

Память художника

А.А. Мелик-Пашаев

доктор психологических наук, заведующий лабораторией психологических проблем художественного развития Психологического института РАО

В статье описывается феномен родовой, или исторической эмоциональной памяти, аналогичной эмоциональной памяти, относящейся к личному опыту человека, но простирающейся на события, далеко выходящие за пределы его опыта. Вспышки такой памяти погружают человека в историческое прошлое как в его собственное, совершающееся «здесь и теперь». Не претендуя на каузальное объяснение этого явления, автор показывает, что память такого рода является основой исторического чувства художника и непременным условием творческих удач в тех случаях, когда содержание произведения связано с событиями и образами прошлого. Рассматриваются конкретные проявления такого отношения к прошлому в художественных текстах. Приводятся также примеры того, как подобное исчезновение временной дистанции между человеком и событиями далекого прошлого приводило к выдающимся научным открытиям, в частности, в палеоархеологии и истории.

Ключевые слова: эмоциональная память, родовая память, историческое чувство, историческая тема в искусстве.

Проблема, обсуждаемая в этой статье, подсказана художественными произведениями так называемого исторического жанра. Правда, искусствоведческие критерии принадлежности к этому жанру весьма неопределенны, но ясно, что в таких случаях автор имеет дело с прошлым, и чаще всего лежащим за чертой его прижизненного опыта.

Многие большие художники обращались к сюжетам из прошлого и создали значительные произведения, без которых невозможно представить историю изобразительного искусства. Но спросим себя: всегда ли, всматриваясь в эти картины, мы чувствуем, что нас подхватывает «поток минувшего» и замирает душа от ощущения, что вспоминаешь полузабытое прошлое, приобщаешься к другой жизни, незнакомой и в то же время родственной, открытой тебе? Когда становишься старше, взрослее, серьезнее, словно история в эти минуты проходит через тебя.

Скорее всего, память подскажет каждому немного таких картин. Кто-то назовет полотна В.И. Сурикова, другой — видения старой Москвы, запечатленные А.П. Рябушкиным, или некоторые ранние вещи Н.К. Рериха... Но чаще подобного приобщения не происходит, и мы с большим или меньшим интересом рассматриваем картины прошлого со стороны, сохраняя дистанцию: как правдоподобное изображение того, что могло происходить когда-то с другими людьми, как выраженную средствами живописи оценку исторического события, как археологическую или этнографическую реконструкцию и т. д. А искушенный зритель не раз заподозрит в исторических персонажах то переодетых натурщиков, то

актеров реалистической школы, окруженных театральным реквизитом. Или заметит элементы стилизации, всегда отчуждающей.

Может быть, эти картины писали просто менее талантливые художники? Нет, среди них были большие мастера жанровой картины, портрета, пейзажа. Бывало и так, что художник, способный воскрешать в своем воображении волнующие образы прошлого, не создавал ничего столь же значительного за пределами этой области. Как видно, речь должна идти не о таланте вообще, а о специфической его грани или скорее о своеобразной и редко встречающейся черте личности художника, о его особом отношении к прошлому, особой «исторической памяти». В чем же она состоит? Начну издалека.

Когда мы говорим о свойствах человеческой памяти, то чаще всего имеем в виду способность «запечатлеть, хранить и воспроизводить» объективную информацию и отмечаем индивидуальные различия между людьми в отношении этой способности. Правда, хрестоматийные примеры воспоминаний под гипнозом, с одной стороны, восточные практики управления собственной памятью — с другой, позволяют предполагать, что она запечатлевает и хранит практически «всё», но в отношении способности произвольно пользоваться этим хранилищем мы сильно отличаемся друг от друга.

Все, что определяет эти индивидуальные различия, силу и избирательность памяти (от возрастных факторов до мотивационных, от природных свойств до рода деятельности человека), — всё это вызывает интерес у психологов, педагогов, врачей многих поколений. В частности, зрительную па-

мять не без оснований рассматривают как предпосылку успешных занятий многими видами художественного творчества.

Но существует и другое измерение памяти, которому уделяют куда меньше внимания, хотя еще в позапрошлом веке его заметил и описал известный психолог Т. Рибо [1]. И касается оно характера воспроизведения прошлого опыта.

Одни люди помнят объективные обстоятельства, последовательность событий, возможно, вызывавших у них в прошлом определенные душевные состояния. Другие, вспоминая, бывают заново охвачены прошлым, вновь проходят через переживание во всей его полноте, на эмоциональном и соматическом уровне. Иногда даже с большей остротой, чем в то время, когда событие происходило в действительности и необходимость действовать не позволяла вполне предаться чувствам.

Нельзя, конечно, утверждать, что этот аспект человеческой памяти не привлекает исследователей. Терапевт-психоаналитик, например, целенаправленно добивается того, чтобы забытая ситуация, травмирующая пациента, была воспроизведена «здесь и сейчас» во всей ее аффективной мощи, с «отреагированием» заблокированных эмоций. Эта традиционная особенность психоаналитической практики остается вполне актуальной и по сей день [2]. Нейропсихологи сталкиваются с тем, что люди с определенными нарушениями мозговой деятельности «вновь видят, вновь слышат — вторично переживают моменты прошлого» [3, с. 49], то выпадая из реального пространства и времени, то существуя в двух параллельных хронотопах. При этом описание мелких деталей и подробностей прошлого опыта может сочетаться с яркой эмоциональной окрашенностью повторных переживаний [4].

Но почему сильные проявления «эмоциональной памяти» оказываются прочно привязанными к болезни? Разве нельзя увидеть в них и положительную ценность, даже творческий потенциал, которым мы пока не овладели? Между прочим, уже Т. Рибо заметил, что память такого рода преимущественно свойственна людям художественного склада, и это далеко не случайно.

Художественное творчество в определенном смысле почти всегда обращено в прошлое, питается уже обретенным опытом, и этот опыт должен оставаться полнокровным и живым. Если бы художник не был способен вновь и вновь настраиваться на определенную эмоциональную волну, оживлять в себе эстетическое переживание, испытанное в момент зарождения и первичного оформления замысла, как бы он мог продуктивно вести длительную работу над картиной?

Такая эмоциональная память даже более важна для художника, чем зрительная. Слабость последней можно возместить работой с натуры, произвольным запоминанием подробностей, набросками, записными книжками, видеоматериалами, тогда как эмоциональную память не заменить ничем.

Это относится, конечно, и к представителям других видов искусства. Знаменитый писатель М. Пруст, например, описывал опыт погружения в прошлое настолько полно, что оживали даже испытанные когда-то конкретные ощущения. Театральные режиссеры и педагоги, вслед за К.С. Станиславским, утверждают, что эмоциональная память — показатель артистической одаренности и т. д., и т. п.

Во избежание недоразумений подчеркну: эта особенность памяти — не «готовая» творческая способность, а лишь необходимая предпосылка художественного творчества. Ее материал должен претерпеть такую же эстетическую трансформацию, какую претерпевает, претворяясь в художественные образы, вся совокупность жизненного опыта художника. Автор не просто заново погружается в эмоционально-ценностный опыт прошлого (это не могло бы привести к созданию произведения искусства), но занимает по отношению к нему «позицию вненаходимости», которая только и делает возможным эстетическое оформление опыта. (Напомню: именно с таких позиций М.М. Бахтин критиковал влиятельную в его время эстетику вчувствования [5].) Это мы будем постоянно иметь в виду, но не станем специально обсуждать в рамках данной статьи.

А сейчас вернемся к нашей главной проблеме. Все сказанное выше об эмоциональной памяти относится к прижизненному опыту человека и, несмотря на некоторую экзотичность, легко укладывается в рамки привычных представлений об индивидуальном сознании. Но действительно ли возможна подобная эмоционально-ценностная память не личная, а родовая, историческая? Можно ли «вспомнить» и прожить далекое прошлое так живо, как если бы оно реально было и твоим прошлым? И как это возможно?

Сразу скажу: я не буду даже пытаться ответить на вопрос «как?» Не буду искать рациональных или квази-рациональных объяснений и «оправданий» сверхличной эмоциональной памяти: ни в анфиладах величественных пещер юнгианства; ни в бесхитростном учении о перевоплощении с его необозримой феноменологией; ни в попытках современных ученых по-другому интерпретировать эту феноменологию, не довольствуясь «примитивными моделями» (В.В. Налимов). Ни даже в универсальной идее Всечеловека (Адама библейской традиции), весь опыт которого каждый из нас несет в себе как частицу некой духовной «голограммы». Замысел этой статьи несопоставимо скромнее: не объяснить или тем более доказать что-либо, а просто привлечь внимание к самому феномену родовой или историко-культурной памяти, присущей отдельному человеку, и к ее проявлениям в творчестве. А для этого нужно прежде всего прислушаться к самим носителям этой памяти.

Историческая тема присутствует не только в изобразительном искусстве, и я не буду в даль-

нейшем ограничиваться высказываниями живописцев и даже только людей искусства, — ведь не только в искусстве прошлое становится поводом для творчества и материалом творческих преобразований.

Что же говорят художники о своем отношении к прошлому? В.В. Суриков в конце жизни рассказывал М.А. Волошину: «Я как в Москву приехал ... прямо спасен был ... Я на памятники, как на живых людей, смотрел, расспрашивал их: «Вы видели, вы слышали — вы свидетели». Только они не словами говорят. ...В Москве очень меня соборы поразили. Особенно Василий Блаженный: все он мне кровавым казался» [6, с. 182—183].

А вот как писал о встрече с Москвой совсем юный М.П. Мусоргский: «Вас[илий] Блаж[енный] так приятно и вместе так странно на меня подействовал, что мне так и казалось, что сейчас пройдет боярин в длинном зипуне и высокой шапке... Вообще Москва заставила меня *переселиться в другой мир* — мир древности... (Здесь и далее курсив мой. — А.М.) Знаете что, я был космополит, а теперь — какое-то перерождение; мне становится близким все русское...» [7, с. 43—44].

Так сибирский мужик и петербургский офицер вступили в один поток прошлого и проникли в ту область действительности, с которой будут связаны их лучшие творения. Одновременно проникли они и в глубину собственного Я, по-новому узнали самих себя: недаром один из них говорит о *спасении* (от чуждого и потому ложного пути в искусстве), другой — о *перерождении*, связанном с пробуждением чувства Родины.

Но отклонимся немного в сторону. Действительно ли в таких переживаниях есть что-то характерное именно (и только) для художника, в отличие, например, от ученого, исследующего прошлое в том или ином аспекте? Мы не можем, конечно, анализировать различие методов, которыми наука и искусство осваивают мир, а ограничимся несколькими примерами.

Прежде всего, преобладание «научности» или «художественности» в подходе человека к прошлому не всегда прямо определяется родом профессиональной деятельности. Например, многое в творчестве художника Ап.М. Васнецова выглядит главным образом как разработка научных проблем истории Москвы, хотя и ведется она средствами изобразительного искусства (это, конечно, не принижает значения его деятельности). Показательно, *что* сам Ап. Васнецов считал основной причиной своей приверженности теме старой Москвы: «... я вообще люблю науку: собирать материал, классифицировать факты, изучать их, в данном случае факты археологического значения» [8, с. 147—148].

В отличие от Мусоргского и Сурикова, для Васнецова московская старина — «факты археологического значения», относящиеся к давно отшумевшей жизни и подлежащие объективному изучению, а не источник острого, неожиданного переживания сопри-

частности с этим прошлым. Не повод «расспрашивать» бессловесные памятники и «переноситься в мир древности» (что, как мы увидим ниже, может быть свойственно и археологу).

Иногда эти два подхода не просто различаются, но чуть ли не исключают друг друга. Педантичный исследователь порою видит признак отсутствия исторического чувства именно в том, что для художника составляет самую его суть: в переживании действительности прошлого, его живого присутствия в сегодняшнем дне. Так что же, ученый лишен чувства сопричастности к прошлому? Или оно, даже будучи присуще ему, как человеку, не имеет отношения к его труду? Конечно, нет. Правда, оно может не возникать постоянно в процессе исследовательской работы, но у истоков пути большого ученого, у истоков его открытий тоже лежат живые встречи с прошлым, подобные тем, какие переживают и талантливые художники.

Крупные археологи рассказывают, насколько значимы для них моменты рационально необъяснимого реального соприкосновения с жизнью людей далекого прошлого.

Выдающийся исследователь каменного века О. Бадер в глубокой старости ответил, какое из своих бесчисленных открытий он считает самым важным: «Пожалуй, то, которое я сделал, когда мне было, наверное, лет шестнадцать... Эта картина до сих пор стоит у меня перед глазами... Поляна, глухое лесное озеро... деревянная церквушка за ним, а рядом — большой курган... Курган был таким скрытым, явно затаившим какую-то чужую, неведомую жизнь, что мне вдруг захотелось узнать про эту жизнь все, сделать ее такой же ясной и близкой, как это озеро, эта церквушка, как мы сами... Это, я думаю, и было мое самое важное открытие: *прошлое оказывается реально, оно здесь, где-то рядом с нами*» [9].

А что сказать о Г. Шлимане, который, может быть, один среди всех своих современников откуда-то «точно знал», что баснословная Троя и троянская война — это историческая реальность, и, высадившись на побережье незнакомой страны, верно указал, где вести раскопки?

Прислушайтесь, как знаменитый путешественник и ученый Тур Хейердал описывает главное озарение, которое пришло к нему после беседы со старым островитянином: «Глухие удары прибоа аккомпанировали моим мыслям; казалось, голос седой старины, рокочущий там, в ночи, хочет что-то поведать. Я не мог уснуть. Как будто *время перестало существовать*, и Тики (обожествленный древний вождь. — А.М.) во главе своей морской дружины *в эту самую минуту* впервые высаживается на сотрясаемый прибоем берег. И вдруг меня осенило...» [10, с. 15].

Вернемся, однако, к высказываниям мастеров искусства. «Везде что-то было, каждое место полно минувшего, — пишет о Старой Ладогe Н.К. Рерих. — Вот оно, историческое настроение... Настроение, словно при встрече с почтенным старцем... Поэзия

старины, кажется, самая задушевная» [11, с. 78]. («Самая задушевная», разумеется, для Рериха; у других художников могут быть другие приоритеты и другие области наибольших удач.)

Одно из самых развернутых описаний пробуждения «родовой памяти» при соприкосновении с прошлым принадлежит чилийскому поэту Пабло Неруде и посвящено развалинам Мачу-Пикчу: «Я почувствовал себя бесконечно маленьким в центре ... мира гордого и возвышенного, к которому в какой-то степени принадлежал и я. Мне показалось, что *и сам я* когда-то в далекие времена работал здесь, прокладывая борозды, обтесывал скалы. Я почувствовал себя чилийцем, перуанцем, американцем... Я обрел веру, столь необходимую мне, чтобы продолжать мою песнь. Так родилась поэма «Вершины Мачу-Пикчу» [12, с. 147].

И еще: «Я не мог больше отделить себя от этих сооружений. Я понимал, что раз уж мы ступали по одной и той же, доставшейся нам в наследство земле, то, значит, мы в какой-то мере должны быть причастны к этим благородным усилиям народов Латинской Америки... Я думал о древнем человеке американского континента. И битвы древности представились мне в живой связи с борьбой сегодняшней. Так у меня зародилась мысль написать “Всеобщую песнь Америки” [12, с. 30]. Как видим, остро пережитое чувство сопричастности с прошлым обладает побудительной силой, заставляет художника браться за кисть или перо. И возникает вопрос: можно ли в законченном произведении найти следы, свидетельства своеобразного переживания, которое стало причиной его создания? При первой попытке разобраться в этом мы вправе ждать подсказки скорее от произведений, которые «словами говорят», чем от безмолвных холстов живописца.

С детства знакома каждому первая строка пушкинской «Песни», властно уносящей в незапамятный мир князей и волхвов, дремучих лесов и голых валунов: «Как ныне сбирается вещий Олег...». Легко убедиться, что не только в «Песни о вещем Олеге», но почти в каждом истинно поэтическом произведении, посвященном времени минувшему, повествование ведется, постоянно или эпизодически, во времени настоящем: прошлое как бы не завершено, совершается при нас, «как ныне».

Я не хочу сказать, что сила художественного воздействия достигается именно благодаря таким приемам, тем более что их можно заимствовать в готовом виде и применять формально. Я лишь стараюсь показать, что в тексте выдающихся произведений содержатся конкретные проявления того «сопричастного» отношения автора к прошлому, благодаря которому историческая тема пробуждает его вдохновение. (Замечу: повествование в настоящем времени возникает порой и в текстах талантливых историков, и у вас возникает ощущение присутствия, если не участия, в событии, исход которого, как и в реальной жизни, никому еще не известен.)

Если перед нами лирическое стихотворение, то можно быть почти уверенным, что автор так или иначе соотнесет события прошлого с самим собой, даже если в этом не было логической необходимости:

Я не слышал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина —
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?

О. Мандельштам

Поэт либо сам уносится в прошлое, предстает как его участник, либо вызывает из прошлого своих героев, окликает их. Почти всегда в стихотворении звучит прямое, поверх временных границ, обращение к историческому персонажу:

...прощаясь с римской славой,
С Капитолийской высоты
Во всем величьи видел ты
Закат звезды ее кровавой?..

Ф. Тютчев. «Цицерон»

Или автор дает слово герою, и тот говорит с нами от первого лица.

Таким образом, человек другого времени выступает как участник диалога, обращенный к нам лицом, как «я» или «ты», а не только как «он».

Интересно с этой точки зрения не самое популярное стихотворение А. Блока «Клеопатра»:

Открыт паноптикум печальный
Один, другой и третий год.
Толпою пьяной и нахальной
Спешим... В гробу *царица* ждет. <...>
Она раскинулась лениво —
Навек забыть, навек уснуть...
Змея легко, неторопливо
Ей жалит восковую грудь... <...>
Тебя рассматривает каждый,
Но, если б гроб *твой* не был пуст,
Я услышал бы не однажды,
Надменный вздох истлевших уст:
«Кадите *мне*... Цветы рассыпьте.
Я в незапамятных веках
Была царицею в Египте.
Теперь — я воск. *Я* тлен. *Я* прах». <..>

Заметили ли вы, как персонаж древней истории постепенно приближается, оживает, обретает голос, вовлекается в диалог? Вначале — «царица», потом «она», «ты», и наконец — «я».

Историческое событие предстает в поэзии как незавершенное, длящееся, готовое отозваться на сего-

дняшнюю жизнь, в иных обличьях проявиться в ней. Такова, например, Куликовская битва у А. Блока:

Опять над полем Куликовым
Взошла и расточилась мгла,
И, словно облаком суровым,
Грядущий день заволокла.
За тишиною непробудной,
За разливающейся мглой
Не слышно грома битвы чудной,
Не видно молнии боевой.

То есть великая битва, недоступная обычному взгляду и слуху, длится в историческом пространстве — времени России. И поэт угадывает, «узнает» ее в новых поворотных событиях истории своего народа:

Но узнаю тебя, начало
Высоких и мятежных дней!
Над вражьим станом, *как бывало*,
И плеск, и трубы лебедей.

Лирический герой Блока занимает место, тождественное месту древнего ратника, наследует его доспехи. История проходит сегодня через него:

Не может сердце жить покоем,
Недаром тучи собрались.
Доспех тяжел, как перед боем.
Теперь твой час настал. — Молись!

Вероятно, в произведениях изобразительного искусства на историческую тему также можно обнаружить «языковые» средства, приемы, особенности построения картин, по-своему преодолевающие «бездну времени». Пока ограничусь несколькими разрозненными примерами.

Во многих картинах исторического жанра искусствоведы с большей или меньшей уверенностью находят анонимные автопортреты художников среди участников какого-либо важного исторического события.

Художник XVIII в. Юбер Робер изображает самого себя с мольбертом среди своих излюбленных оживленных руин. В работах живописца XX в. М. Аветисяна, похожих на лирические стихотворения, угадывается порой образ самого художника, словно бредущего дорогами тысячелетней архаичной Армении. В. Попков в известной картине «Шинель отца» буквально «примеряет себя» недавнее драматическое и героическое прошлое.

Исторические картины эпического плана тоже, пусть в неявной форме, соотносят прошлое с настоящим и заставляют чуткого зрителя, погружаясь в прошлое, постоянно вспоминать о себе, о своем времени. Поэтому, например, художник И. Остроухов, говоря о картине Н. Рериха «Город строят», настойчиво подчеркивает как отличие изображенных людей и их бытия от нашего, так и то, что они живут «под тем же солнцем, которое и нам светит, среди той же природы, в которой тысячелетия спустя родились и мы с нашей цивилизацией» [8, с. 227–228].

Так в чем же состоит своеобразие исторической памяти, того отношения к жизни, которое присуще художнику или человека иной профессии, который творчески разгадывает и воссоздает те или иные аспекты минувшей жизни? Я бы сказал: в том, что прошлого как такового для него не существует. Не существует того, что всерьез и окончательно ушло, завершилось, остыло, в чем нельзя принять никакого участия; что не влияет на нашу жизнь непосредственно, а лишь связано с нею долгой цепью каузальных зависимостей.

Прошлое для художника, во всяком случае в моменты творчества, существует «здесь и сейчас». Он словно бы вспоминает самого себя как включенного и ответственного участника прошлого и как причастника его ценностных доминант, разделяющего его судьбу. Но он остается и человеком своего времени, он венаходим этому (своему же!) прошлому и потому способен эстетически оформлять и завершать свои произведения, обращенные к зрителям-современникам. Можно сказать, он существует в том двойном хронотопе, о котором в ином контексте говорилось в начале статьи, только здесь это не патология, а высокая норма — проявление *вневременной сущности человека*.

Человек *существует* во времени, но, как это в частности убедительно показывает выдающийся философ и психолог Н.О. Лосский, *сущность* человека имеет вневременную природу [13 и др. соч.]. Это проявляется уже в нашей постоянной, незаметной, как воздух, способности сохранять идентичность собственного Я в непрерывном потоке временных изменений внутри и вне нас. Трансцендируя границы прижизненного опыта, человек «расширяет свое бытие во времени», вбирая в него и время человеческой истории, и даже бесконечное время Вселенной [16, с. 77].

А творчество такого человека переводит самое прошлое во «вневременное настоящее», где все и всегда совершается «как ныне». И это может пробуждать историческую память, а значит и вневременную сущность каждого человека, которому достаются плоды такого творчества.

Что подобное чувство прошлого потенциально свойственно многим, и не только художникам, видно уже из того, как действует на нас художественное произведение. Если, например, мы вслед за Рябушкиным перелетаем в XVII век, если испытываем необъяснимое щемящее и праздничное чувство, видя, как «ввязнут спицы расписные в расхлябанные колеи», значит, не только Рябушкин и Блок, но и мы причастны к прошлому. А образы, создаваемые художником, помогают этому чувству пробуждаться в нас и возрастать — подобно тому как живописцы и поэты, остро чувствующие родственность и ценность природы, помогают и нам открыть в себе это родство.

... Достаточно упомянуть о «родстве с природой» — и начинают резонировать еще более древние струны памяти, уже не родовой, не культурно-исторической, а скорее мировой, универсальной, и также если не в еще большей степени присущей художникам. Но это уже другая тема.

Литература

1. Рибо Т. О чувственной памяти. Казань, 1895.
2. Решетников М.М. Психическая травма. СПб., 2006.
3. Пенфилд В., Робертс Л. Речь и мозговые механизмы. М., 1964.
4. Брагина Н.Н., Доброхотова Т.А. Функциональная асимметрия мозга и индивидуальное пространство и время человека // Вопросы философии. 1978, № 3.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
6. Суриков В. Письма. Воспоминания о художнике. Л., 1977.
7. Мусоргский М. Литературное наследие: В 2 кн. Кн. 1. М., МСМЛ LXI.
8. Мастера искусства об искусстве. Т. 7. М., 1970.
9. Машина времени доктора Бадера // Советская культура, 12.07, 1979.
10. Хейердал Т. Экспедиция Кон-Тики. Ра. М., 1972.
11. Рерих Н.К. Избранное. М., 1979.
12. Неруда П. О поэзии и жизни. М., 1974.
13. Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М., 1995.
14. Философско-психологические проблемы развития образования. М., 1981.

Artist's Memory

A.A. Melik-Pashaev

Ph.D. in Psychology, Head of the Laboratory of Psychological Problems of Art Development at the Psychological Institute of the Russian Academy of Education

The article describes the phenomenon of ancestral (or historical emotional) memory; it is similar to emotional memory that is a part of one's personal experience, but it covers events that transcend the limits of individual experience. Flashes of such memory plunge a person in the historical past as if it was his/her own past that is happening "here and now". With no intention of giving any causal explanations of this phenomenon, the author shows that this kind of memory is the base of artist's historical sense and the essential condition of creative success in those cases when the subject matter of a work of art is related to events or images of the past. The author also draws concrete examples of such attitude towards the past from literature and describes how the disappearance of time distance between a person and various events of the past resulted in great scientific discoveries, for instance, in history and paleoarchaeology.

Key words: emotional memory, ancestral memory, historical sense, historical theme in art.

References

1. Ribo T. O chuvstvennoi pamyati. Kazan', 1895.
2. Reshetnikov M.M. Psihicheskaya travma. SPb., 2006.
3. Penfild V., Roberts L. Rech' i mozgovyie mehanizmy. M., 1964.
4. Bragina N.N., Dobrohotova T.A. Funkcional'naya asimmetriya mozga i individual'noe prostranstvo i vremya cheloveka // Voprosy filosofii. 1978, № 3.
5. Bahtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva. M., 1979.
6. Surikov V. Pis'ma. Vospominaniya o hudozhnike. L., 1977.
7. Musorgskii M. Literaturnoe nasledie v dvuh knigah. Kn. 1. M.: «Muzyka», MSML LXI.
8. Mastera iskusstva ob iskusstve. T. 7. M., 1970.
9. Mashina vremeni doktora Badera. Sovetskaya kul'tura, 12.07, 1979.
10. Heierdal T. Ekspediciya Kon-Tiki. Ra. M., 1972.
11. Rerih N.K. Izbrannoe. M., 1979.
12. Neruda P. O poezii i zhizni. M., 1974.
13. Losskii N.O. Chuvstvennaya, intellektual'naya i misticheskaya intuiciya. M., 1995.
14. Filosofsko-psihologicheskie problemy razvitiya obrazovaniya. M., 1981.