади все же не являются полной аналогией рисункам кроманьонцев, поскольку нередко включали некоторый пейзажный «контекст», в искусстве палеолита полностью отсутствующий.

Но в любом случае на роль «матрицы» натуралистических изображений эпохи палеолита с наибольшей долей вероятности могут претендовать эйдетические воспоминания, подкрепленные (или даже прямо спровоцированные) незавершенным действием – неудачной охотой.

Автор ни в малейшей степени не настаивает на том, что специфика палеолитического искусства исчерпывается одной только эйдетической памятью. Разумеется, речь идет о сложнейшем комплексе поведенческих черт и мышления, который вообще вряд ли возможно реконструировать во всех деталях. Но одно несомненно: то мышление, что породило живопись пещер Шове и Альтамыры, мало походило на наше. Кроманьонцы были предками современного человека, и до «эпоса о Гильгамеше» им еще предстоял очень долгий путь.

Литература

Аршавский, И. А. 1975. Основы возрастной периодизации. *Возрастная физиология*. Л.: Наука.

Бассин, Ф. В. 1969. *Проблема бессознательного*. М.

Выготский, Л. С.

2002а. Память и ее развитие в детском возрасте. *Психология памяти*. М.: ЧеРо.

2002б. Эйдетика. *Психология памяти*. М.: ЧеРо.

Выготский, Л. С., Лурия, А. Р. 2002. Память примитивного человека. *Психология памяти*. М.: ЧеРо.

Зейгарник, Б. В.

1976. *Патопсихология*. М.: МГУ.

2002. Воспроизведение завершенных и незавершенных действий. *Психология памяти*. М.: ЧеРо.

Коренько, В. А. 2002. *Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль*. М.: Вост. лит-ра.

Коссаковский, А. 1989. Психическое развитие личности в онтогенезе. *Психология личности в социалистическом обществе. Активность и развитие личности*. М.: Наука.

Лебединский, В. В. 2003. *Нарушения психического развития в детском возрасте*. М.: Издат. центр «Академия».

Манелис, Н. Г., Горина, И. С. 2002. *Анализ рисунков детей аутистов. Интернет-конференция «А. Р. Лурия и психология XXI века»*. <http://www.auditorium.ru>

Марютина, Т. М., Ермолаев, О. Ю. 2001. *Введение в психофизиологию*. М.

Сандомирский, М. Е., Белгородский, Л. С., Еникеев, Д. А. 1997. Периодизация психического развития с точки зрения онтогенеза функциональной асимметрии полушарий. *Современные проблемы физиологии и медицины*. Уфа: Башкирский гос. мед. ун-т.

Сеченов, И. М. 1952. *Избранные произведения*. Т. 1. М.: Изд-во АН СССР.

Славина, Л. С. 1998. Дети с аффективным поведением. *Трудные дети*. М. – Воронеж.

Слобин, Д. 2002. Язык и память. *Психология памяти*. М.: ЧеРо.

Узнадзе, Д. Н. 2001. Установка у человека. *Психология внимания*. М.

Фрейд, З. 1989. Три очерка по теории сексуальности. В: Фрейд, З., *Психология бессознательного*. М.: Просвещение.

Шер, Я. Р., Вишняцкий, Л. Б., Бледнова, Н. С. 2004. *Происхождение знакового поведения*. М.: Научный мир.

Cartailhac, E. 1902. Mea culpa d'un sceptique. *L'Anthropologie* 13.

Humphrey, N. 1998. Cave art, autism, and the evolution of the human mind. *Cambridge Archaeological Journal* 8(2).

Selfe, L. 1977. *Nadia: a Case of Extraordinary Drawing Ability in an Autistic Child*. L.: Academic Press.

Snyder, A. W., Thomas, M. 1997. Autistic artists give clues to cognition. *Perception* 26.