

АБРАМ ТЕРЦ

МЫСЛИ

ВРАСПЛОХ

**Мысли  
врасплох**

ABRAM TERTZ

Thought  
Unaware

*With an Interpretive Essay  
on the  
Literary Art of Abram Tertz  
by Andrew Field*

Rausen Publishers & Distributors  
New York  
1966

АБРАМ ТЕРЦ

МЫСЛИ

ВРАСПЛОХ

*Вступительная статья*

*А. Фильда*

Издательство и книжное агентство И. Г. Раузена

Нью Йорк

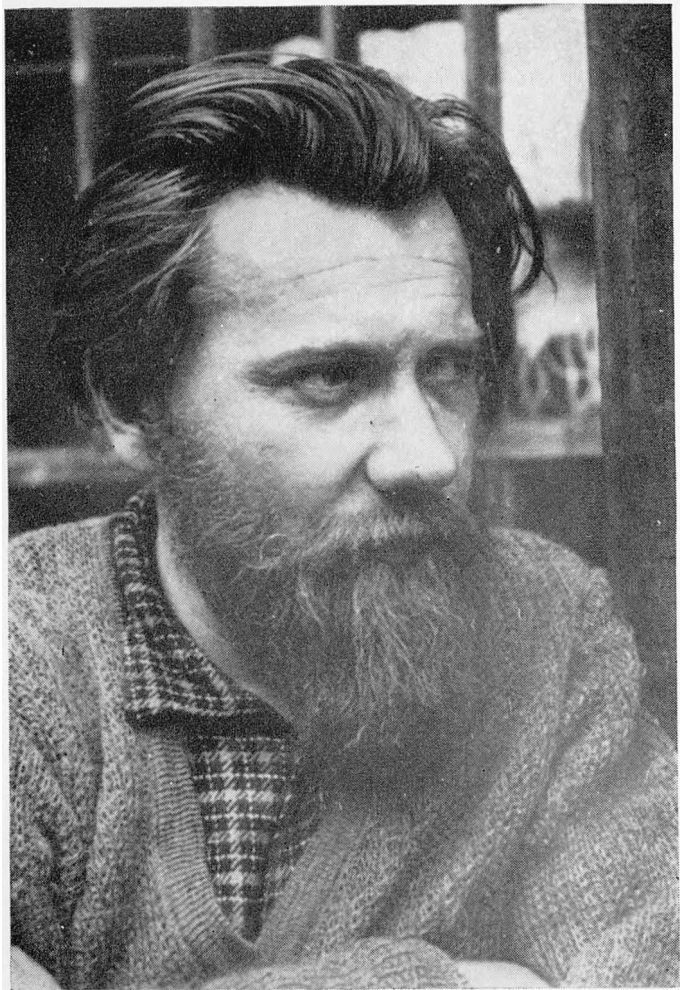
1966

Обложка работы  
Николая Сафонова

©Copyright by INSTITUT LITTERAIRE  
91, avenue de Poissy,  
Maisons-Laffite (S.-et-O.),  
France

All rights reserved

Manufactured in the United States of America  
by Rausen Language Division,  
150 Varick Street, New York, N.Y. 10013



*Андрей Снявский-Терц*



*With an Interpretive Essay on the  
Literary Art of Abram Tertz*

BY

ANDREW FIELD

Grateful acknowledgement is made to the American bi-weekly journal, *The New Leader*, for permission to reprint Mr. Field's essay, "Abram Tertz's Ordeal by Mirror," as an introduction to this volume. The essay, as here printed, is a collation and slightly expanded version—with no substantive changes—of three separate articles on the art of Andrei Tertz-Sinyavsky which appeared in *The New Leader* on May 13, 1963, July 19, 1965, and February 14, 1966.





## **ABRAM TERTZ'S ORDEAL BY MIRROR**

“Abram Tertz is a stage name. The man is a ventriloquist by profession. Only he is not playing for laughs or applause, but for keeps. From somewhere and someone in the Soviet Union a voice is talking to us, and if the tone is somewhat shaky at times—as all ventriloquial speech must be—its intent and character are not really open to question.” Thus I wrote about Abram Tertz in 1963. Modern Russian literature is, alas, tightly enmeshed in politics, and a heavy price must be paid to find a way out of this decades-old, purposeless entanglement. Andrei Sinyavsky was willing to undertake the task, and pay the price—contumely and loss of liberty—in order to point the way to the most basic precondition for the development of any culture, namely, acceptance of the fact that (the words are Sinyavsky’s own from his defense plea) “the word is not an act but only a word, and the author is not to be identified with his protagonist.” Without this simple understanding, how could the works of Pushkin,

Gogol, Dostoevsky, and Saltykov-Shchedrin have been published?

This truth, however far away its realization, has indeed been courageously and clearly held up before us by Andrei Tertz-Sinyavsky (as explicitly recognized by the indignation of Western Communist intellectuals such as Louis Aragon and implicitly understood by the refusal of any prominent Soviet intellectuals to take part in the persecution of Sinyavsky and Daniel), and for that alone we might be grateful to him. But beyond this act, which essentially belongs to the "politics of culture," Andrei Tertz-Sinyavsky has shown himself to be one of the most promising Russian writers of this century, and he has, painfully, jarringly, carried Soviet literature back into the 20th century. Not only in the Soviet Union, but also in the West, we have too long used literature to explain (and serve) politics, and, consequently, politics to falsify literature and its real function in society. It is my conviction that a serious appraisal must now be made of the art of Andrei Tertz-Sinyavsky by all who profess an interest in literature, and that this examination will perforce challenge many heretofore unchallenged assumptions about the relationship that exists between politics and art.

“Abram Tertz” made his first appearance in 1959 with an incisively ironic essay on Socialist Realism in which he proves that the very concept is (oxy)moronic. The title of the essay, *What Is Socialist Realism*, is obviously a play upon the titles of works by 19th century political polemicists such as Chernyshevsky and Dobroliubov. In *What Is Socialist Realism* Tertz’s most telling points are scored not angrily but wryly, as when he suggests that “Socialist Classicism” would be a more fitting term since its closest analogue is to be found not in Russia’s 19th century realism, but in Russian 18th century positivistic rhetoric. Tertz’s argument does not require artistic expression, yet continuous flashes (“the dark and magical night of Stalin’s dictatorship”) clearly bespeak an agile and talented literary mind. Ultimately, the depth and artistic achievement possible in any polemic must be limited, and *What Is Socialist Realism* is, in retrospect, one of the less significant of Tertz-Sinyavsky’s writings. Still, the exercise is most successful and doubtless was necessary to Sinyavsky, for it is here that the much-quoted programmatic assertion that underlies all of his art was articulated: “. . . I put my hope in a phantasmagoric art, with hypotheses instead of a Purpose, an art in which the grotesque will

replace realistic descriptions of ordinary life. Such an art would correspond best to the spirit of our time. May the fantastic imagery of Hoffmann and Dostoevsky, of Goya, Chagall, and Mayakovsky (the most socialist realist of all), and of many other realists and nonrealists teach us how to be truthful with the aid of the absurd and the fantastic.”

In his collection of *Fantastic Stories* (the title is borrowed from that of a collection of supernatural tales by E. T. A. Hoffmann), including the longer *The Trial Begins* which is usually considered as a separate novella, Tertz-Sinyavsky set about to answer his own call, with varying degrees of success. But the five short stories in the book, in spite of the diversity of their themes, are unified by the passages they all share, which, while ostensibly direct statements from characters, are also asides from Tertz. He is the main attraction and, I think, very nearly the only one whom we accept as alive and important to us. This is not a fault, for Sinyavsky can achieve superb artistic effects by sheer narrative manner and exploitation of his (fictional!) personality, Abram Tertz.

In *The Graphomaniacs*, the subject is the one that Tertz-Sinyavsky knows best: writing in the Soviet Union. The protagonist, Pavel Straustin, is an unsuccessful writer and also a pseudo-neurotic or “larval”

schizophrenic. Straustin imagines everyone around him to be writing, writing—who will be left to read?—and even sees a rival in his small son and an enemy in his wife. He is convinced that material from his manuscripts has been stolen by such writers as Fedin, Sholokhov, Leonov, and even François Mauriac (“I long racked my brain as to just how this happened, until it dawned on me that the thieves could even send copies of my works across the border.”). The double-entendre is self-evident. Similarly, Straustin speaks of the West where “it’s simpler, more ruthless. Some Lord or other publishes his little book of *vers libre*, and it can be seen at once that it’s crap,” and here too, one catches an ironic reference to our squandered freedom. The success of *The Graphomaniacs* is thus both specific (the writer in Russia) and general (the irrational neuroses of all writers).

*You and I*, one of the two best stories in the collection, is a complex and carefully executed examination of paranoia and internal sexual conflict. The protagonist of this story is a “double” personality who speaks now in one voice, now in another. The duality should be seen as an emblematic and not a clinical representation.

The action begins in a dinner scene reminiscent of that in Dostoevsky’s *Notes from the Underground*,

with the neat added suggestion of a political inquisition. The hero (one half of him, that is) has been invited to a 25th anniversary wedding party, but we are informed by him that the anniversary is bogus and, in fact, that the wife is really a man. The protagonist's revulsion at seeing his host, whom he hates, kiss this "man" is a clear Oedipal defense mechanism which is extended to include other women (in his eyes the female guests are NKVD men in disguise). He does finally run away from the dinner party with a girl named Lida and has a brief affair with her which is presented in terms of a child's ravishment of his mother: "I stood before her on my knees. I well recalled one rule—a person is more accessible from below, and, if you are standing before him on your knees, you can at any moment seize him by the legs and throw him on his back."

The struggle between the homo- and heterosexual elements of his personality continues to the end. As he is telling Lida he loves her, he is dreaming of being alone in his nice cozy apartment afterwards. The apartment becomes a womb where he hides from Lida peering at him through a letter slot. The primitive sexuality of the story is underscored by the treatment of minor details such as the food at the banquet and, later, shared with Lida, and also the "piles of

yellowed snow” which strongly suggest excrement. The turmoil of the hero’s personality is resolved as one aspect of him attains a sexual climax with Lida, while the other, who at the time is shaving, commits suicide.

The finest story, *At the Circus*, is set on a much simpler narrative fabric, although all the same Tertz-Sinyavsky’s fantasy is never far removed from his realism. A young man named Konstantin Petrovich is enthralled by performers at the circus, but also depressed by the contrasting drabness of his own existence in which he has nothing to do but “climb up on walls for days on end like a lunatic and unscrew blown fuses, with no other pleasures in life except girls and movies.” At the conclusion of the circus Konstantin leaves “with that determined springy gait employed by no one in the world except conjurers and acrobats,” and when he collides with a vulgar man in a fur coat on the way out, he impetuously picks the man’s pocket. From that moment a “new life” begins for Konstantin Petrovich.

In one of his forays Konstantin, with his friend the one-armed Lyoshka, breaks into an apartment whose owner they thought was away. Instead they find someone else there, lying asleep, one of the circus performers who had so dazzled Konstantin.



The conjurer awakens and screams, Konstantin panics, and he shoots the man. Lyoshka and he are caught, and the prosecutor ("of the right kind") demands the death penalty, but instead he is sentenced to 20 years imprisonment. One morning, trudging in a prison work column, Konstantin makes a sudden and impossible break for freedom: ". . . Kostya was already hurtling over hillocks and humps, pushing off from the soft earth with his sinewy legs. The wind played so serenely on his animated face. Far away could be seen the mauve forest—eternal refuge of legendary highwaymen.

"Kostya beheld an expanse suffused with electric light and miles of wire extended beneath the vault of a worldwide circus. And the farther he flew away from the initial point of his escape, the more joyous and alarmed did his spirits become. He was gripped by a feeling akin to inspiration, which made every vein leap and cavort, and, in its cavorting, await the onflow of that extraneous and magnanimous super-natural power that hurls one into the air in a mighty leap, the highest and easiest in your lightweight life.

"Ever nearer and nearer. . . . Now it would hurl him up. . . . Now he would show them. . . .

"Kostya leaped, turned over, and, performing the

long-awaited somersault, fell, shot through the head, face downward on the ground.”

The circus metaphor is constantly present as a leitmotif in the story, as, for example, in a restaurant where waiters jump between the potted palms “with an apelike dexterity,” or a reference to church murals “with all those miracles depicted on ceilings and walls in acrobatic postures.” The majority of Tertz-Sinyavsky’s stories and novels end with the central character (who is very often the narrator) in some form of grave “leap” either anticipated or in progress, and this is one way in which we are reminded of the severe duress and danger under which they were written.

Stylistically Tertz-Sinyavsky shows himself a disciple of Gogol or, more specifically, of the Gogolian grotesque. A typical characteristic of this manner is the straightforward descriptive passage which, at its end, flicks its heels and takes a sudden leap into grotesque fantasy. In *At the Circus* the conjurer places a wineglass under a man’s nose and pinches it, whereupon the wineglass fills with liquid. But then “without spilling a drop, he offered it politely to the lady who drank it with pleasure and said, ‘*Merci*,’ while everyone around laughed and clapped his hands in delight.” The same technique frequently

is reversed. When Konstantin cavorts naked with his girl-friend Tamara in a cubicle of a public steam-bath, Tertz-Sinyavsky writes, “. . . they looked like devils in the steam of hell itself, and also like red-skins, who really do exist and go about naked and shameless.” The one-armed Lyoshka, an attendant at the bathhouse, tells Kostya as he emerges from the cubicle with Tamara: “And don’t paw Tamara with two hands at the same time in my presence. It’s almost indecent.” And later, after the murder, “. . . two hefty janitors twisted Lyoshka’s only arm, the left one, behind his back.”

Tertz-Sinyavsky does not always maintain this level of comic brilliance (but neither, for that matter, did Gogol), and at least two of his stories, *Tenants* and the longish *Iced-Over Ground* must be considered partial failures. *Iced-Over Ground’s* primary weakness is that it is built upon a theme—a man’s ability to foretell the future—that is both crude and trite. Given this subject, the story’s conclusion cannot but be melodramatic, and the self-evident ending seems to debilitate the means, for the narrative movement is often sloppy. *Tenants* has least of all to commend it, for in this story psychological motifs combine with a highly convoluted prose and demonic, animistic imagery (“See under the bed, the rat run-

ning? . . . And do you know what that was, Sergei Sergeevich? Why that was Ninochka come to us. . . . She longs for her Nikolasha.”) to wind the story into a psychological and artistic impasse. There is, however, one trivial but, I think, emblematic incident in *Iced-Over Ground* which deserves special attention. The story’s narrator-protagonist looks into the future and is a witness at his own funeral, the effect of which he describes as “like our usual experiences before a mirror, only ten times worse.” And then he adds: “Normal, intelligent people can’t stand up to the ordeal by mirror.”

There are frequent sexual scenes in Tertz-Sinyavsky’s fiction, and these scenes can be as uproariously funny as Henry Miller. In *The Graphomaniacs* Straustin sits in an editor’s waiting room and dreams of performing “all the humiliating procedures” over the secretary, only to have that same secretary’s “well-developed body, ripe for shame” block his path as he tries to get into the editor’s office. At times, also as in the fiction of Henry Miller, the sexuality becomes boring and/or offensive. But very much unlike Miller, Tertz-Sinyavsky seems to have a fierce aversion to the sex act. This aversion is expressed not only in terms of repulsion, but also in demonic laughter, as when Kostya and Tamara in

*At the Circus* are having intercourse and—like Todd Andrews in Barth's *The Floating Opera*—Kostya is suddenly "seized with laughter" at the moment of climax. Since some would see a "modernity" and "Westernness" in this which is rather surprising in the work of a Soviet writer sealed off from contemporary European literature, it should be pointed out that Russian literature contains sufficient soil for such themes, and Tertz is merely picking up the thread of the Symbolist and Modernist periods in Russian literature, the further extension of which was interrupted by the Soviet censorship in the '20s.\*

Tertz-Sinyavsky's awareness of his historical place in Russian literature is clearly shown in *What Is Socialist Realism* in a discussion of the role of women vis-a-vis the famous "superfluous men" in Russian fiction. "For Russian literature," he writes, "they served as a symbol of a higher Purpose. . . . This was the woman that the 19th century found most to its liking. She impressed it by her vagueness, her mysteriousness, and her tenderness. Pushkin's dreamy

---

\* This sentence, written before the arrest, was of course conclusively confirmed by the fact that Andrei Sinyavsky is a specialist in Russian Symbolist and Modernist poetry and prose.

Tatyana opened up an age; the “Beautiful Lady” to whom the Symbolist poet Blok dedicated his early collected poems closed it. . . . And, concluding a love story that lasted for a century, Blok took the Eternal Woman as his Bride, only to betray Her and lose Her and torment himself all his life by the purposelessness of his existence.” At the conclusion of his essay Tertz-Sinyavsky quotes from a 1908 article by Aleksandr Blok entitled *Irony*: “I know men who are ready to choke with laughter when they learn that their mother is dying, that they are starving to death, that their fiancée has betrayed them. Because of this accursed irony everything is the same to them: good and evil, the blue sky and the stinking pit, Dante’s Beatrice and [Sologub’s] *Nedotykomka*.” Tertz-Sinyavsky calls the “destructive laughter” of Blok and his contemporary Fyodor Sologub “an elemental force sweeping everything before it,” and “everything” extends from sex to politics.

It is a matter for serious debate as to whether Tertz-Sinyavsky’s portrayal of women is an “exorcism” of sex in general, or whether, on a lower plane, it is specifically an exploration of the latent homosexuality in all men. (One recalls the playful interdependence of homosexual and political themes in

Olesha's *Envy*.)\*\* However this may be, the "positive" female characters in Tertz-Sinyavsky's fiction are all old mothers, nurses, and *babushki*—woman, that is, who have moved "beyond sex." Latent homosexuality is certainly the subject of three of the stories, *You and I*, *Iced-Over Ground* (the titles of these stories are highly indicative), and *Pkhentz*, the last Abram Tertz work which was received in the West before Sinyavsky's arrest. In *Iced-Over Ground* the narrator sees women changing into men with repulsive mustaches (and men sprouting breasts) in their future and past reincarnations; he ends by beating forlornly like a moth on the window of a room in which a future form of his beloved Natasha sits reading.

In his treatment of sexual themes Tertz-Sinyavsky shows the strong influence of Sologub. Latent homosexuality in the protagonists Peredonov and Liudmila constitutes the most important substructure of Sologub's greatest novel, *The Petty Demon*. The official

---

\*\* One could cite numerous other eminently normal artists in this connection (the matter ought not even have to be raised save for the sad history of the "trial"), and there can be no doubt of the fact that Andrei Sinyavsky is a devoted husband and father. It is quite simply that abnormal characters have a greater fascination for most serious writers than do stereotypes.

Soviet attitude has been that *The Petty Demon's* sole virtue is its portrayal of "the moral degradation of the public education officials of Tsarist Russia." That "Abram Tertz" not only knew the work of Fyodor Sologub, but had as deep an understanding of the profundity and mastery of Sologub's dark comic novel as he clearly demonstrates was one sure sign that he belonged to that small hard core of the "real" Russian intelligentsia.

Thus Tertz-Sinyavsky acknowledged his fictional forebears—there are echoes of specific scenes from *The Petty Demon* in *You and I*, and there is a hilarious parody of a famous Gogol passage in *Iced-Over Ground*. It is hardly surprising that Sologub should exert a seminal influence on Tertz-Sinyavsky, for Sologub himself followed in the Gogolian tradition, and *The Petty Demon* may be described in a very few words as "Gogol plus terror." \*\*\*

There is one other writer besides Gogol and Sologub who must be included in a discussion of

---

\*\*\* I would pause here to note that a Sologub novel, *The Snakecharmer*, was, in 1921, the first novel by a Soviet citizen to be published abroad without government permission. Yet in spite of this and the fact that the novel is clearly anti-communist in spirit, the Lenin government felt no need to take legal action against Sologub.



Tertz-Sinyavsky, and that is Andrei Bely, another contemporary of Sologub's. Bely also belongs in the Gogolian tradition (he even wrote an eccentric book on Gogol in which he straight-facedly includes a short, impersonal chapter on "the influence of Gogol on Bely"), but it is chiefly Bely's innovations in narrative form and his use of language—for which he has been called "the Russian Joyce"—which are important to us here. Bely's most famous work, the novel *St. Petersburg*, first published in 1913 and out of print in the Soviet Union now for fully 30 years, is characterized by a whimsical, geometric manipulation of scenes and character relationships. Many of the novel's devices would today be termed cinematic. Bely depicts Russia's revolutionary crisis in the tortured, oblique relations between a Senator and his son who by chance falls into a revolutionary conspiracy. This family crisis is taken, in other words, not as a study in itself or as representative of life in Russia, but as representative of Russia itself. *St. Petersburg* had an enormous impact on many writers of the '20s, writers as diverse as Konstantin Fedin, Leonid Leonov, and Evgeny Zamyatin, and one cannot place much of early Soviet literature in proper context without knowledge of Bely's prose.

Both of Tertz-Sinyavsky's longer works, *The Trial*

*Begins* and *Liubimov*, bear this special stamp of Bely and the '20s. *The Trial Begins* also has another uniquely contemporary stamp, for the novel deals with the famous anti-Semitic "Jewish doctors' conspiracy" in the last years of Stalin's life. The actual campaign is not presented; Tertz-Sinyavsky describes instead a fictional genesis of the affair arising from the unhappy marriage of a Public Prosecutor whose wife obtains an abortion from a Jewish doctor. In this little "family drama," just as in Bely's novel, the forces which constitute the national tragedy are played out in personal terms.

Nowhere, I think, not even in *What Is Socialist Realism*, is Tertz-Sinyavsky's satirical probing and political animus more trenchant than in *The Trial Begins*. The Prosecutor Globov relaxes at an evening gathering of his co-workers, and Tertz-Sinyavsky describes his thoughts: "These lads were pleasing to him . . . with their faces as open as one's palm, with biographies as clear as glass, with unstained conscience. Goodhearted men who terrify perhaps half the world. . . . Outwardly these were complete homebodies, but their politics was hidden inside them, secretly, where other mortals keep their vices and imperfections. How the scribblers of the kept Western press err portraying these men as some sort of

dark evildoers. Why, these are the very nicest of folk—witty conversationalists, good family men.” Globov has been married twice, and it is only with his first wife’s old mother that he is able to communicate about his real problems. Even this link is broken when Globov is forced by political circumstance to disown his own son. It is typical of Tertz-Sinyavsky’s complexity that the repugnant Globov is presented with considerable (clinical) sympathy, while the “liberal” who is having an affair with Globov’s wife and who listens to Radio Free Europe turns out to be a spineless villain.

The shells of Important Words (and this is a classic feature of Bely-esque prose) beat down with a staccato rhythm in *The Trial Begins*: “‘Objectively. The logic of the struggle. The wheel of History. Agents of Imperialism. Backwards. He who is not with us. Encirclement. In one country. In essence. Objectively.’ Katya was dejectedly silent. ‘-Ers, counter, -xism -sism, -sism.’ ‘-Mation, -cation, -zation, nation.’ ‘-Thics, thics.’” Tertz-Sinyavsky’s language generally, its freshness and complete correspondence to the subtlest nuances of contemporary Soviet speech, and especially bureaucratic speech, attains a level of verisimilitude and paronomastic

brilliance that has not been attained in Soviet literature since the days of Zoshchenko.

Tertz-Sinyavsky's most ambitious work, the novel *Liubimov*, is political in an even more subtle sense than *The Trial Begins*, for with it the political fable of Zamyatin, Orwell, and Huxley emerges as a complex and refined literary genre. In *Liubimov* the major stylistic defects of some of Tertz-Sinyavsky's stories appear to have been resolved. The novel's plot, quite simply, concerns a sudden one-man revolution in the provincial Soviet town of Liubimov (in that fictionally inevitable region of N—) led by a former bicycle mechanic, Lyonya Tikhomirov. Tikhomirov has come into the possession of a magical book which enables him to gain thought control over all the inhabitants of his town. The book literally falls upon him, following the laws of Hoffmanesque fantasy, from a ceiling which is being repaired and then—the end of Tikhomirov's reign—just as suddenly vanishes from a sealed safe. Between these ritual points is hung a narrative line the path of which is convoluted, obscure, and yet, with it all, precise. A valid criticism of the novel is that it attempts too much and lists under the weight of its intention . . . which does not alter the fact that *Liubimov* may be the most important

Russian novel of this decade. The story of Liubimov is no less than the history of the Soviet Union from its beginnings to the present day. The history of Liubimov's revolution—which is to say, the novel—is chronicled by Savely Proferansov, an inhabitant of the town; the determinant force in the action, however, resides not so much in Lyonya Tikhomirov as in another character also named Proferansov who is a visitant from the past.

This Proferansov, a 19th-century intellectual who ends by disclaiming Tikhomirov's revolution, may be read as Marx (reference is made to his “funny-sounding” foreign name) or, if you will, an embodiment of all the intellectual figures of the 19th century who influenced Russia's fate. A primary task for the reader must be how to grasp the multiplicity of meaning of the Liubimov revolution. The most obvious possibility is that Tertz-Sinyavsky is simply retelling the Russian Revolution and how it went awry. Tikhomirov's revolution begins on a major Communist holiday, May Day, in a town the name of which means “beloved place” in Russian. The process by which he mesmerizes the townspeople may be taken to symbolize the history of indoctrination and control after 1917. Tikhomirov himself, from whose unstable, superfi-

cially grounded political idealism is born tyranny, may without special difficulty be taken as an amalgam of Lenin and Stalin (he wears a costume "of steel color"), or some have seen in Tikhomirov's wavering and mercurial personality an allusion to Khrushchev.

But such simple solutions to the novel in the end prove grossly inadequate to its complexity and sophistication. It is Tertz-Sinyavsky's great achievement that he is able to evoke the cultural and political atmosphere of the Soviet Union without having to resort to simplistic individual or ideological representations. An exception is the portrayal of certain minor characters based upon actual Soviet writers. Tikhomirov and the town are menaced by an agent of the central government (whom Lyonya mistakenly takes to be a friend of the revolution) named Vitaly Kochetov, whose name, of course, is a reference to the anti-intellectual Soviet novelist Vsevolod Kochetov. Kochetov's letter from Liubimov to Tolya Safronov—the reference is to another real writer—is devastating literary ridicule: ". . . Tolya! You know me and can explain to them up there that I'm my own man and not some kind of abstractionist. . . . On the Jews, Tolya, you know we didn't give them their due then. Jews are people

too. What's your view on this? Goodbye, Tolya. When everything settles down, I figure, you'll also come to Liubimov, and we'll clink our goblets together again for peace in all the world."

And all of *Liubimov*, it should be noted, is sprinkled with tag names and literary allusions which may take the form of a delightfully wild "modern" parody of the medieval *Lay of the Host of Igor* or, less obviously, lines from poets and writers from Pushkin to Esenin which are incorporated into the text of the novel. It may well be, in fact, that the protagonist's name refers to a talented but forgotten young Soviet poet of the '30s named Tikhomirov who, we know, "accommodated himself" to the regime and was implicated (a fact which is mentioned in passing in Ivanov-Razumnik's *Writers' Fates*, a booklet published in emigration) in the unwarranted imprisonment of the major poet, Nikolai Zabolotsky, only to fall victim to the purge himself.\*\*\*\* But whether or not Tertz-Sinyavsky is referring to the real poet, still another extremely

---

\*\*\*\* Tikhomirov is a fairly common Russian name. Tikhomirov is a very minor character in Dostoevsky's *A Raw Youth*, and there is also Lev Tikhomirov, author of the well-known *Why I Ceased to Be a Revolutionary*. Least likely is the possibility that the name is meant to symbolize "peace."

plausible (and the most complex) reading of *Liubimov* is that of a chronicle of the self-betrayal of the Russian intelligentsia. Tikhomirov then becomes both victim and agent. From this point of view—and to my mind it is the single most arresting feature of the novel—*Liubimov* is not at all a satire in the Orwellian sense, but an ironically grim introspection.

It is even possible to maintain that Andrei Tertz-Sinyavsky is here least of all a political writer. True, his voice comes to us from the underground—or, as he himself remarks, could it be from the ceiling?—but that subterranean, no less than Dostoevsky's, does not admit a single, political definition. For the major characters in *Liubimov*—and Tertz-Sinyavsky is quite explicit about this at one point—are all aspects of a single Self, and the figures in the novel are symmetrically related to one another in the same manner that Sonya and Svidrigailov serve as opposing representations of Raskolnikov. Moreover, the “internal dialogues” are often interrupted by still another voice (shade of *Pale Fire!*) in the frequently hilarious footnotes. Actually, these footnotes, the chronicle form, and much else in *Liubimov* come from Saltykov-Shchedrin's *The History of a Town*, and it is interesting to note



that Saltykov-Shchedrin tells his history of Russia with considerably less sympathy and humor than Tertz-Sinyavsky, for his town is called Glupov, or Stupidity. As the presence of all these fragmented voices indicates, "Abram Tertz" really is his only character, and he undergoes his "ordeal by mirror" making different faces at himself. Again though, who is to say which particular combination of these voices represents that of Andrei Sinyavsky? The Moscow *Literary Gazette* (Jan. 22, 1966) "decided" this question in its attack upon Sinyavsky and Daniel titled "The Heirs of Smerdyakov."

In *Liubimov*, as in *The Trial Begins*, Tertz-Sinyavsky deftly translates the external gestures whose sum is society and politics into their very personal psychological and sexual components. The 19th-century Proferansov's name and patronymic are Samson Samsonovich, and in this we may hear an echo of Bely and his Senator Apollon Apollonovich. Like Bely, Tertz-Sinyavsky chooses to tell his story by means of mockery of both form and fact. The characters in *Liubimov* are maskers, and the author is on both sides of all the masks. But the tale is no less serious for that: Tertz-Sinyavsky's buffoonery is laughter unto death. When he mocks the moral duplicity of Soviet ideology in Tikhomi-

rov's command to the people to drink water as wine, the thrust goes beyond Soviet Russia. Similarly, the sole victim of the peaceful revolution is found spread out as if crucified, and the magic book is not only the Marxist scripture. . . . Properly understood, the tragic dilemma that is Tertz-Sinyavsky's novel is more universal in significance than Russia alone or its Communism.

*Liubimov* is a difficult novel but a rewarding one. It is not to be "understood" in an essay or, for that matter, a single reading. It is certainly true that the readers who come closest to the novel will be those who are thoroughly familiar with Russian literature and history; nonetheless, *Liubimov* is not a novel of obfuscations—page by page, sentence by sentence, Tertz-Sinyavsky's artistic mastery, his humor, and his seriousness communicate themselves.

A work substantively different from any of Tertz-Sinyavsky's other works is *Thought Unaware*, an intensely personal collection of philosophical speculations, thoughts, sketches, "prose poems." Here is the man himself, with no mirror. Reading these random thoughts (they are, of course, far from random in thought or in organization), one feels, first of all, their mordant sincerity. "Abram Tertz"

turned necessity to good use, and in his almost medieval, monkish anonymity there was no need for falsehood, exhibitionism . . . or restraint. How much he says about himself, and yet how little of it is rooted in specific incidents. He speaks in all persons and to all persons; while he does not abstain from discussion of the "Russian soul" (self-abasement), the main body of his comments stands beyond any national parochialism. There is not much space given to politics and what there is has a strange, paradoxical ring.

Without any "formal" philosophy, Tertz-Sinyavsky all the same shows himself to be a philosopher and, always, an artist in spite of himself. We may take the components of this fascinating and powerful work as excerpts from an actual diary, but there are many things which cause one to hesitate. The first and last thoughts, most obviously, constitute a very "literary" beginning and end. And there is an important interrelationship between passages as, for example, when Tertz-Sinyavsky (and let us not forget that the pseudonym is Jewish!) declares an unquestioning belief in the New Testament and then, shyly and slyly, asks God for some sign, even if only a bug or trainwhistle. Or there is the way Tertz-Sinyavsky has of salting his

weighty disquisitions with Church Slavonicisms which function as mock-serious twinkles of stylistic humor. His intent, I think, is simply too serious for him to take himself wholly seriously.

*Thought Unaware* may best be understood in terms of music. The careful reader will note how no chord is sounded only once—when Tertz-Sinyavsky, in a pregnant sentence, says he prefers snow over everything, we are not surprised to read, later, of his horror before his own tracks in that snow. The juxtaposition of blunt comments on sex beside speculations on God startles, but I think of Claude Debussy's *Sacred and Profane Dances* where it is a pointless exercise, really, to try to separate the "sacred" from the "profane." The explanation may lie in Tertz-Sinyavsky's comment that the church, the true church must include *all* human concerns. *Thought Unaware*, recalling in part Dostoevsky's *Diary of a Writer* and the essays of Rozanov (but Rozanov viewed sex as the key to the divine, as opposed to Tertz-Sinyavsky who sees it as the padlock), explains much in Tertz-Sinyavsky's fiction, both specific incidents and general motifs. If sex frequently sounds stridently and unpleasantly, that is simply because Tertz-Sinyavsky is engaged in an effort of Tolstoyan proportions to

break the chain to freedom—a word which, ironically, he does not much value.

To what degree is a part of that “chain” Communism? In *What Is Socialist Realism* Tertz-Sinyavsky writes: “Yes, we live in Communism. It resembles our aspirations about as much as the Middle Ages resembled Christ, modern Western man resembles the free super-man, and man resembles God. But, all the same, there is *some resemblance*, isn’t there?” The question is a good one—for us all—and it is well to remember that in the Middle Ages people lived in expectation of the imminent approach of the Heavenly Kingdom. When Communism evolves to the point where it no longer sees its “heavenly kingdom” on a wall calendar, Andrei Tertz-Sinyavsky will be honored not only as a writer of major stature, but also as one of the most lucid Russian thinkers of the 20th century.

The last Tertz-Sinyavsky work to reach the West, *Pkhentz* (the title refers to a far-off planet, the home of the story’s narrator) is a grotesque and somber study of the individual isolated from society and, finally, even from himself. There is no violence in the story, indeed almost no action as such, but there is, all the same, terror and despair.

The theme of a distant planet wholly different and far more beautiful than earth is perhaps best known in Russian literature in the poetry of Fyodor Sologub, who sang hypnotic incantations of the star Mair and its planet Oile: “*On distant, beautiful Oile,/ is all my love and all my soul.*” Sologub’s imaginary planet is not, of course, science fiction, but rather a mythical, Schopenhauerian exaltation of non-existence “where unborn souls rest in peace” and a corresponding abjuration of life. One thinks also—because Tertz-Sinyavsky’s narrator is not only (or perhaps not at all) a visitor from another world, but also a madman—of Gogol’s classic psychotic fantasy, *Notes of a Madman*, in which the protagonist retreats not to another planet, but to a delusional kingship of Spain.\*\*\*\*\*

But Gogol, Sologub, and Tertz-Sinyavsky have distinctly individualistic real and imaginary worlds. Gogol’s is a phantasmagoria of petty absurdities—dogs sniff each other shamelessly, and one feels the implicit interchangeability of the canine and the human. When Gogol’s Poprishchin shamefully

---

\*\*\*\*\* There is, too, Dostoevsky’s *Dream of a Foolish Man* in which the protagonist goes to another planet, but the tone and intent of the two works are so radically different that it is difficult to speak of affinity and influence here.

locks himself in his room to convert his coat into a "royal mantle," he is symbolically performing a sexual act and, more important, attempting to alter reality to correspond to his fantasy.

Sologub's vision, though no less "trivial" or shameful, is disturbing in its very tranquility, suggesting a real prescience of an alternate existence to which life as we know it is merely a vulgar and inexplicable intermezzo. And in fact, the creator of the absurd and pathetic Peredonov and the wildly passionate Liudmila was scarcely ever observed to display any emotion, nor is there any record of anyone ever having seen him smile. Sologub and his art seem tranquilly balanced between Gogolian absurdity (often more explicitly ominous than in Gogol) and an other-worldly, Buddhist-like calm expectation.

Tertz-Sinyavsky's vision is, if anything, starker than either Gogol's or Sologub's, precisely because he offers no hope of "altering reality," and "Pkhentz," the other world which he presents, has been hopelessly and forever lost. There is no clearly given reality in *Pkhentz*—the narrator, Andrei, is a hunchback, a form he has "chosen" so that disgusting humans will leave him alone, but he is engaged in following another hunchback who is

very probably his double; and at different times, we are told by the narrator that he has no children, two (Pkhentzian) children, and many surrogate "cactus children." When locked up alone in his room, he takes off his human disguise and literally opens out like a palm tree with many tentacle arms and eyes. He admires himself from all angles with them. The sharp fragmentation of personality in *Pkhentz*—we remember that Andrei Sinyavsky is the co-author of a small introductory booklet on Picasso—nonetheless forms a coherent artistic structure which, if anything, goes beyond "personality" (as well as "action") to outline abstruse but firm artistic and psychological themes.

After recognizing his place in the Gogolian tradition, I would note that the closest analogue to Tertz-Sinyavsky is the American writer Nathanael West. (West's parents were immigrants from Russia, and West was extremely well-read in Russian literature, so the juxtaposition is not far-fetched.) The multiple, inchoate personalities of *Pkhentz* and especially the vegetable-like Pkhentzen himself sent me back to West's *Miss Lonelyhearts*: "Under the skin of man is a wondrous jungle where veins like lush tropical growths hang along overripe organs and flitting from rock-gray lungs to golden intes-



tines . . . lives a bird called the soul." But the jungle that is Tertz-Sinyavsky's Andrei is tightly constricted by his assumed human form, and his soul is bruised and dying.

The exploration of latent homosexuality plays an equally important role in both West and Tertz-Sinyavsky (before *Pkhentz*, as we have already seen, this was most evident in *You and I*), but there is a radical difference in the basic approach of the two writers to the problem. Homosexuality in West's novels is, to a large degree, shown through the suffering or aggressiveness of female characters. The hunchback Andrei in *Pkhentz* is pursued by a girl named Veronika who lives in his building and is trapped by accident in her bedroom where she bares herself to him. It is the first time he has ever seen a naked woman (" . . . I came across a handbook of anatomy [which discussed the matter] hazily and quickly, so that no one could understand it."), and he has a terrifying fleeting vision of an unshaven man's head with bared teeth between her legs.

This, needless to say, is an almost stereotyped symbol of castration fear, but it seems to me that, owing to his more generalized treatment of the problem of sexuality, Tertz-Sinyavsky can less justly

be termed a "Freudian" writer than West, for most of West's images can be neatly "solved" with textbook in hand, while in a story such as *Pkhentz* the primal urges are continually in a process of mutation, and each has its own "double." West, too, has a hunchback, and it is significant to note that while West's hump is a grotesque "pregnancy," Tertz-Sinyavsky's is a more generalized symbol of the repulsiveness of all flesh. One would be prepared to be more than usually tolerant of overly close adherence to the ideas of "the forbidden Freud" in a young Soviet writer who is groping for a new path in his art, and so it is very much to Andrei Tertz-Sinyavsky's credit that, in comparison not only with Nathanael West but also with many contemporary American writers, he has moved past slavish acceptance of Freudian theories. Tertz-Sinyavsky's awareness of the inadequacies of Freud was shown in *The Trial Begins* where he has one character muse: "But what had *he* to offer to the world in his own name? Some potpourri of Freud and a Hawaiian guitar?"

In *Pkhentz* Andrei will not allow Veronika to touch him, nor will he shake hands with anyone, and when he confronts his hunchbacked double, the double taunts him with his heterosexual prowess,

pointing out in addition that he is much more deformed. The importance of smells in *Pkhentz* reminds one of the poet's odyssey along a horse's intestines in West's *The Dream Life of Balso Snell*. Andrei has a landlady whose excrement reeks of *eau de cologne*, and the Pkhentzen nourishes himself by pouring water over his body, an ablution of the body's ever-soiled surface.

The opening scene in *Pkhentz* shows the one hunchback watching the other in a laundry, and it gives a detailed account of the laundry items and how they are soiled. The sheets are marked "feet" at one end so that the head won't touch that portion. Hunchbacks, Andrei explains, are usually fastidiously clean because they don't wish to cause people "added disgust," but his double is both filthy and self-complacent. Tertz's Andrei begins by observing that "one must observe the rules of the land into which you have happened to fall," progresses to a plaintive cry: "Oh God! Let me become a man!", and, as the story ends, he is hopelessly and incoherently baying at his lost Pkhentz: "BON JOUR. GUTEN ABEND. TUZHEROSKIP. BU-BU-BU. MAOO-MAOO. PKHENTZ."

Is all this, in West's phrase, "a Sargasso of the imagination?" Hardly. Not merely a sexual study,

*Pkhentz* is an exploration of individual isolation and of the way in which we are held prisoner both from within and without. As in almost all that he has written we are confronted with an ever-exciting, ever-developing artist's sophisticated understanding of the human personality. Now Andrei Tertz-Sinyavsky is a Soviet prisoner. His only real crime, however, is that, very much like Nathanael West, he has a sceptical and even cynical view of our world, and he cannot restrain himself from smiling "inopportunely."

Politically Nathanael West was a Communist sympathizer, and on one occasion he was even arrested and held very briefly for his participation in a street demonstration. West's novel *A Cool Million* is a vicious parody of the "American Dream," and in his 1939 novel *The Day of the Locust* he has a cheerless vision of the rise of Fascism in America. Yet all of West's works are in print in hardcover and paperback editions and have sold literally hundreds of thousands of copies. Far from being considered a threat to "undermine the political foundations" of America, Nathanael West is widely held to be one of the outstanding American writers of our time, and even those who consider West (with some justice) a minor figure allow that

he has had a profound influence on the newest generation of American writers. There is perhaps a lesson here.

Andrei Tertz-Sinavsky does not suffer in comparison with either Nathanael West or the young Dostoevsky. One must fervently hope that he will be allowed to return from Siberia before the formal termination of his sentence, and that he will come back to a more enlightened, tolerant political atmosphere. He is the promise of Russian literature.

ANDREW FIELD

Мысли  
врасплох



Живешь дурак дураком, но иногда в голову лезут превосходные мысли.



Как вы смеее бояться смерти?! Ведь это всё равно, что струсить на поле боя. Посмотрите — кругом валяются. Вспомните о ваших покойных стариках-родителях. Подумайте о вашей кузине Верочке, которая умерла пятилетней. Такая маленькая, и пошла умирать, придушенная дифтеритом. А вы, взрослый, здоровый, образованный мужчина, боитесь... А ну — перестаньте дрожать! веселее! вперед! Марш!!

Жизнь человека похожа на служебную командировку. Она коротка и ответственна. На нее нельзя рассчитывать, как на постоянное жительство, и обзаводиться тяжелым хозяйством. Но и жить, спустя рукава, проводить время, как в отпуске, она не позволяет. Тебе поставлены сроки и отпущены суммы. И не тебе одному. Все мы на земле не гости и не хозяева, не туристы и не туземцы. Все мы — командировочные.

Если бы стать скопцом — сколько можно успеть!

Чтобы не было так обидно жить, мы заранее тешим себя смертью и — чуть что — говорим:

— Пусть я умру, плевать!

Вероятно, за эту дерзость, которая видит в смерти выход из игры, с нас крепко спросится. Природа не дает слишком легких концов на подобие ухода из гостей, когда можно взять шапку и сказать: «ну, я пошел, а вы оставайтесь и делайте что хотите». Вероятно, смерть (даже в виде простого физического исчезновения), как и всё на свете, надобно заслужить. Природа не позволит нам капризничать в ее доме.

Надо так же доверять Богу, как собака — хозяину. Свистни — прибежит. И куда бы ты ни пошел, она, ни о чем не спрашивая, ни о чем не задумываясь, весело побежит за тобой хоть на край света.

Сидел в ресторане и смотрел по сторонам. Дело было днем, народу было мало, и народ поднабрался всё какой-то случайный, понаехавший из провинции или вздумавший покушать в роскошной обстановке раз в жизни. Мне — случайному здесь — было интересно разглядывать этих случайных людей.

На глаза попалась девица, простоватая, в мелкой завивке, с непомерно разинутым ртом. Она громко смеялась, выказывая крупные зубы, непривычно захмелев от сладенького винца. Я смотрел на нее и думал, до чего же она уродлива, и возмущался этим не замечающим себя, самодовольным уродством. Мне казалось, она не имеет права не то что сидеть за столом, но вообще существовать на земле, и как этой девушке не стыдно быть такой безобразной и как она может еще смеяться при своем безобразии?..

И вдруг я подумал, и эта мысль как-то поразила меня, настолько поразила, что я теперь постоянно к ней возвращаюсь, хотя пора бы забыть, — я подумал: «а какое, собственно говоря, ты имеешь право осуждать эту девушку, если сам Бог терпит ее присутствие? Если всем нам, таким некрасивым, ничтожным, Он позволил существовать. Вот мы сидим и презираем друг друга и готовы стереть друг друга с лица земли, а Он, отлично видя всю нашу некрасоту, тем не менее разрешает нам жить, хотя мог бы в два счета прекратить наше развязное, кичливое существование. Какие у тебя полномочия не допускать эту уродку, ежели Он, неизмеримо прекрасный, ее допустил?!»

Это сознание моей неправоты, столь очевидной перед Его позволением, повергло меня в неожиданно смешливое настроение. Я потешался над собою и трясся от тайного смеха, сохраняя внешнее благообразие, потому что находился не один в ресторане, а

в приятельской компании. Но в глубине души я покатывался и хватался за бока, словно чувствовал на себе снисходительный ласковый взгляд. Посматривая на девицу, которая в результате всего не стала привлекательнее, я веселился так, как давно не делал. Но мое веселье в эту минуту не содержало зла и было исполнено благодарности к мысли, которая открыла всё это и тоже смеялась надо мною и надо всеми нами необидным, светлым смехом. И мне до сих пор кажется, что Господь благословил меня тогда на этот смех.



Искусство — ревниво. Отправляясь от каких-то, ничего не говорящих «данных», оно — силой распаленного воображения — рисует вторую вселенную, где события разворачиваются в повышенном темпе и в голом виде. Художник должен любить жизнь ревниво, т. е. не верить наличной картине и, отталкиваясь от нее, подозревать за людьми и природой нечто такое, в чем никто другой не догадается их заподозрить.

— Я был у нее 67-ым, она была у меня 44-ой.

У меня перегорели пробки. Я очень грустил, считал себя погибшим и просил Бога помочь. И Бог послал мне Монтера. И Монтер починил пробки.

Только когда заболеешь чем-нибудь венерическим, начинаешь понимать, что все люди чисты.

В сексуальных отношениях есть что-то патологическое. Влекущее отталкивание, отталкивающая притягательность. Это совсем не «кусочек хлеба», который хочется съесть. Тут хотение построено на том, что нельзя этого делать, и, чем больше «нельзя», тем сильнее хочется.

Анатомия — элементарна. Но — что за мрак, что за сверкание во мраке?! Женщина, в другое время воспринимаемая как бытовое явление, немедленно приобретает потусторонний оттенок. Из «Людочки», из «Софьи Николаевны» она становится жрицей, руководимой темными силами. В половом акте всегда присутствует нечто от черной мессы.

Само наслаждение, достигающееся при этом, — глубже и страшнее обычных плотских радостей. Оно в значительной мере основано на том, что ты совершаешь кощунство. Красивые женщины, помимо про-

чего, потому имеют успех, что с ними возрастает кощунственность предпринимаемых действий.

Отсюда же — непостоянство, измены. Со строго физиологической точки зрения новый предмет любви мало чем отличен от старого. Но в том-то и весь фокус, что новый предмет заранее кажется «слаще», потому что с ним ты впервые переступаешь закон и, следовательно, поступаешь более святотатственно. Незнакомую Донну Анну ты превращаешь в девку, и особое удовольствие тебе доставляет то, что она «донна» и «незнакомая»: «такая чистая, такая красивая, а я с тобою вот что, вот что сделаю!» С нею ты сизнова переживаешь чувство падения, утраченное со «старым предметом» в силу привычки. Повторение там узаконило кощунственный акт и он перестал казаться таким уж привлекательным. История Дон Жуана — это вечные поиски Той, еще нетронутой, с кем совершить недозволенное особенно приятно. В отношениях с женщиной всегда важнее

снять с нее штаны, чем утолить свою природную потребность. И чем эта женщина выше, недоступнее, тем оно интереснее.

По тем же побуждениям, заручившись моральным правом, муж и жена развращаются на законной ниве гораздо изобретательнее случайных прелюбодеев. Чужим хватает того стыда, что они чужие. А любящим супругам кого стыдиться, с кем блудить? Им не остается ничего другого, как нарушать закон в его же собственных рамках и оснащать семейный союз таким бесстыдством, чтобы он имел хотя бы видимость грехопадения.

В кондитерских магазинах женщины поедают пирожные, не отходя от прилавка. Почему-то мужчины так не делают. А эти — забегают в магазин, точно в уборную, и тут же, в толчее, у всех на виду лопают! Сладенькие. От маленьких до старух. Смотреть, как они едят — неудобно, что-то бесстыдное угадывается в их позах, жестах, в их кусании, жадном как любовные поцелуи. Полакомится, оботрется и пойдет дальше, своей дорогой...



Удручает податливость женщин. Есть в этом что-то от нашей общей, человеческой неполноценности.

Женщины грешнее нас, но лучше нас. Странное ощущение. Но безусловно так: и лучше, и грешнее. Блудница становится праведной, лицемерка — искренней, злодейка — доброй, почти не меняя своей женской природы. Для женщины подобные превращения так же естественны, как переход на другую сторону улицы. Остановилась, перешла через улицу и пошла себе дальше, совсем другая и всё-таки такая же самая.

Почему-то грязь и мусор сосредоточены вокруг человека. В природе этого нет. Животные не пачкают, если они не в хлеву, не в клетке, то-есть опять-таки — дела и воля людей. А если и пачкают, то не противно, и сама природа, без их стараний, очень быстро смывает. Человек же всю жизнь, с утра до вечера, должен за собой подчищать. Иногда этот процесс до того надоедает, что думаешь: поскорее бы умереть, чтобы больше не пачкать и не пачкаться. Последний сор — мертвое тело, которое тоже требует, чтобы его поскорее вынесли. Останняя куча навоза.

В добавление к этому войдем в роль уборщицы, которая за всеми подметает и не может остановиться: нарастут горы мусора. Она воспринимает людей по мусорным признакам: вон тот не вытирает ноги, а эта всегда оставляет дамский легкомысленный сор — шпильки, флакончик

из-под духов, затертые, воняющие одеколоном ватки, раскиданные по всему номеру. Дело происходит в гостинице.

Убийственно уже местоположение секса — в непосредственной близости к органам выделения. Словно самой природой предусмотрена брезгливая, саркастическая гримаса. То, что находится рядом с мочой и калом, не может быть чистым, одухотворенным. Физически неприятное, вонючее окружение вопит о клейме позора на наших срамных частях. Бесстыдство совокупления, помимо стыда и страха, должно преодолевать тошноту, вызываемую нечистотами. Общее удовольствие похоже на пир в клоаке и располагает к бегству от загаженного источника.

Но вот, представьте девку, серую, безответную, которая много работает и терпеливо ждет, когда кто-нибудь с нею хоть побалуется мимоходом. И всё нету случая. Один парень облапил, было, ее в полутемном клубе, да спяну отвлекся, забыл и уснул на полдороге, а наутро не вспомнил.

Потом какой-то мужик, кажется хромоногий, с деревяшкой вместо ноги, прикидывал жениться на девке, и она опять была согласна, но его не то задавило трактором, не то он уехал и не вернулся. И жизнь у нее проходит в однообразной работе, в тихом недоумении, почему она ни у кого не вызывает охоты, с виноватой улыбкой, что никто не польстился. Спрашивается: разве не лучше было бы ей согрешить, чем тянуть это хилое, незадачливое целомудрие?..

В нашей жизни, в быту идея грехопадения редко дана в своей метафизической оголенности. Тут столько встречается примесей, обстоятельств, мотивов, что всё выглядит куда печальнее и смешнее. Бывает, что человеку некуда приткнуться и он тыкается в бабу, которой ведь тоже нужно как-то себя пристроить. Длинная, скудная жизнь, и ничего нет под руками, кроме срамных частей, которые болтаются, как детская погремушка, и почему бы немного в нее не поиграть заскучавшему человеку? Или для женщины позабавиться с незна-

комым мужчиной — всё равно что пойти на новую кинокартину. Здесь даже не всегда присутствует влечение к запретному плоду, к полу, к рискованному удовольствию, а просто — влечение «вдаль», жалость к себе и желание чем-то развлечься, уйти, переменить обстановку, и даже любовь к ближнему, приласкать которого у нас нет других способов. Вся эта тривиальность человеческой жизни не то что снимает или оправдывает грех, но рядом с нею он, взятый в отдельности, как таковой, в своей изначальной мерзости, менее пугает и кажется отдушиной. В нем — конец, преступление, дыра, ад, смерть, то-есть всё понятия предельные, максимальные, а тут, в быту, в жизни — тоскливое прозябание, по сравнению с которым сама смерть лучше.

Человек становится по-настоящему близок и дорог, когда он теряет свои официальные признаки — профессию, имя, возраст. Когда он перестает даже именоваться человеком и оказывается просто-напросто первым встречным.



Накопление денег. Накопление знаний и опыта. Накопление прочитанных книг. Коллекционеры: короли нумизматики, богачи конфетных бумажек. Накопление славы: еще одно стихотворение, еще одна роль. Списки женщин. Запасы поклонников. Зарубки на прикладе снайпера. Накопление страданий: сколько я пережил, перенес. Путешествия. Погоня за яркими впечатлениями. Открытия, завоевания, рост экономики. Кто больше накопил, тот и лучше, знатнее, культурнее, умнее, популярнее.

И посреди этого всеобщего накопительства:

— Блаженны нищие духом!

Мы обезопасили себя тем, что поняли  
свою обреченность.

Надо бы умирать так, чтобы крикнуть  
(шепнуть) перед смертью:  
— Ура! мы отплываем!

Хорошо, уезжая (или умирая), оставлять  
после себя чистое место.

Господи, убей меня!

За недостатком жеста, за отсутствием слова, за неимением чего-то лучшего и главного мы останавливаемся на женщинах и делаем им разные нехорошие предложения, чтобы что-то сделать и о чем-то сказать.

Когда всё тайное станет явным — понимаете? — всё! — то-то мы сядем в калошу.

Если нам суждено погибнуть от какой-нибудь радиации, это будет вполне логично. Мысль развивается до такого предела, что убивает себя. Но чем виноваты собаки, лягушки — те кто не хотел развиваться?



Всё-таки самое главное в русском человеке — что нечего терять. Отсюда и бескорыстие русской интеллигенции (окромя книжной полки). И прямота народа: спьяна, за Россию, грудь настезь! стреляйте, гады! Не гостеприимство — отчаяние. Готовность — последним куском, потому что — последний и нет ничего больше, на пределе, на грани. И легкость в мыслях, в суждениях. Дым коромыслом. Ничего не накопили, ничему не научились. Кто смеет осудить? Когда осужденные.

Пьянство — наш коренной национальный порок и больше — наша идея-фикс. Не с нужды и не с горя пьет русский народ, а по извечной потребности в чудесном и необычайном, пьет, если угодно, мистически, стремясь вывести душу из земного равновесия и вернуть ее в блаженное бестелесное состояние. Водка — белая магия русского мужика; ее он решительно предпочитает черной магии — женскому полу. Дамский угодник, любовник перенимает черты иноземца, немца (чорт у Гоголя), француза, еврея. Мы же, русские, за бутылку очищенной отдадим любую красавицу (Стенька Разин).

В сочетании с вороватостью (отсутствие прочной веры в реально-предметные связи) пьянство нам сообщает босяцкую развязность и ставит среди других народов в подозрительное положение люмпена. Как только «вековые устои», сословная иерархия рухнули и сменились аморфным равенством, эта бластная природа русского человека выперла на поверхность. Мы

теперь все — блатные (кто из нас не чувствует в своей душе и судьбе что-то мошенническое?). Это дает нам бесспорные преимущества по сравнению с Западом и в то же время накладывает на жизнь и устремления нации печать непостоянства, легкомысленной безответственности. Мы способны прикарманить Европу или запустить в нее интересной ересью, но создать культуру мы просто не в состоянии. От нас, как от вора, как от пропойцы, можно ждать чего угодно. Нами легко помыкать, управлять административными мерами (пьяный — инертен, не способен к самоуправлению, тащится, куда тянут). И одновременно — как трудно управиться с этим шатким народом, как тяжело с нами приходится нашим администраторам!..

Как это приятно, когда случайный прохожий говорит «пожалуйста» или «спасибо». И говорит это «спасибо» с таким чистосердечием, точно в самом деле желает тебе спасения. На этой задушевности только и держится мир, в особенности — русский. Какое-нибудь «браток», «папаша», «будьте добреньки». Безо всякой вежливости, но с родственной интонацией.

Раньше человек в своем домашнем быту гораздо шире и прочнее, чем в нынешнее время, был связан с универсальной — исторической и космической — жизнью. Хотя у нас имеются газеты, музеи, радио, воздушное сообщение, мы лишь принимаем к сведению этот всемирный фон и не очень-то им проникаемся, мало о нем думаем. В чешских ботинках, с мексиканской сигаретой в зубах, прочел корреспонденцию о появлении нового государства в Африке и пошел кушать бульон, сваренный из французского мяса. Всё это внешнее, кажущееся соприкосновение с миром носит характер случайной, бессвязной информации: «в огороде бузина, а в Киеве дядька». О том, что в Киеве дядька, мы узнаем по многу раз в день и не придаем этим фактам особого значения. Количество наших знаний и сведений огромно, мы перегружены ими, качественно не меняясь.

Всю нашу вселенную можно объехать за несколько дней — сесть на самолет и объехать, ничего не получив для души и лишь увеличив размеры поступающей информации.

Сравним теперь эти мнимые горизонты с былым укладом крестьянина, никогда не выезжавшего далее сенокоса и всю жизнь проходившего в самодельных, патриархальных лаптях. По размерам его кругозор кажется нам узким, но как велик в действительности этот сжатый, вмещаемый в одну деревню объем. Ведь даже однообразный ритуал обеда (по сравнению с французским бульоном и ямайским ромом) был вовлечен в круг понятий универсального смысла. Соблюдая посты и праздники, человек жил по всемирно-историческому календарю, который начинался с Адама и заканчивался Страшным Судом. Поэтому, между прочим, какой-нибудь полутемный сектант мог порой философствовать ничуть не хуже Толстого и достигать уровня Плотина, не имея при том под руками никаких пособий, кро-

ме Библии. Мужик поддерживал непрестанную связь с огромным мирозданием, и помирал в глубинах вселенной, рядом с Авраамом. А мы, почитав газетку, одиноко помираем на своем узеньком, никому не нужном диване. И никакая информация нам тогда не нужна. Она для нас — брюки из заграничного материала. Форсим в этих брюках и только. Куда девается весь кругозор, вся наша осведомленность, когда мы снимаем брюки или с нас снимают? Или — когда мы подносим ложку ко рту. Мужик-то, прежде чем взять ложку, — бывало, — перекрестится и одним этим рефлексорным жестом соединит себя с землей и небом, с прошлым и будущим.

Мы обязаны городскому комфорту и техническому прогрессу тем, что вера в Бога пошла на убыль. В окружении сделанных нами вещей мы почувствовали себя создателями вселенной. Могу ли я увидеть Господа Бога в мире, где на каждом шагу мне попадается человек? Глас Божий звучал в пустыне, в тишине, а тишины и пустыни нам как раз не хватает. Мы всё заглушили и заполонили собою и после этого еще удивляемся, что Господь нам не показывается.



Любая личность противна, если ее много. Личность всегда — капитал, хотя бы он состоял из добродетелей, ума и таланта. «Раздай добро свое...» Христос возлюбил тех, кто был «никем». Да и сам Он разве не был «Никто»? Как личность Он скорее невыразителен (и потому невыразим) и уж во всяком случае нисколько не оригинален. «Личность Иисуса Христа» — звучит кощунственно. Это Личность в обратном, минусовом значении. Христа не назовешь «гением». Гений переполнен собою, гений — капиталист. Вампиризм гения, почитание гениев, начавшееся с Ренессанса, и бескорыстие святости, всегда сияющей не своим, но Твоим, Господи, светом.

Довольно твердить о человеке. Пора подумать о Боге.

Теософы боятся слов — «чорт» и «Бог». Они всё опасаются, что их заподозрят в невежестве, и хотят рассуждать по-научному. Такая предосторожность не внушает к себе доверия.

Почему Христос никогда не улыбался?  
Не потому ли, что в тюрьме, где сидят приговоренные к казни, смех неуместен?..

Не исключена такая возможность, что на земле — ад. Тогда всё понятно. А если — нет? Господи, тогда как?..

Наверное, грешники, сгруппированные в аду по разным классам и партиям, тоже друг другу завидуют и друг перед другом важничают. Тот, кого поджаривают на вертеле, потешается над теми, кого вешают вверх ногами. Растут обиды, назревают конфликты: каждому кажется, что ему хуже других. И высокомерие немногих страдальцев (например, педерастов), составляющих особую касту с изысканным способом пытки. И внезапные моды, когда все мечтают попасть в газокамеру, предназначенную детоубийцам, и приписывают себе задним числом несовершенные преступления: все были бы рады убить младенчика, но такого не сыщешь во тьме кромешной. Вечная борьба за первенство в преисподней и споры о свободе, о равенстве и братстве.

Никак не пойму, что за «свобода выбора», о которой столько толкует либеральная философия. Разве мы выбираем, кого нам любить, во что верить, чем болеть? Любовь (как и любое сильное чувство) — монархия, деспотия, действующая изнутри и берущая в плен без остатка, без оглядки. О какой свободе мы помышляем, когда поглощены, когда ничего не помним, не видим, кроме Предмета, который нас выбрал и, выбрав, мучает или одаривает? Как только мы желаем освободиться (от греха ли, от Бога ли — всё равно), над нами уже властвует новая сила, шепчущая об освобождении лишь до тех пор, пока мы ей всецело не предались. Свобода всегда негативна и предполагает отсутствие, пустоту, жаждущую скорейшего заполнения. Свобода — голод, тоска по власти, и если сейчас о ней так много болтают, это значит, что мы находимся в состоянии между-

царствия. Придет царь и всему этому душевному парламентаризму под именем «свобода выбора» — положит конец.



Представьте гения на том свете. Бегает из угла в угол — в аду — и всем доказывает: ведь я ж талантливый!

Хорошо, когда опаздываешь, немного замедлить шаг.

А всё-таки больше всего на свете я люблю снег.

Иногда (очень редко) умершие снятся во сне совсем по-другому, чем снятся обыкновенные люди. То-есть они говорят и выглядят, как живые, но это не сон о прошлой их жизни с нами, а сон о нашей теперешней встрече с ними, вдруг ожившими и пришедшими к нам повидаться. Быть может, они лишь временно приняли прежний облик, для того, чтобы нам было легче их узнать и понять.

При виде их мы испытываем радостное удивление и задыхаемся во сне от счастливых слез, от сознания, что всё было неправдой и они живы. Мы нисколько не забываем, что перед нами умершие, но их появление происходит как бы в нарушение смерти. Мы страшно волнуемся и ликуем («не умер! не умерла!») и не хотим ничего другого, как только жить вместе с ними и никогда не расставаться, и обещаем им что-то, и просим, и договариваемся или

пытаемся о чем-то с ними договориться. А они — тоже счастливые в эту минуту — почему-то очень спокойны и совсем не волнуются, а только стараются ласково нас успокоить, точно знают больше нашего, точно они сильнее и терпеливее нас. И улыбаются и кивают на наши жаркие речи.

Но вот свидание кончено, и они уходят незаметно, не желая печалить нас проходами и прощанием, уходят, оставляя нас спящими в каком-то глубоком и блаженном, детском сне. Когда же мы просыпаемся, на душе у нас тихо и покойно, и сновидение это — в отличие от других, обычных снов — прочно откладывается, укореняется в памяти. От него остается воспоминание, как от действительной встречи. Словно вечность снизошла из хорошего к нам отношения и отпустила на побывку своих домочадцев. Всё, всё, вплоть до старенького, поношенного пальто! Чтобы мы не скучали, чтобы мы не забывали, чтобы нас обнадежить до следующего раза.

Нет сомнений, за время сна они нам успе-

ли что-то внушить. Поэтому, проснувшись, мы не маемся, не терзаемся, не рвемся бесполезно вслед за улетевшими образами. Одно лишь грустно: мы не помним в точности, о чем мы с ними договорились, о чем условились, да и смогли ли мы с ними о б о в с е м договориться?..

Смерть отделяет душу от тела подобно тому, как мясник отделяет мясо от кости. Это так же мучительно. Но так и только так наступает освобождение.

Засыпая, я всякий раз надеялся, что, пока я сплю, тело мое выздоровеет и наберется сил. И видя, что оно всё еще болеет, я снова засыпал до следующего раза. Всё это было так, как если бы я уходил, засыпая, и при том уходил нарочно, для того, чтобы дать ему, телу, срок притти в себя и образумиться. Точно у меня с ним были какие-то нелады и споры, и я то уходил, то возвращался, торгуясь и оставляя его в одиночестве с расчетом, что без меня оно лучше сумеет выполнить условия договора и, вернувшись, я застаю его в добром со мною согласии. Но оно всё упрямылось, и ныло, и болело, так что хотелось махнуть на него рукой и больше к нему никогда не возвращаться. Пусть делает без меня, что хочет.



Что тело? Внешняя оболочка, скафандр.  
А я, может, сидя в своем скафандре, весь  
извиваюсь...

Господь предпочитает меня.

Уж если даже чтение книг — наподобие кражи, то как же не быть немножечко в романтическом духе?

Господи, Ты видишь — я пьян...

Какую нежность вдруг испытываешь к  
куску мыла!..

Вся моя жизнь состоит из трусости и  
мольбы.

Поджидая конец жизни, я много успел  
сделать. О, как оно медленно, приближение  
смерти!

Смерть хороша тем, что ставит всех нас на свое место.



Верить надо не в силу традиции, не из страха смерти, не на всякий случай, не потому, что кто-то велит и что-то пугает, не из гуманистических принципов, не для того, чтобы спастись, и не ради оригинальности. Верить надо по той простой причине, что Бог — есть.

Окружающая природа — лес, горы, небо — наиболее доступная нам, зримая форма вечности, ее вещественная имитация, подобие, олицетворение. Сама протяженность природы во времени и пространстве, ее длительность, величина по сравнению с нашим телом внушает мысли о вечном и пробуждает в человеке недоверие к своему ограниченному существованию. А это сочетание в одном каком-нибудь дереве старости и молодости, сложности и простоты, движения и покоя, мудрости и наивности? А эта неизменная смена времен года, ночи и дня, которые, повторяясь, каждый раз отворяют новое? И безразличие природы к добру и злу, безразличие от уверенности, что в конце концов всё оказывается добром. Эта всеполнота бытия, предуведомляющая о вечности, позволяет нам, за неимением другого выхода, бежать на природу так же, как когда-то уходили в монастыри.

Когда плывешь на пароходе, а вокруг — одно море, начинаешь постигать, что, куда бы мы ни шли, куда бы ни ехали, мы всегда стоим на одном месте по отношению к небу.

Почему-то предполагается, что завязанное здесь — должно где-то там (в будущем или в вечности) распутаться и развязаться. Что последует нам компенсация за наши страдания, усилия, грехи, добродетели. Между тем, возможно, не нам должны уплатить, а мы — плата или возмездие кому-то за что-то. Глядя на мироздание из своего угла, мы принимаем себя за начало и мысленно подбираем себе подобающий конец. Но в мировом балансе мы не исходная точка, а кривая, прочерченная между какими-то неизвестными нам величинами, и потому недостойно требовать в применении к себе справедливости.

Мы сплавляем свое дерьмо в гигиеничные унитазы и думаем, что спасены.

Почему становится страшно, когда, обернувшись, видишь на свежем снегу свои следы?..

Разговор двух старушек:

— ...Ведь пенсии тебе хватает? На одежду не тратишься. Всё — на пищу идет.

— Да, хватает... Правда, я еще кошку кормлю.

— А муж у тебя есть?

— На ночь муж есть, а так — нету.



Идет он по лесу. Навстречу — трое, в лаптях. Он подошел к ним и говорит:

— А я вас, братцы, боюсь. Вас — трое, я — один.

— Давай, — говорят они, — мы сядем на травку, чтобы тебе нас не бояться. А ты стань поодаль, шагах в десяти, и будем разговаривать.

Уселись трое и спрашивают:

— Нет ли хлебца? Три дня не ели.

Он отдал им хлеб, какой был у него, и ушел. Потом их поймали и в городе расстреляли.

Отвернуться, чтобы не видеть. Радоваться, что есть еще кожа, кости — защита. Сделать из тела заслон, ходячую баррикаду и прятаться за нею. Если б одна душа — разве мы выдержали бы? Куда душе отвернуться, чем прикрыться? Душа даже не может сомкнуть веки. Всегда на виду. А нам удобно, у нас всё приспособлено. Можем заткнуть уши, уйти в себя. А когда очень плохо — повернуться лицом к стене и прикрыться сзади надежной, непроходимой спиной.

Старуха вернулась из бани, разделась и отдыхает. Сын хотел было постричь у нее ногти на ногах, чудовищные, заскорюзлые ногти.

— Что ты, Костя! что ты! Мне помирать пора. Как же я — без ногтей — на гору к Богу полезу? Мне высоко лезть...

Вряд ли старуха забыла, что ее тело сгниет. Но ее представления о Царствии Небесном реальны до земной осязаемости. И свою бессмертную душу она воспринимает реально — с ногтями, в нательной рубашке, в виде босоногой старухи. Подобного рода уверенности часто недостает нашим философско-теологическим построениям. Всё понимается настолько спиритуально, что уже неизвестно: существует ли Господь в самом деле, или Он только символ наших гуманных склонностей. Дикарь, представляющий Бога в виде кровавого зверя, менее кощунствует, чем

философ-идеалист, подменивший Его гносеологической аллегорией. Христос воскрес буквально, осязаемо, во плоти и предстал как очевидность, вопреки фарисейским абстракциям. Он пил и ел с нами за одним столом и апеллировал с помощью чуда, то-есть вещественного доказательства.

Господи, дай о Себе знать. Подтверди, что Ты меня слышишь. Не чуда прошу — хоть какой-нибудь едва заметный сигнал. Ну, пусть, например, из куста вылетит жук. Вот сейчас вылетит. Жук — ведь вполне естественно. Никто не заподозрит. А мне достаточно, я уже догадаюсь, что Ты меня слышишь и даешь об этом понять. Скажи только: да или нет? Прав я или не прав? И если прав, пусть паровоз из-за леса прогудит четыре раза. Это так нетрудно — прогудеть четыре раза. И я уже буду знать.

Природа прекрасна под влиянием Божьего взгляда. Он молча, издалека смотрит на купы деревьев — и этого достаточно.

Законы природы — растянутое в пространстве и во времени чудо. Благодаря им снежинки, мамонты, солнечные закаты и другие шедевры творения имеют возможность более или менее длительно существовать, периодически возникать, развиваться, следуя определенной традиции (традиция сохранения энергии, традиция земного тяготения и т. д.). Нарушить традицию может новое чудо, единовременное или тоже устойчивое, закрепленное, как закон, в какой-то иной вселенной, эпохе, периоде.

Божественная космогония ныне превратилась в сюжет юмористики (Господь Бог из бумаги вырезает цветы). Но если к этому сюжету подойти всерьез? Каждый цветок повергает в обморок, в изумление: ведь как сделано! И в каждой семечке, в ничтожной пыльце уже присутствует будущее о двенадцати лепестках.

В природе мы то и дело наталкиваемся на

искусство. Горная архитектура, предварившая готику. Лужи и облака, выполненные во вкусе ташизма. В сотворении человека — принципы изобразительности (по образу Создателя и всё же совсем «не то!»). Летающие по воздуху, шмыгающие в траве певцы и музыканты. Смена стилей вместе с наступлением ледников, извержением вулканов. Живой музей, где всё обновляется и сохраняется, где всё, как в искусстве, достаточно реально и достаточно иллюзорно.



Истинно-христианские чувства противоположны нашей природе, аномальны, парадоксальны. Тебя бьют, а ты радуешься. Ты счастлив в результате сыплющихся на тебя несчастий. Ты не бежишь от смерти, а влечешься к ней и заранее уподобляешься мертвым. Всякому здоровому, нормальному человеку это кажется дикостью. Природа учит бояться смерти, избегать страданий, плакать от боли. А тут всё наоборот — противоестественно (говорят гуманисты), сверхъестественно (говорят христиане). И никаких дальновидных расчетов (лучше здесь потерплю, чтобы там блаженствовать — расчет ростовщика). Обратные реакции возникают непреднамеренно, помимо воли. Но стоит «простить обидчику», и на душе становится весело, точно разрублен узел, который никакими борениями не развязать. И если эту легкость и веселость души взять не следствием, а при-

чиной, то прощение и любая другая обратная реакция на причиненную скорбь проявится неудержимо, без усилий и специальных заданий. Не преодоление естества, а его замещение какой-то иной, нам не знакомой природой, которая учит болеть, страдать, умирать и избавляет от обязанности бояться и ненавидеть.

Человек живет для того, чтобы умереть. Смерть сообщает жизни сюжетную направленность, единство, определенность. Она — логический вывод, к которому приходят путем жизненного доказательства, не обрыв, но аккорд, подготавливаемый задолго, начиная с рождения. По сравнению с умершими (в особенности сравнительно с историческими лицами и литературными персонажами) мы выглядим недотянутыми, недоразвитыми. Такое чувство, как если б у нас грудь и голова терялись в проблематичном тумане. Потому мы так неуверенны в оценке себя, в понимании своей роли, судьбы и места. Пока мы не умерли, нам всегда чего-то недостает. Конец — всему делу венец.

Мы бессознательно завидуем цельности умерших: они уже выкрутились из промежуточного положения, обрели ясно очерченные характеры, дожили, довоплотились.

Отсюда такой интерес к своему концу, гадания, предсказания, поиски вслепую последней точки, решающего штриха. Нас притягивает и соблазняет самоубийство, суля выгодную сделку, позволяющую нам по собственному выбору и решению получить недостающую сумму и расписаться в получении. Но вернее этой расписки принять смертную казнь с объявленным приговором, предоставляющим жертве редкое право присутствовать при его исполнении и осознать себя в истинной готовности и законченности. Приговоренные к казни в один миг вырастают наполовину и, если они сумеют сохранить присутствие духа, лучший способ расчета трудно представить.

Человеческая судьба в идеале уловлена в жанре трагедии, которая ведь и разыгрывается по направлению к смерти. В трагедии смерть становится целью и стимулом действия, в ходе которого личность успевает выявить себя без остатка и, достигнув завершенности, выполнить предназначение. Мы смотрим на это стремительное и роко-

вое приближение к гибели и радуемся, что герой удостоен такого избранничества, что он, едва родившись, обеспечен и застрахован, и вся его биография обставлена, как подготовка финала. В его судьбу и характер смерть заложена, как зерно, и, когда оно на наших глазах прорастает, мы испытываем восторг перед этой верностью року, претворяющему усилия жизни в смертный подвиг.

Трагедия по идее уподобляется казни, но растягивает приговор до размеров естественного человеческого созревания, создавая видимость непринужденности и свободы в движении по кратчайшему, предустановленному пути. Гибель героя оправдана, завоевана, заработана жизнью, и это равновесие рождает чувство гармонии. Напротив, в судьбе «обывателя» смерть почти комична:хватила кондрашка, подавился костью. Жалкость подобной участи в ее случайности, привнесенности (жил-жил и вдруг ни с того, ни с сего помер), — в отсутствии нарастающей связи между жизнью

и смертью. Но всего страшнее, когда в знак наказания Провидение отворачивается от надоевшего человека и позволяет ему сгнить позорно, бесстыдно — по собственному вкусу: напился до потери сознания и захлебнулся в своей блевотине; умер в момент соития, да так, что бедную женщину с трудом освободили от вцепившегося старика...

Будем просить у судьбы честную, достойную смерть и по мере сил двигаться ей навстречу, так чтобы подобающим образом выполнить наше последнее и главное дело, дело всей жизни — умереть.

Мысли о Боге неиссякаемы и велики, как море. Они захлестывают, в них тонешь с головой, с руками, не достигая дна. Бог в нашем сознании — понятие настолько широкое, что способно выступать как собственная противоположность даже в рамках единой религиозной доктрины. Он — непознаваем и узнаваем повсюду, недоступен и ближе близкого, жесток и добр, абсурден, иррационален и предельно логичен. Ни одно понятие не дает такого размаха в колебании смысла, не предоставляет столько возможностей постижения и толкования (при одновременной твердой уверенности в его безусловной точности). Уже это говорит о значительности стоящего за ним Лица и Предмета наших верований, наших раздумий. В Бога можно по-разному верить, о Нем можно бесконечно думать: Он охватывает всё и везде присутствует, как Самое Главное, ни в чем не умещаюсь. Это самое огромное, единственное явление в мире. Кроме Этого ничего нет.

Может быть, жизнь состоит в выращивании души, да, да, той самой, бессмертной, что тебя сменит и улетит прочь. Точнее говоря, душа не растёт, не развивается, но скрытно в тебе пребывает, пока ты созреваешь до того, что вступаешь с нею в более или менее тесный контакт. Надо, чтобы душа тебя запомнила, с тобой подружилась и по знакомству сохранила частицу твоей личности. В этом смысл выражения: «пора о душе подумать». То-есть пора позаботиться о том, чтобы завязать со своей душой прочные отношения, чтобы твоя душа о тебе подумала.

Вряд ли у людей бывают скверные души (разве что в человеке поселится чужая, нелюдская душа). Распоследние негодяи уверены, что «в глубине души» они всё же хорошие. А об окончательно плохом человеке говорят, что у него «души нет». На самом деле душа, возможно, ещё в нем



остается, но уходит так глубоко, что уже не имеет к нему никакого касательства.

«Погубить душу» нельзя, а можно погубить себя, потеряв душу. Душа от тебя не зависит, но ты от нее зависишь и находишься у нее под опекой, если успеешь это заметить.

Прелесть уединения, тишины, молчания — в том, что в эти часы разговаривает душа.

Истину не понимать надо, а — постигать. Понять, познать — это значит взломать, разъять. Познать можно женщину (насилие и усилие). Постичь (хоть ту же женщину) — впустить, воспринять. Познание всегда агрессивно и предполагает захват. В постижении — тяга, ноша, данная свыше. В постижении мы — пленные.

Церковь не может не быть консервативной, доколе она желает сохранить верность преданию. Она не имеет права говорить сегодня одно, завтра другое — в зависимости от интересов прогресса. Никакая, сколько-нибудь серьезная и глубокая, религиозная реформация не равнялась на сегодняшний день, а стремилась вспять, к исходу, к началу вероучения, хотя бы при этом и путалась в его трактовке. Но помимо желания сберечь древнюю святость, соблюсти завет, Церковь неизменно «отстает от жизни», с тем, чтоб, побыв вне времени, донести до нас аромат и вкус вечности. Своими застывшими формами архаика обряда соответствует и уподобляется небу, не склонному развиваться с исторической скоростью. Эта принципиальная замедленность реакций на современность грозит Церкви застоєм, омертвением. Но и тогда она — нетленная мумия, ожидающая часа, когда будет сказано: — Встань и иди!

Только бы услышала...

Нынешнее христианство грешит благовоспитанностью. Оно только и думает, как бы не испачкаться, не показаться не деликатным. Оно боится грязи, грубости, прямоты, предпочитая всему на свете аккуратную середину. До чего довели, слюнтяи, — священный елей превратили в сладкую патоку (от одного словечка «елейный» подкатывает тошнота). Сложили губки бантиком и ждут, чтобы Господь поставил им галочку за примерное поведение. Как кисейная барышня, краснеют при каждом намеке на недозволенное удовольствие: «Ах, что вы, я не такая! Вы не подумайте, я невинная». Христову Церковь спутали с институтом благородных девиц. В итоге всё живое и яркое перешло в руки порока. Добродетели осталось вздыхать и собирать слезки в карман. Она забыла пламенную ругань Библии.

А христианство обязано быть смелым и

называть вещи их именами. От ангелочков в веночках пора отказаться, чтобы ангелы стали сильнее и очевиднее аэропланов. «Аэропланы» — не ради подделки под стиль современности, а для превосходства над нею.

На этом пути можно впасть в ересь. Но ересь сейчас не так опасна, как иссыхание на корню. Господи! Лучше я ошибусь в Твоем имени, чем забуду Тебя. Лучше я согрешу Тобою, чем забуду Тебя. Лучше я душу свою погублю, чем Ты исчезнешь из вида.

Рядом с другими религиями христианство выполняет роль ударного батальона, роль штрафной роты, кинутой на самый опасный и горячий участок фронта. Где-то, может быть, имеется артиллерия, авиация, но в рукопашную свалку, в пекло брошен именно этот батальон смертников, сжегший за собою мосты и ведущий сражение вплотную с блиндажами противника. Отсюда и решительность натиска, готовность идти до конца, и трудность подвига, и узость, нетерпимость учения (сравнительно хотя бы с индусами), то-есть собранность и устремленность всех сил в одном ударе. Посмотрите на его, христианства, героев. Мудрецов здесь не так много, а всё больше подвижники, снискавшие славу стойкостью и смертью. Жития святых — перечень пыток и казней, вынесенных воинством, последовавшим примеру казненного Бога. Это солдаты, показывающие

миру свои рубцы и раны, как знаки доблести. А из кого набрано войско? — да из всех наций, из любого сброда, даже из преступников, поставивших на себе крест. Каждый может быть зачислен. Каждый, самый последний, неученый, грешный — лишь бы был готов броситься в огонь. И в схватке — каждый, в единоборстве — каждый. Религия величайшей надежды, родившейся из отчаяния, религия целомудрия, утвердившегося на самом остром сознании своей греховности, религия воскресения плоти посреди смрада и тления. Нигде, как в христианстве, нет такого близкого прикосновения к смерти. Страх смерти в нем не изжит, а развит до силы, способной пробить брешь в гробнице и выскочить по другую сторону. Не созерцание вечности, а ее стяжание в битве, в бою с одним оружием — готовностью умереть.



Засыпая, мы принимаем положение зародыша. Поджимаем ноги к животу, свертываемся в калачик, вьем гнездо — уютное и безопасное материнское лоно. Мы станем детьми, и посапываем, и чмокаем губами, отодвигая в сторону позднейшие напластования. В этом впадении в детство, всеобщем, ежедневном, есть какой-то возврат к себе, к своей изначальной позиции, которая была и будет главной в жизни, а всё прочее — пустяки. Засыпая, мы порываем с миром, сбрасываем личину профессии, возраста, культуры, национальности, возвращаемся домой и остаемся, наконец, в своем первозданном виде, смешные и беззащитные. Это наш корень, наше последнее «я», которое и «я» трудно назвать, потому что мы все здесь младенчески одинаковы.

С другой стороны, сон — это репетиция смерти. Засыпая, мы умираем: ложимся,

закрываем глаза, теряем самосознание и не исключено, что частично живем в каком-то другом мире. Из дневной жизни туда докатываются отголоски, но в незамутненной глубине сна мы чувствуем что-то иное, не похожее на наше обычное существование — колыбель и утробу матери, откуда мы рождаемся утром обновленными, помолодевшими. Сон, как и смерть, имеет привкус небытия, забвения, покоя и детского блаженства. Говорят, перед смертью с особенной силой вспоминается детство. Так и быть должно: умирает не «граф Толстой», не писатель и не мыслитель, умирает «Левушка»...

Пора детства проносится человеком через всю жизнь, как ее единственная, незаменимая основа. Вспоминая свой двух — пяти-семилетний возраст, мы явственно сознаем его связь с нами, хотя, рассуждая логически, нет никакого сходства между нашей взрослой личностью и младенческим состоянием. Но память, не зависящая от доводов логики, не делает большого раз-

рыва между тем и этим, и каждый из нас может сказать о себе: помню, меня купали в корыте и я говорил «мяу», глядя на лампочку. И это ведь я говорил «мяу», а не кто-то другой, и это «мяу» накрепко со мною связано, это я и есть. В отношении юношеского и зрелого возраста иногда просто не верится, что мы могли то-то сделать, то-то сказать (смена убеждений, интересов и т. д.). О своих поступках и чувствах в положении «личности» часто вспоминаешь, как о чем-то чужом. Только детство сохраняет до старости непреходящую достоверность.

Даже в деторождении есть элемент возврата к своему младенчеству, и за невозможностью нам самим стать детьми мы заводим ребенка. Тут имеются, конечно, претензии со стороны нашей взрослой личности, желающей продолжить себя в потомстве. И всё же хотят ребенка, а не тридцатилетнего дядю, «похожего на меня», о маленьком мечтают, о дитятке. У женщин это чувство выражено еще очевиднее: лишенные наших честолюбивых наклонностей, они просто хотят маленького без особого стремления закрепить в нем свою «неповторимую индивидуальность». Даже бабушки жаждут внучат и играют в них, как в куклы, со страстью предаваясь ребячеству и сюсюкая по-младенчески. Почему бы им сразу не уподобиться подростку? Не потому ли, что новорожденный желаннее им и ближе, что в нем они узнают и обретают себя.

Так вот, если сравнить всё это — и сон, и детство, и смерть, — то окажется, что жизнь, прожитая как «развитие сознательной личности», легко исчезает и ни на что не годна. Кем бы мы ни стали, чему бы ни научились, мы остаемся лишь с тем запасом, который имели в детстве и имеем перед сном. С ним, единственно с ним мы и уйдем отсюда, навсегда позабыв все прочие приобретения — знания, деньги, славу, труды, книги, запечатлевшие нашу личность, но не имеющие никакой цены перед лицом ребенка, сна и смерти.

Мысли кончаются и больше не приходят, как только начинаешь их собирать и обдумывать...

**В МАГАЗИНАХ РУССКОЙ КНИГИ  
ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ  
ПРОДАЮТСЯ СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ**

**ИЗДАНИЯ**

**INTER-LANGUAGE  
LITERARY ASSOCIATES**

**ЮРИЙ АННЕНКОВ.** *Дневник моих встреч. Цикл трагедий.* Литературные воспоминания и портреты (71 портрет работы автора, известного русского художника и писателя). 2 тома, около 700 стр. Цена тома \$4.75, в коленкоровом переплете \$5.75.

**АННА АХМАТОВА.** *Сочинения.* Под редакцией Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Том первый. Вступительные статьи Глеба Струве и Бориса Филиппова. 1965, 453 стр. Цена \$4.50, в холщевом переплете \$5.75.

НИКОЛАЙ АРЖАК. *Говорит Москва*. Повесть. 1962, 61 стр. Цена \$0.85.

НИКОЛАЙ АРЖАК. *Руки. Человек из МИНАП'а*. Рассказы. 1963, 39 стр. Цена \$0.75.

НИКОЛАЙ АРЖАК. *Искушение*. Рассказ. 1964, 71 стр. Цена \$1.00.

ИОСИФ БРОДСКИЙ. *Стихотворения и поэмы*. Вступительная статья Георгия Стукова. 1965, 239 стр. Цена \$2.25.

ИВАН ГУНДУЛИЧ. *Слезы блудного сына*. Перевод Лидии Алексеевой. Редакция, вступительная статья и комментарии проф. Р. В. Плетнева. 1965, 81 стр. Цена \$1.25.

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ. *У Тихона. Пропущенная глава из романа "Бесы"*. Вступительная статья Андрея Козина. 1964, 141 стр. Цена \$2.00.



НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ. *Стихотворения*. Под общей редакцией Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Вступительные статьи Алексиса Раннита, Бориса Филиппова и Эммануила Райса. 1965, 72+368 стр. Цена \$4.75, в коленкоровом переплете \$5.50.

БОРИС ЗАЙЦЕВ. *Далекое*. 1965, 203 стр., с портретом автора. Цена \$3.00

ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ. *Собрание сочинений* в двух томах. Под редакцией проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Том первый. Стихотворения. Вступительные статьи проф. Кларенса Брауна, проф. Г. П. Струве и Э. М. Райса. 1964, 4+105+557 стр., с 4 портретами автора. Цена \$5.50, в переплете \$6.25.

ГЛЕБ СТРУВЕ. *Угловое жилье. Стихи*. 1965, 124 стр. Цена \$1.50.

*Синявский и Даниэль на скамье подсудимых. Допрос на суде в Москве писателей Синявского-*

Терца и Даниэля-Аржака. Последние слова подсудимых. Запись, тайно сделанная в зале суда и пересланная на Запад. 1966. Цена \$2.00.

АБРАМ ТЕРЦ. *Любимов*. Повесть. 163 стр. Цена \$1.75.

С. Л. ФРАНК. *Из истории русской философской мысли конца XIX и начала XX века*. Антология. Под ред. В. С. Франка. 1965, 286 стр. Цена \$4.00, в коленкорovém переплете \$4.75.

ОЛЬГА ФОРШ. *Сумасшедший Корабль*. Повесть. Предисловие Бориса Филиппова. 1964, 237 стр. Цена \$3.00

БОРИС ФИЛИППОВ. *Живое прошлое*. Литературные очерки. 1965, 115 стр. Цена \$1.75. (Пушкин, Батюшков, Лесков, Тютчев, Римский-Корсаков, Чехов, Клюев).

АНДЖЕЙ СТАВАР. *Избранные статьи о марксизме.* Перевод с польского Вл. Петрова. Вступительная статья Г. Петрова. 1964, 309 стр. Цена \$1.75.

СОВЕТСКАЯ ПОТАЕННАЯ МУЗА. *Из стихов советских поэтов, написанных не для печати.* Под редакцией Бориса Филиппова. 1961, 159 стр. Цена \$1.50.

## В ПЕЧАТИ:

ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ. *Собрание сочинений* в двух томах. Под редакцией проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Том второй. Стихотворения. Проза. Вступительная статья Бориса Филиппова. 1965, около 740 стр., с 6 портретами автора.

АБРАМ ТЕРЦ. *Фантастический мир Абрама Терца*. В сборник произведений Абрама Терца — Андрея Синявского входят “Фантастические повести”, “Суд идет”, “О социалистическом реализме” и др. Около 400 стр.

## ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ:

АННА АХМАТОВА. *Реквием*. Русский текст поэмы и перевод ее на эстонский язык (перевод крупнейшей эстонской поэтессы Марии Ундер). Вступительная статья Алексиса Раннита.

АННА АХМАТОВА. *Сочинения*. Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Том второй. Стихи

разных лет. Поэма без героя. Статьи о Пушкине. Воспоминания. Разные статьи и заметки. Вступительные статьи Алексиса Раннита и Виктора Франка. 1965, около 500 стр.

**ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ.** *О духовном в искусстве.* Перевод с немецкого А. Лисовского, под редакцией и со вступительной статьей Нины Кандинской. С гравюрами и схемами автора и иллюстрациями. Около 150 стр. В. Кандинский один из зачинателей абстрактного искусства, художник, писатель, мыслитель.

**НИКОЛАЙ КЛЮЕВ.** *Сочинения* в двух томах под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. С портретами автора. Вступительные статьи: проф. Г. Штаммлера, Б. А. Филиппова, Э. М. Райса и др.

ЗАКАЗЫ НА ВСЕ КНИГИ ПРИНИМАЮТ  
ГЕНЕРАЛЬНЫЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ  
ИЗДАТЕЛЬСТВА

**USA, Canada and Latin America**

**RAUSEN PUBLISHERS AND DISTRIBUTORS**

600 West 150 St., New York, N. Y. 10031

**Europe**

**A. NEIMANIS BUCH-VERTRIEB**

Linprunstr. 11, 8 Munich 2, Germany

## RAUSEN PUBLISHERS AND DISTRIBUTORS

ПРИНИМАЮТСЯ ЗАКАЗЫ  
НА СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ:

	Цена в \$\$
Г. АРОНСОН — Россия накануне революции, 280 стр. . . . .	3.00
Т. БЕРЕЗНИЙ — Жемчужины, 384 стр. . . . .	4.00
ВОЗДУШНЫЕ ПУТИ № 4 — Альманах, 304 стр. . . . .	4.75
А. ГУМЕЦКАЯ — Маяковский и его неологизмы, 288 стр. . . . .	4.75
А. ДОЛГИХ — Американские автомобили, часть I, 240 стр. . . . .	3.00
часть II, 288 стр. . . . .	3.50
А. ДАРОВ — Осада Ленинграда, 336 стр. . . . .	4.50
Л. ДЕЛЕВСКИЙ — Вечно изменяющийся мир, 208 стр. . . . .	2.50
Л. КОВАРСКАЯ — Русские писатели, 335 стр. . . . .	3.50
ВЛ. ЛЕБЕДЕВ — В стране роз и крови, 240 стр. . . . .	5.00
Л. ПАРГМЕНТ — <i>Conversational Reader on Russian Culture</i> , 224 стр., в мягк. обл. . . . .	4.50
в тверд. переплете . . . . .	5.75

М. ПОЛТОРАЦКАЯ — Русский фольклор, 304 стр., в мягк. обложке . . . . .	4.75
в тверд. переплете . . . . .	6.25
ПАМЯТИ ВЛ. ЛЕБЕДЕВА — Сборник под редак- цией Г. Аронсона, М. Вейнбаума, Н. Калаш- никова и М. Слонима, 144 стр. . . . .	3.00
ХР. СЕМИНА — Трагедия Русской Армии во время Первой Великой войны. (Записки сестры ми- лосердия Кавказского фронта).	
Том I, 304 стр. . . . .	4.50
Том II, 304 стр. . . . .	4.50
Оба тома вместе . . . . .	8.00
М. СОЛОВЬЕВ — Когда боги молчат.	
Том I, 384 стр. . . . .	4.50
Том II, 344 стр. . . . .	4.00
Оба тома вместе: в мягк. обл. . . . .	6.50
в тверд. пер. . . . .	7.50
Ю. САЗОНОВА — История русской литературы.	
Том I, 412 стр. . . . .	3.00
Том II, 412 стр. . . . .	3.00
Т. ФЕСЕНКО — Повесть кривых лет, 224 стр. . . . .	4.00
В. ХОМИЦКИЙ — 15 избранных одноактных пьес, 232 страницы . . . . .	3.50

**Книготорговцам — обычная скидка.**



Заказы направляйте:

**RAUSEN PUBLISHERS**  
150 Varick Street  
New York, N.Y. 10013  
Tel.: 212-AL 5-1770

Или:

**RAUSEN PUBLISHERS**  
600 West 150th Street  
New York, N.Y. 10031  
Tel.: 212-AU 6-7419

Абрам Терц — Мысли Врасплох

АБРАМ ТЕРЦ

МЫСЛИ

ВРАСПЛОХ