

"Если композиция, выставленная на обозрение толпы, не будет понятна хотя бы одному человеку, наделённому обыкновенным здравым смыслом, значит, она неверна и фальшива".
Дени Дидро "Салоны"

ЛЮБОЕ ИСКУССТВО когда-то было "современным", то есть волнующим или скандальным, но шли годы, и всё те же линии становились выверенной "классикой" или, во всяком случае, теряли сочный ореол новизны. Выставки современного искусства, где умники ворчат, что "раньше было лучше", проводились издавна, с 1667 года, когда Людовик XIV повелеп выставлать работы членов Королевской академии в строго отведённых помещениях.

С 1670-х стали выходить и каталоги. Способ размещения картин тогда был совсем иной — мы бы решили, что это какой-то "сумбуз вместо музыки", но тем не менее начало положено в XVII веке, а уже в следующем столетии возникла художественная критика, и её родоначальником называют философа Дени Дидро, с именем которого связана очередная экспозиция в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина.

Итак, "Салоны" Дидро. Выставки современного искусства в Париже XVIII века". Сам энциклопедист-распутник (а он был тем ещё бонвиваном) не держал салона, как может показаться неискушённому посетителю. Увесистый сборник "Салоны" — это часть обширной переплски Дени Дидро с Мельхиором Гриммом, ещё одним светочем эпохи и "собеседником" Екатерины Великой. Почему в кавычках? Беседы велись в письмах. В те годы все мало-мальски грамотные люди много писали, причём обстоятельно, выделяя каждую мелочь. Что уж говорить о таких титанах мысли, как Дидро? Эти послания — настоящий кладёз философских, социологических, бытовых знаний о XVIII столетии.

В "Салонах" Дидро содержатся искусствоведческие заметки о текущих выставках в Париже, а заодно: рассуждения о безрадостной реальности и упадке интеллектуализма. "Диву даёшься, каким образом, вопреки всем усилиям задумшит у нас науки, искусства и философию, они всё же существуют!", — и это Дидро так выражался о блистательных вехах, на кои нынче и равняться нет резона, ибо не тянем. Впрочем, кто знает — через пару-тройку веков и наш деграданс нарекут какибушь жизнерадостно.

Жёстко отзывался мудрец и о творчестве современных ему мастеров: "Всё на свете иссякает. Художники могут видеоизменять свои творения до бесконечности, но правила искусства, законы его и применение их ограничены. Быть может, благодаря новым познаниям и возможностям, выбору неизбитой формы мне удалось бы поддержать всё очарование интереса к использованной уже теме, но я ничего не приобрёл". То есть уже в 1760-х возникла усталость от повторяемости мотивов и ограниченности идей. Возникла она и раньше — в эпоху Ренессанса, когда Джорджо Вазари полагал, что всё лучшее уже сделано.

Однако Дидро не был таким уж злобным критиканом — он мог искренне восхищаться. Например, его любимым художником всегда оставался Жан-Батист Симеон Шарден, и потому сия реплика неслучайна: "Вы, Шарден, появляйтесь как раз вовремя, чтобы отдохнул мой взгляд". В экспозиции представлен реалистичный натюрморт Шардена с атрибутами искусств, написанный по заказу Екатерины II. "Как соблюдена здесь перспектива! Какие рефлексы отбрасывают предметы друг на друга! Какие чёткие объёмы! Не знаешь, в чём именно кроется очарование, ибо оно разлито повсюду", — радовался Дидро.

Столь же лафосно расписал он шарденовский "Натюрморт, изображающий барельеф Бушардона "Осень" — одну из лучших вещей художника, которую

можно назвать "шедевр в шедевре". Интригующий момент — вкусы Екатерины и Дидро всегда совпадали, и всё то, что хвалил учёный в письмах Гримму, оказывалось по душе и Самодержице Всероссийской. Но и это ещё не самое приметное: всё те же картины потом отмечали советские искусствоведы как "торжество реализма" и "величие гуманистических тенденций".

ДЕНИ ДИДРО не выносил рококо, а к Франсуа Буше — первейшей, ему адепту стиля, относился как к шарлатану и потакателю дурным вкусам элиты. Среди экспонатов — трогательное, ванильно-карамельное "Рождество" Буше. Такое нежное, манерное, как и все художества этого ставленника ка мадам де Помпадур! "Должен упомянуть небольшое "Рождество" Буше. Признаю, что колорит его фальшив, а краски слишком яркие; что младенец неестественно розового цвета; что в подобном сюжете нет ничего более не-

Шарль-Андре Ван Лоо — ещё один крупный мастер Галантного века, представлен работами "Испанское чтение" и "Грозный амур". Об уже покойном Ван Лоо философ говорил в своейственной ему манере: "Этот художник рисовал легко, быстро и сильно. Он писал свободной кистью: колорит его смел и продуман; много мастерства — и никаких идей". Сначала приподнял, а затем прихлопнул. По поводу "Испанского чтения", где мы наблюдаем группу молодежи, занятой чтением вслух на лоне природы, Дидро высказался многословно: "Я нахожу, что две девушки с нежными, утончёнными лицами очаровательны в своей правдивости. Читающий им вслух молодой человек с виду несколько простоват. Он выглядит прикижком, вырядившимся в маскарадный костюм. К тому же у него слишком тяжёлая челюсть". Дидро вездливо докапывался и до таких мелочей, как неэстетичная челюсть у центрального персонажа. Далее шёл пространный комментарий, что изображённая гур-

Лоо, но в ней имеется эффект-загадка: стрела направлена чётко на зрителя, и куда бы вы ни отклонились от картины, острой будет следовать за вами.

Полотно Никола Бернара Леписье "Портрет семьи Леруа, слушающей чтение Библии" нынче предпочитают историк моды, так как здесь точнейшим образом выделены все нюансы домашних одежд 1760-х годов. Что же до остального, то люди на картине абсолютно разобщены и усталились непонятно куда. Погружённость в религиозные тексты? Но смотрится как апатия и желание уйти в себя или поест. Скучно всем, включая священника. Единственным живым существом тут выглядит девочка, играющая с кошкой. Дидро выпалил жёстче: "Господин Леписье, оставьте эти сюжеты, они требуют той любви к правде, которой у вас нет. А ещё то лучше — не пишите совсем. Не стану описывать эту картину. На это у меня не хватит мужества". О, нет, подспудная правда у Леписье всё-таки имеется: богатые буржуа

висел в его доме. "Развалины стен производят впечатление своей внушительностью, а то, что художник поместил возле них лишь несколько фигур, говорит, как мне кажется, о хорошем вкусе. В храмах, руинах и среди пейзажей, то есть в местах, где не следует нарушать тишину, надо размещать поменьше фигур, но они должны быть превосходно написаны", — подытожил энциклопедист. "Буря на море" Жозефа Клода Верне — динамичная, экспрессивная вещь, не характерная для XVIII века, также приглянулась и была куплена для рабочего кабинета.

Несколько меньше повезло Юберу Робену, многообещающему юноше, не просто путешествовавшему, но и обучавшемуся в Италии, где он и познакомился с Джованни Пиранези. Надо сказать, что французская Академия художеств, а вслед за ней и весь интеллектуальный боионд ревниво относились к ученикам римских заведений. Дидро отметил поитальянски лёгкую кисть Робена и, разумеется, привычно оценил его "Павильон с каскадом". "Руины справа, статуя, водоём, берег — словом, всё на одной половине картины написано красочно, эффектно. Остальное — убого, тускло, серо, не запоминается, словно работа ученика, плохо закончившего начатое умелым мастером".

В целом, ни один Салон не удовлетворил Дидро в должной степени, а иной раз его заметки начинались с явных грубостей. "Что за убогий Салон у нас в нынешнем году!", — воскликнул он после со-

ТРОСТНИКОВ

Русский богоискатель

Мы продолжаем презентацию проекта "Светочи", размещённого на сайте завтра.ru. Проект посвящён выдающимся деятелям отечественной науки, искусства и культуры, связанным с газетой "Завтра".

ВЕТРОСПЕКТИВЕ жизнь Виктора Николаевича ТРОСТНИКОВА (14 сентября 1928 — 29 сентября 2017) представляется очевидным путём к Богу. Путём, до рубежа 1970—1980-х годов по большей части скрытым, внутренним, таинственным, а после — уже отчасти зримым, воплощённым вовне через слова, написанные и сказанные. "Земную жизнь пройдя до половины..." (Данте Алигери, "Божественная комедия").

"Рубежная" книга "Мысли перед рассветом" (1978, почти через 40 лет были написаны и увидели свет "Мысли перед закатом"), согласно признанию самого автора, — документ того неповторимого момента, когда русская интеллигенция начала отходить от материализма и искать опору в идеализме, ещё не понимая, какую именно форму должен принять этот идеализм..."

Основной тезис этой книги был сформулирован следующим образом: "Современная наука, не желая в этом признаться, вплотную подошла к тому понятию, с отрицания которого она начала своё развитие триста лет назад, — к понятию Бога". В те годы для советского учёного, выпускника физтеха МГУ, кандидата философских наук, доцента кафедры высшей математики МИИТа, известного популяризатора науки и прочая, и прочая подобное "богоскательство/богостроительство" считалось недопустимым ("Нами управляет не то, что действительно есть, а то, что, считают-ся", — скажет Виктор Тростников в своём эссе "Увольнение" 1982 года). Тем более что это не сводилось к досужим разговора на кухнях или в курилках, а стало вначале частью скандального писательского альманаха "Метрополь", а затем и книгой парижского издательства Ymca-Press. Виктор Тростников был причислен к диссидентам и как учёный получил в СССР "вогний билет". Но от своих духовных поисков не отказался. Наоборот. И эти поиски вели его к православию, к Русской православной церкви.

ПУТЬ ОКАЗАЛСЯ быстрым и нелёгким. Об этом можно судить, например, по уже упомянутому выше эссе "Увольнение", где утверждался тезис о "небытийности" советского общества как о массовом самообмане, посредством которого миллионы "людей нового типа" пытаются обмануть всех, даже "космические законы", то есть законы мироздания. Но эту "небытийность" Виктор Тростников выводил как частный случай "небытийности" современного научного мировоззрения в целом.

На Западе могли принимать и поддерживать критику советским математиком советского общества с позиций "бытийности", но не критику им науки как мировоззрения. Однако в мимолётный зазор "можно" между двумя "нельзя" — советским и постсоветским, прозападным — точно попала опубликованная в конце 1989 года, уже на излёте горбачёвской перестройки, журналом "Новый мир" (тиражом в один миллион шестьсот тысяч экземпляров!) статья Виктора Тростникова "Научна ли „научная картина мира“?".

Эта работа, которая, несомненно, оказала значимое влияние на наше общество, представляла собой квинтэссенцию и развитие "Мыслей перед рассветом": в ней автор разяснял и доказывал, что положенные в основу современной, якобы научной картины мира принципы редукционизма (сложное можно свести к сумме его частей), эволюционизма (сложное развивается из простого) и рационализма (человеческий разум способен проникнуть во все тайны природы, а множество истинных утверждений соответствует множеству утверждений выводимых), по сути, уже опровергнуты развитием самой науки.

Тем самым, отвергая тезис о разделении научного знания и религиозной веры как фундаментальной основы западного либерализма, Виктор Тростников закрыл для себя минимй "рыночный рай". Много позже, в книге "Имея жизнь, вернулись к смерти" он напишет: "Слишком долго мы тешили себя ожиданием светлого будущего: на Западе верили, что его обеспечат научно-технический прогресс и развитие либеральной демократии, а в России уповали на построение коммунизма". Эти слова не случайно перекликаются с идеями Игоря Страславского Шафаревича, выдающегося математика и мыслителя, который обозначил социализм и капитализм для человечества как "две дороги к одному обрыву".

Наверное, не будет ошибкой сказать, что Виктор Николаевич Тростников всю свою жизнь, всеми делами и помыслами стремился к бытийности, к той "полноте бытия", которую понимал как "актуальную бесконечность", доступную для человека через "национальное чувство, землю и религию", то есть общность со своим народом, общность с природой и общность с Богом. Собственно, все его книги, включая такие как "Россия земная и небесная", "Бог в русской истории", "Быть русскими — наша судьба", — попытка постичь такую бытийность и достичь её.

Стоит особо отметить, что изначально данный порыв у Виктора Николаевича — так уж было дано — носил по преимуществу интеллектуальный характер, и это позволяло провести некую метафорическую параллель его жизни и творчества с известным определением французского учёного и мыслителя XVII века Блеза Паскаля: "Человек — всего лишь тростник, слабейшее из творений природы, но он тростник мыслящий" в поэтической интерпретации Ф.И. Тютчева:

Певучие есть в морских волнах,
Гармония в стихийных спорах,
И стройный мускулистый шорох
Струится в зыбких камышах.
Невозмутимой строй во всём,
Созвучье полное в природе,
— Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаём.
Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поёт, что море,
И роппет мыслящий тростник?

Виктор Николаевич оставил всем нам и каждому из нас важнейший пример того, каким образом возможно и по большому счёту необходимо преодолеть этот разлад с бытием, вызванный "призрачной свободой" и столь же призрачной, мнимой отдельностью человека. Преодолевать во имя истинной свободы в достижениях и постижении "актуальной бесконечности".

Владимир ВИННИКОВ

ПОСЛАНИЯ ДИДРО

Выставка в Пушкинском музее

лепого, нежели вычурное ложе с балдахинном, но Богоматерь несканзанно прекрасна, трогательна и полна любви..." — Дидро был суров, но справедлив, и даже у несносного Буше видел проблески сознания.

Оноре Фрагонар, хотя он и являлся продолжателем дела Буше, создав, пожалуй, самые узнаваемые вещицы рококо, нравился философу гораздо больше. В основном за то, что эволюционировал, не замыкаясь в рамках стиля "розовеньких будуаров". Повествование о Салоне 1765 года, Дидро отличил "Детей фермера", написанных с юмором, — там одни отроки пытаются накормить собаку фруктами, а другие — затеяли драку. "Сюжет задуман мило; производит впечатление, красочен. Хорошая небольшая картина, в которой сразу узнаёшь руку художника", — резюмировал Дидро.

К Жану-Батисту Грёзу — одному из выдающихся живописцев позднего рококо (уже подёрнутого грустной дымок sentimentalizma), Дидро относился довольно сложно: то бранил, то забрасывал похвалами. "Балованное дитя" — общепризнанный шедевр XVIII века, что касается Дидро, то он "разнёс" эту жанровую сценку, не оставив камня на камне. Дескать, чем дитя балованное? Тем, что потчует домашнего питомца своим обедом? Тут, скорее, пёс избалован, а не дитя.

Но больше всего досталось композиционному решению: "Всё полотно немного тяжеловесно и переполнено деталями сверх меры. Оттого-то и вся композиция грешит неслаженностью. Впечатление только выиграло бы, покажи художник лишь мать, ребёнка, собаку да несколько предметов. Картина была бы спокойнее для глаз, чего сейчас никак не скажешь". Действительно, лишние шутки там в избытке, если начать яростно придираться. Ещё мыслительно не понравилось сопряжение головы и шеи у матери, а также цвет её декольтированной груди.

Тогда как фабула "Паралитик. Сыновняя любовь" до глубины души потрясла Дидро: "Грёз, друг мой, смелее прославляй в живописи мораль и не изменый этому веку! Когда я увидел этого трогательного и выразительного старика, я ощутил, что смягчается моя душа, а глаза вот-вот увлажнятся слезами". Большое семейство с благовоением и любовью ухаживает за больным отцом, находящимся в центре композиции. Эта вещь была куплена Екатериной при посредничестве самого Дидро.



нантка "...лучше бы не отвлекался от своего рукоделия". Но вместе с тем: "Ни в чём нельзя упрекнуть ни рисунок, ни цвет, ни расположение предметов. Всё, что может дать картине столь совершенное мастерство, там есть".

А вот "Грозный Амур" ему показался неудачным во всех отношениях: "Публике очень по вкусу подобный замысел живописца, я же не вижу в нём ничего замечательного. Вся поза Амура неверна. Кстат, не приходилось ли вам замечать, что со стрелами Амура художники обращаются не столь свободно и умело, как поэты?" Это перенасыщенная, игриная вещьца — не самая удачная у Ван

депает вид, что веруют, а коре уныло обрабатывает повинность, якобы просвещающая ослосовето сытых господ Леруа.

XVIII ВЕКЕ сделали актуальными "виды руин", и художники ездили в Италию, дабы прикоснуться к величественным камням. К пейзажисту Пьеру-Антуану Демаши у Дидро было меньше претензий, чем к большинству его коллег, рисовавших "заброшенные термы" с поразительной скоростью, не сулившей ничего путного. Картина Демаши "Античная базилика (Храм в руинах)" произвела настолько сильное впечатление на Дидро, что эскиз долгое время

зерцания итогов 1769 года. Совсем другие ощущения вызывает проект Пушкинского музея: тут бережно отнеслись к наследию Дени Дидро и даже конструировали его воображаемый кабинет. Был бы доволен сам философ? Взабесился бы, счтя, что в разумно-светлом будущем, о коем так мечтали энциклопедисты, всё так же не умеют отличать высокую живопись от подделок?

Галина ИВАНКИНА

Иллюстрация: картина «Натюрморт с атрибутами искусств» (1766 г.) Жан-Батиста Симеона Шардена, любимого художника Дени Дидро

ПРИКОСНОВЕНИЕ

Вспоминая книгу Саши Соколова «Школа для дураков»

ВЕСНОЙ 1972 ГОДА мало кому известный московский писатель Саша Соколов устраивается егерем в Безбородовское охотничье хозяйство Калининской области. Там он пишет весьма необычный для того времени роман "Школа для дураков", ставший первым его крупным произведением (и, пожалуй, лучшим). В нём отразились впечатления от пребывания в школе для умственно отсталых, куда будущего автора в своё время после неоднократных попыток обучения в престижных учебных заведениях вынуждены были определить высокопоставленные родители. Упоминания ещё о нескольких фактах его жизни, в частности о работах на низкооплачиваемых должностях, не требующих квалификации (санитаром в морге, дворником, кочегаром), тоже есть в тексте романа. Всё это в определённой степени даёт возможность отождествить писателя с его героем.

Естественно, что, закончив к 1973 году книгу, Соколов ни в одно издательство Советского Союза её не предлагал — ввиду явно напрашивающегося результата. Зато после выхода в американском издательстве "Ардис" два года спустя она была с энтузиазмом встречена читателями, в том числе и Владимиром Набоковым. В СССР распространялась в самиздате. Затем вышло много изданий — как в России, так и за рубежом.

СЮЖЕТ "ШКОЛЫ для дураков" очень прост, но ввиду того, что он пропущен через сознание главного героя, страдающего раздвоением личности и вследствие этого учащегося в спешколке, где подвергается давлению педагогов в лице директора со странной фамилией Николай Горимирович Перилло и завуча Шейной Соломоновны Трахтенберг, его довольно трудно пересказать.

Имени повествователя, проводящего летние каникулы на даче, мы не знаем, сам он называет себя Нимфея Альба и находится в сложных отношениях со своим двойником (кстати, и повествование ведётся от множественного числа); причём, как следует из финальных страниц, этот двойник идентифицируется не только с воображаемым альтер эго героя, но и с автором, который, как некий демидур, всё время находится рядом. Кроме того, он даёт повод воспринять себя как юродивого, а в своём состоянии увидеть состояние Адама, открывающего вневременную и внепространственную действительность, нарекаящего имена явлениям природы и существам, живущим рядом с ним, и таким образом постигающего ежесекундно меняющийся мир. Шумы же и звуки столичного города, в котором ему приходится жить после загородного рая, в его сознании сливаются в образ зловещего нерасчлнённого чудовища, впечатляющее описание которого заставляет предполагать в нём исконого врага рода человеческого: "некто большой, многогоный и бесконечно длинный, как доисторическая ящерица, позже обратившаяся в змею... бесконечный, как средневековая пытка, шёл и шёл, не ведая усталости и покоя, и всё никак не мог пройти никогда", а городская квартира воспринимается как бесовской вертеп, заселённый inferнальными выходцами.

Пространство России 50-х годов XX века в романе не цельно: жизнь школы для дураков интерпретируется автором в мрачных, отсылающих к ночным кошмарам фантастических тонах,

а жизнь героя, дистанцирующегося от напорающей на него действительности, сопрягается с бесконечно длиющимся летним днём (что дало мне, в частности, повод писать об этом романе во время летней жары на лесной даче — совсем недалеко от тех мест, где сочинялся роман, да ещё во время Петропавловского поста, к которому отсылает имя-отчество одного из главных героев). Но и та, и другая удивительным образом сопрягаются с евангелической канвой, с детством христианства, с учителем географии Павлом Петровичем Норвеговым, имеющим и другие, довольно многочисленные, персонализации, главная из которых, прямо не названная, — апостол Павел. Он же в мифологической своей ипостаси — персонаж по имени Насылающий ветер, возможно также — почталов Павел. С Норвеговым связан, условно говоря, христианская линия, местами усугублённая ветхозаветной: история любви Норвегова и ученицы, скорее всего, существующей лишь в воображении повествователя, — Розы Ветровой, — например, может интерпретироваться поэтом как отношения церкви и человечества.

Тёмная сила, с которой сражается его наставник, новоявленный апостол, — тоталитаризм, сопрягаемый автором с тоталитаризмом безбожной власти в лице вышеотмеченных персонажей, что отражено в главном эпиграфе (кроме него роман предвеляют ещё два), взятых из тринадцатой главы Деяний святых апостолов: "Но Савл, он же Павел, исполнившийся Духа Святого и устремив на него взор, сказал: о, исполненный всякого коварства и всякого злодейства, сын дьявола, враг всякой правды! Перестанешь ли ты совращать с прямых путей Господних?"

Намёков насчёт принадлежности учителя к Церкви Христовой нет, но то, что от него ученики узнают об апостоле Павле и Богочеловеке, во имя Которого тот проповедовал, говорит о многом, тем более что и его ученики напоминают обладателей чистых сердец, которым, по словам Спасителя, надо узреть Бога: в их сознании Он преобразуется в образ сверхъестественного существа по имени Насылающий ветер, чьё посещение должно навскинуть продукт протухший воздух постепенно уводящего жизненного пространства, и даёт читать книги, одно место из которых в особенности запомнилось повествователю: "...выпросил у Бога светлую Русь сатона, да же очервенеит у кровию мученическою. Добро, ты, дьявол, вздумал, и нам то люблю — Христа ради, нашего света, пострадать" — место, связавшееся в его сознании с дальнейшей участью Павла Петровича Норвегова, уволенного из школы, впавшего в нищету и умершего от пневмонии, а вслед за его смертью — с уходом повествователя из его летнего детского рая, который казался незбылемым и вечным, — ведь и само время представляется повествователю чем-то вроде монотонного и цельного, обтекаемого жизнью куска. Сложность взаимоотно-

ношений с ним героя объясняется ещё и тем, что его существование ввиду психической аномалии протекает в бесконечно длившемся внутри сознания детстве, которое он не желает покидать и к которому неоднократно пытается вернуться уже излечившись и став взрослым человеком. В чём ещё определённый смысл. Прошлое ведь, живущее в памяти, — вещь реальная, в отличие от утекающей симулюнтности, называемой современностью. Хотя бы потому, что последняя — потенциальное прошлое, которое в сознании многих людей почему-то связывается с будущим. Но для Нимфеи она — образ угнетения, противоположный образу свободы, о которой так много говорит учитель Савл. Благодаря вере в обратимость времени и нежеланию адекватно воспринимать его течение герой, который весьма решительно вступает в противостояние с духом времени, в котором живёт, — тоталитарным и прагматическим, умудряется так и остаться в вечном детстве: даже после того, как он покидает свой рай, всё равно в его сознании не умолкает пронзительная чистая нота, которая звучала тогда, когда он учился в школе для дураков, ненавидя её, но и не желая оканчивать, потому что после этого время станет необратимым и наступит взрослость, которая ассоциируется в его сознании с душевной ущербностью, с убыванием полноты, со смущающими сознание вопросами: "Мы останемся одни, станем одиночками, жизнь разбросает нас по углам своим, по толпам уминов, рвущихся к власти, к женщинам, машинам, инженерным дипломам, а нам, круглым дуракам, ничего такого не нужно", — ничего, кроме "нескончаемого сидения на уроке учителя Савла".

ДЛЯ ПОНИМАНИЯ значимости того, что удалось выразить Соколову в его романе, много даёт заметка из дневника протопресвитера Александра Шмемана, обозначенная 13 апреля 1973 года. Обратим внимание: того же года, в который была окончена "Школа для дураков". И это рассуждение можно даже воспринимать в качестве комментария к пока ещё не напечатанному роману.

Вот что пишет Шмеман. "Многого могу, сделав усилие памяти, вспомнить; могу восстановить последовательные периоды и т. д. Но интересно было бы знать, по какому некоторым веци (дни, минуты и т. д.) я не вспоминаю, а помню, как если бы они сами жили во мне. При этом важно то, что обычно это как раз не "замечательные" события и даже вообще не события, а именно какие-то мгновения, впечатления. Они стали как бы самой тканью сознания, постоянной частью моего "я".

Я убеждён, что это — на глубине, те открытия ("эпифании"), те прикосновения, явления иного, которые затем и определяют изнутри "мироощущение". Потом узнаёшь, что в эти минуты была дана некая абсолютная радость. Радость ни о чём, радость оттуда, радость Бо-

Виталий ЯРОВОЙ