



Oscar Wilde

Осип Мандельштам

ПРОЗА

Київ
ДУХ І ЛІТЕРА
2020

УДК 821.161.1-3
М 231

Упорядкування та примітки — Євгеній Васильєв

Видавці — Леонід Финберг, Костянтин Сігов

Мандельштам Осип

М 231 Проза / упоряд. та прим. Є. М. Васильєва. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. 608 с.

ISBN 978-966-378-781-7

Ця книга — перше зібрання українських перекладів прози Осипа Мандельштама (1891–1938). До книги увійшли основні прозові твори поета («Єгипетська марка», «Шум часу», «Феодосія» та ін.), літературознавчі («Ранок акмеїзму», «Бесіда про Данта» та ін.) і численні культурологічні статті, зокрема на українську тематику (нарис про Київ, театр «Березіль», кінорецензія «Шпигун»), а також статті, ініційовані кримськими враженнями, та єдина прижиттєва публікація прози Мандельштама в Україні — кінорецензія «Крамниця дешевих ляльок».

УДК 821.161.1-3

ISBN 978-966-378-781-7

© Васильєв Є. (упорядкування, примітки), 2020

© Перекладачі, 2020

© Сімакова С. (обкладинка), 2020

© ДУХ І ЛІТЕРА, 2020

Дослухаючись
шуму доби

Шум часу

Музика у Павловську

Я добре пам'ятаю глухі роки Росії — дев'яності роки, їхнє повільне зсування, їхній хворобливий спокій, глибокий провінціалізм — тиху заводь: останній притулок віку, що конав. Розмови про Дрейфуса при ранковому чаюванні, імена полковників Естергазі та Пікара, туманні суперечки про якусь «Крейцерову сонату» та зміну диригентів біля високого пульта скляного Павловського вокзалу, котра здавалася мені зміною династій. Незрушні газетярі на перетинах вулиць, без вигуків, без рухів, що незграбно приросли до тротуарів, вузькі прольотки з маленьким відкидним сидінням для третього, і, одне до одного, — дев'яності роки складаються в моїй уяві з картин порізаних, але внутрішньо пов'язаних тихим убозтвом та хворобливою, приреченою провінційністю вмирущого життя.

Широкі буфи жіночих рукавів, пишно збиті плечі й обтягнуті лікті, перетягнуті осині талії, вуса, еспаньйолки, пешчені бороди; чоловічі обличчя та зачіски, які нині можна стріти хіба що у портретній

галереї якогось зuboжілого перукаря, де зображено капулі та «а-ля-кок».

Коротко кажучи — в чому дев'яності роки. — Буфи жіночих рукавів і музика в Павловську; кулі жіночих буфів і решта обертаються довкола скляного Павловського вокзалу, і диригент Галкін у центрі світу.

У середині дев'яностих до Павловська, ніби до якогось Елізію, стримів увесь Петербург. Свистки паротягів та залізничні дзвінки мішалися з патріотичною какофонією увертюри дванадцятого року, і особливий запах стояв у велетенському вокзалі, де панували Чайковський та Рубінштейн. Вогкувате повітря пліснявих парків, запах підгнилих парників та оранжерейних троянд і назустріч йому — важкі випари буфету, ядуча сигара, вокзальний гар і косметика багатотисячного натовпу.

Сталося так, що ми зробилися павловськими зимогорами, тобто цілісінський рік на зимовій дачі жили в старечому місті, у російському напів Версалі, місті палацових лакеїв, дійсних статських удовиць, рудих приставів, сухотних педагогів (вважалося, що жити в Павловську краще для здоров'я) — і хабарників, що назбирали на дачу-особняк. О, ті роки, коли Фігнер втрачав голос і по руках ходили подвійні його картки: на одній половині співає, а на другій затикає вуха; коли «Нива», «Всемирная новь» та «Вестники иностранной

літератури», дбайливо оправлені в палітурки, проламували етажерки й ломберні столики, складаючи надовго фундаментальний фонд міщанських бібліотек.

Нині немає таких енциклопедій науки і техніки, як ці запалітурені чудовиська. Але ці «Всемирные панорамы» та «Нови» були справжнім джерелом пізнання світу. Я любив «суміш» про страусові яйця, двоголових телят і свята в Бомбеї та Калькутті, й особливо картини, великі, на весь аркуш: малайські плавці, що ковзають по хвилях завбільшки з триповерховий дім, прив'язані до дощок, таємничий дослід пана Фуко: металева куля і величезний маятник, що обертається довкруг кулі, і кругом юрмляться серйозні пани у краватках та з борідками, товчуться навкіл. Мені видається, що дорослі читали те ж таки, що і я, тобто головним чином додатки, неосяжну літературу тих додатків до «Нивы» тощо. Інтереси наші загалом були однакові, тож я років від семи-восьми йшов урівень із часом. Дедалі частіше чув я вислів «*fin de siècle*», кінець століття, що його повторювано з легковажною гордістю та кокетливою меланхолією. Так, гейби, виправдавши Дрейфуса і поквитавшись із Чортовим островом, це дивне століття втратило свій сенс.

Маю враження, що чоловіки були винятково поглинуті справою Дрейфуса, денно і нічно,

а жінки, тобто дами з буфами, наймали та звільняли обслугу, що надавало невичерпну поживу приємним та жвавим розмовам.

На Невському, в будівлі костелу Катерини, жив поважний дідок — рєге Лагранж. До обов'язків його велебності входила рекомендація бідних молодих французьких дівчат бонами до дітей у порядні дома. До рєге Лагранжа панії приходили за порадами просто з покупками з Гостиного двору. Він виходив старенький, у затрапезній рясці, ласкаво жартував із дітьми елейними, католицькими жартами, приправленими французькою дотепністю. Рекомендації рєге Лагранжа цінувалися дуже високо.

Знаменита контора з найму куховарок, бонн та гувернанток на Володимирській вулиці, куди мене частенько брали з собою, скидалася на справжній ринок невольників. Тих, що прагнули дістати місце, виводили по черзі. Панії їх обнюхували й вимагали атестації. Атестація абсолютно незнайомої пані, особливо генеральші, вважалася достатньо вагомою. Іноді ж траплялося, що виведена на продаж істота, придивившись до покупниці, фиркала їй у вічі й відверталася. Тоді вибігала посередниця з торгівлі цими рабіннями, перепрошувала й говорила про занепад моралі.

Ще раз озираюся на Павловськ та обходжу ранками доріжки й паркети вокзалу, де за ніч наметало на пів аршина конфеті й серпантину, — сліди

бурі, котра звалася «бенефіс». Гасові лампи перероблялися на електричні. Петербурзькими вулицями далі бігали конки і спотикалися донкіхотські коночні клячі. По вулиці Гороховій до Олександрівського саду ходила «каретка» — найдревніший вид петербурзького громадського екіпажу; тільки по Невському гасали з деренчливими дзвінками нові жовті, на відміну від брудно-бордових, кур'єрські конки на крупних та ситих конях.

Дитинячий імперіалізм

Кінний пам'ятник Миколі Першому навпроти Державної ради незмінно, по колу, обходив замшлий від старості гренадер, взимку і влітку в кудлатій баранячій шапці, насунутій майже на очі. Головний убір, схожий на митру, завбільшки мало не як цілий баран.

Ми, діти, заговорювали зі старезним вартовим. Він нас розчаровував, що він не дванадцятого року, як ми думали. Зате про дідусів сповіщав, що вони — вартові, останні з миколаївської служби і в усій роті їх чи то шість, чи то п'ять осіб.

Вхід до Літнього саду з боку набережної, де решітки й каплиця, і навпроти Інженерного замку охороняли вахмістри в медалях. Вони визначали, чи пристойно вдягнена людина, і гнали геть у російських чоботях, не пускали в картузах

і в міщанському вбранні. Звичаї дітей у Літньому саду були дуже церемонні. Яка-небудь голоножка спершу шушукалася з гувернанткою чи нянею, тоді підходила до лавки, шаркала або присідала й пищала: «Дівчинко (або хлопчику — таке було офіційне звертання), чи не хочете погратися в “золоті ворота” або в “паличку-зłodійку”?»

Можна собі уявити після такого початку, що то за весела була гра. Я ніколи не грався, та й самий спосіб знайомства здавався мені натягнутим.

Сталося так, що раннє моє петербурзьке дитинство пройшло під знаком справжнісінького мілітаризму, і в тому не моя провина, а моєї няні та тодішньої петербурзької вулиці.

Ми ходили гуляти по Великій Морській у пустельній її частині, де червона лютеранська кірха та торцева набережна Мойки.

Так непомітно підходили ми до Крюкова каналу, голландського Петербурга еллінгів та нептунових арок із морськими емблемами, до казарм гвардійського екіпажу. Тут, на зеленій бруківці, що нею ніколи не їздилося, муштрували морських гвардійців, і мідні литаври та барабани стрясали тиху воду каналу. Мені подобався фізичний відбір людей; усі були на зріст вище від звичайного. Нянька цілком поділяла мої смаки. Так ми облюбували одного матроса — «чорновусого», і приходили на нього особисто подивитися і, вже відшукавши його в строю,

не зводили з нього очей до кінця навчання. Скажу й тепер без вагання, що семи чи восьми років увесь масив Петербурга, гранітні й торцеві канали, все це ніжне серце міста, з повинню площ, із кучерявими садами, островами пам'ятників, каріатидами Ермітажу, таємничою Мільйонною, де не було ніколи перехожих і серед мармурів затесалася всього одна дріб'язкова крамничка, особливо ж арку Головного штабу, Сенатську площу і голландський Петербург я вважав чимось священним і святковим.

Не знаю, чим населяла уява маленьких римлян їхній Капітолій, що ж до мене, то я населяв ці твердині й стогни якимсь немислимим та ідеальним всезагальним військовим парадом. Характерно, що в Казанський собор, незважаючи на тютюновий присмерк його склепінь та дірявий ліс знамен, я не вірив ані на гріш.

Це місце теж було незвичайне, але про нього згодом. Підкова камінної колони і широкий тротуар із ланцюжками призначалися для бунту, і в моїй уяві це місце було не менш цікаве та значуще, ніж травневий парад на Марсовому полі. Яка буде погода? Чи не скасують? Та й чи буде цього року?.. Але вже розкидали дошки та планки вздовж Літньої канавки, вже стукають теслі на Марсовім полі, вже горою здійснюються трибуни, вже клубочеться курява від пробних атак і вимахують прапорцями розставлені віхами піхотинці. Трибуна ця зводилася днів

зо три. Швидкість її зведення здавалася мені чудодійною, а розмір вражав мене, як Колізей. Щодня я навідував споруду, милувався плинністю роботи, бігав сходишками, відчуючи себе на кону, учасником завтрашнього пишного дійства, і заздрих навіть дошкам, котрі напевно ж побачать атаку.

Якби ж то сховатися в Літньому саду непомітно! А там стовпотворіння сотні оркестрів, поле, що полове штиками, черезсмузжя піших та кінних лав, наче то не полки стоять, а ростуть гречка, жито, овес, ячмінь. Прихований рух поміж полків внутрішніми просіками! І ще — срібні труби, різкі, вавилон криків, литавр та барабанів... Побачити кавалерійську лаву!

Мені завжди здавалося, що в Петербурзі неодмінно має статися що-небудь дуже пишне та урочисте.

Я був у захваті, коли ліхтарі було запнуто чорним крепом і підв'язано чорними стрічками з нагоди похорону спадкоємця. Військові розведення біля Олександрівської колони, генеральські похорони, «проїзд» були моєю щоденною розвагою.

«Проїздами» тоді звалися вуличні подорожі царя та його родини. Я добре при звичаївся розпізнавати такі штуки. Десь біля Анічкова мосту, наче вусаті руді таргани, виповзали двірцеві пристави: «Нічого особливого, панове. Проходьте, будь ласка, честю просять...» Але вже двірники дерев'яними

совками розсипали жовтий пісок, але вуса окологородних були нафабрени і, наче горох, по Караванній або Конюшенній було розсипано поліцію.

Мене тішило гнобити поліцейських розпитуваннями — хто й коли поїде, вони ж цього ніколи не сміли сказати. Треба визнати, що промельк гербової карети із золотими пташками на ліхтарях або англійських саней з рисаками в сітці завжди мене розчаровував. А проте гра в проїзд уявлялася мені доволі кумедною.

Петербурзька вулиця збуджувала в мені жагу видовищ, і сама архітектура міста навіювала мені якийсь дитинячий імперіалізм. Я марив кінногвардійськими латами й римськими шоломами кавалергардів, срібними трубами Преображенського оркестру, і після травневого параду улюбленим моїм задоволенням було кінногвардійське полкове свято на Благівіщення.

Пам'ятаю також спуск панцерника «Ослябя», як жажлива морська гусінь виповзла на воду, і підйомні крани, і ребра елінга.

Уся ця купа воєнщини і навіть якоїсь поліційної естетики пасувала би якомусь синкові корпусного командира з відповідними сімейними традиціями — і дуже кепсько лучилася з кухонним чадом середньо-міщанської квартири, з батьковим кабінетом, що пропах шкірами, лайками та опойками, з єврейськими діловими розмовами.

Бунти і француженки

Дні студентських бунтів біля Казанського собору завжди були наперед відомі. У кожному сімействі був свій студент-інформатор. Виходило так, що дивитися на ці бунти, щоправда, на чималій відстані, збиралася сила публіки: діти з няньками, матусі й тітоньки, що не змогли втримати вдома своїх бунтарів, старі чиновники та всілякі гультяї. У день призначеного бунту тротуари Невського колихалися щільним натовпом глядачів від Садової до Анічкова мосту. Вся ця орава боялася підходити до Казанського собору. Поліцію ховали у дворах, наприклад, у дворі Катерининського костелу. На Казанській площі було відносно порожньо, походжали маленькі купки студентів і справжніх робітників, причому на цих останніх показували пальцями. Раптом з боку Казанської площі дедалі голосніше лунало протяжне виття, щось на зразок невгавного «у» чи «и», що переходило в грізне завивання, дедалі ближче й ближче. Тоді глядачі сахалися, і натовп м'яли кінями. «Казакі, казакі», — пролітало блискавицею, швидше, ніж летіли самі казаки. Власне «бунт» брали в оточення й відводили в Михайлівський манеж, а Невський порожнів, наче його мітлою заметено.

Похмурі юрми народу на вулицях були моїм першим свідомим і яскравим сприйняттям. Мені

було рівно три роки. Рік був дев'яносто четвертий, мене взяли з Павловська до Петербурга, бо зібралися подивитися на похорон Олександра III. На Невському, десь напроти Миколаївської, зняли кімнату в мебльованому домі, на четвертому поверсі. Ще напередодні ввечері я виліз на підвіконня, бачу: вулиця чорна від народу, питаюся: «Коли ж вони поїдуть?» — кажуть: «Завтра». Особливо мене вразило, що всі ці людські натовпи цілісіньку ніч проводили на вулиці. Навіть смерть мені постала вперше в абсолютно неприродно пишному, парадному вигляді. Проходив я одного разу з нянею своєю і мамою набережною Мойки повз шоколадну будівлю Італійського посольства. Раптом — там двері розчехнуто і всіх вільно пускають, і пахне звідти смолою, ладаном і чимось солодким та приємним. Чорний оксамит заглушував вхід і стіни, обставлені сріблом та тропічними рослинами; дуже високо лежав набальзамований італійський посланник. Яке мені діло було до всього того? Не знаю, але це були сильні й яскраві враження, і вони мені дорогі по нинішній день.

Звичайне життя міста було бідне й одноманітне. Щодня близько години п'ятої відбувалося гуляння на Великій Морській — від Горохової до арки Генерального штабу. Все, що було в місті дозвольного та вилощеного, повільно рухалося туди

й назад тротуарами, розкланювалося й пересміювалося: дзенькіт шпор, французька та англійська мови, жива виставка англійського магазину та жокей-клубу. Сюди ж таки бонни і гувернантки приводили дітей: зітхнути і порівняти з Єлисейськими полями.

До мене наймали стількох французенок, що всі їхні риси переплуталися й зіллялися в одну спільну портретну пляму. На моє розуміння, всі ці французенки та швейцарки від пісеньок, прописів, хрестоматій та відмінювань самі впадали в дитинство. У центрі світогляду, звихненого хрестоматіями, стояла фігура великого імператора Наполеона і війна дванадцятого року, далі йшла Жанна д'Арк (утім, одна швейцарка трапилася кальвіністка), і скільки я не намагався, будучи допитливим, вивідати в них про Францію, нічого не вдавалося, окрім того, що вона прекрасна. У французенок цінувалося вміння багато і швидко говорити, у швейцарок — знання пісеньок, з-поміж яких коронна — «пісенька про Мальбрука». Ці бідні дівчата були перейняті культом великих людей: Гюго, Ламартіна, Наполеона та Мольєра... По неділях їх пускали слухати месу, ніяких знайомств їм не належало мати.

Де-небудь в Іль-де-Франсі: виноградні бочки, білі дороги, тополі, винороб із доньками поїхав

до бабусі в Руан. Повернеться — все «scellè»¹, преси та чани опечатані, на дверях і погребях — сургуч. Управитель намагався втаїти від акцизу кілька відер молодого вина. Його накрили. Сім'ю розорено. Величезний штраф, — і, у висліді, суворі закони Франції подарували мені виховательку.

Та яке мені діло було до гвардійських свят, одноманітної принадності піхотних лав та коней, до батальйонів із камінними обличчями, що лунким кроком текли по сивій від граніту та мармуру Мільйонній?

Весь стрункий міраж Петербурга був тільки сон, блискучий покрив, накинтий над безоднею, а довкола простягався хаос юдейства, не батьківщина, не дім, не домашнє вогнище, а саме хаос, незнайомий утробний світ, звідки я вийшов, котрого я боявся, про котрий невиразно здогадувався і тікав, завжди тікав.

Юдейський хаос пробивався до всіх шпарин кам'яної петербурзької квартири, загрозою руйнування, шапкою в кімнаті провінційного гостя, гачками шрифту нечитаних книг «Буття», закинутих у пилюку на книжкову полицю шафи, нижче Гете та Шиллера, і класами чорно-жовтого ритуалу.

Міцний рум'яний російський рік котився календарем із фарбованими яйцями, ялинками,

¹ «Опечатано» (фр.).

сталевими фінськими ковзанами, груднем, візниками та дачею. А тут-таки плутався привид — новий рік у вересні і невеселі дивні свята, що терзали слух дикими найменнями: Рош-Гашана та Йом-Кіпур.

Книжкова шафа

Отак як крихта мускусу сповнить увесь дім, так найменший вплив юдаїзму переповнює ціле життя. О, які це міцні пахощі! Хіба міг я не помітити, що у справжніх єврейських помешканнях пахне інакше, аніж у арійських. І пахне це не лише кухня, а й люди, речі та одяг. Донині пам'ятаю, як мене обдало цим млосним єврейським запахом у дерев'яному домі на Ключовій вулиці, в німецькій Ризі, у дідуся й бабусі. Вже батьківський домашній кабінет не схожий був на гранітний рай моїх струнких прогулянок, вже він провадив у чужий світ, а суміш його обстановки, добір предметів єдналися в моїй свідомості міцною сув'яззю. Передовсім — дубове кустарне крісло з балалайкою, рукавицею та написом на дужці «Тише едешь — дальше будешь» — данина псевдоросійському стилю Олександра Третього; далі турецький диван, напханий гробсбухами, де аркуші цигаркового паперу списані були дрібним готичним почерком німецьких комерційних листів. Спершу я гадав, що батькова робота полягає в тому, що він друкує свої

цигаркові листи, закручуючи прес копіювальної машини. Мені й досі здається запахом ярма та труду — той влазливий запах дубленої шкіри, і лапчасті шкурки лайки, розпластані по підлозі, й живі, наче пальці, відростки пухлої замші — усе це, і міщанський письмовий стіл із мармуровим календариком, плаває в тютюновому диму та обкурено шкірами. А у черствій обстановці торгової кімнати скляна книжкова шапка, запнута зеленою тафтою. Ось про це книгосховище хочеться мені поговорити. Книжкова шафа раннього дитинства — супутник людини на ціле життя. Розташування її полиць, добір книжок, колір корінців сприймаються як колір, висота, розташування самої світової літератури. Авжеж, тим книжкам, котрі не стояли у першій книжковій шафі, ніколи не пропхатися до світової літератури, як до світоустрою. Хочеш-не-хочеш, а в першій книжковій шафі будь-яка книжка класична, і не викинеш жодного корінця.

Ця дивна маленька бібліотека, як геологічне на шарування, не випадково відкладалася десятки років. Батьківське та материнське у ній не змішувалися, а існували нарізно, і, в розрізі своєму, ця шапка була історією духовної напруги цілого роду та щеплення до нього чужої крові.

Нижню полицю я пам'ятаю завжди хаотичною: книжки не стояли корінець до корінця, а лежали, наче руїни: руді п'ятикнижжя з обірваними

палітурками, російська історія євреїв, написана незграбною та несміливою мовою талмудиста, що говорить російською. Це був повалений у порох хаос юдейський. Сюди ж невдовзі впала давньоєврейська моя абетка, якої я так і не навчився. У нападі національного каяття найняли були до мене справжнього єврейського вчителя. Він прийшов зі своєї Торгової вулиці й навчав, не скидаючи шапки, від чого мені було ніяково. Грамотна російська мова звучала фальшиво. Єврейська абетка з картинками зображала в усіх видах — із кішкою, книжкою, відром, лійкою — одного й того ж хлопчика в картузі і з дуже сумним та дорослим лицем. У цьому хлопчикові я не впізнавав себе і всім єством повставав на книжку й науку. Одне у цьому вчителеві вражало, хоч і звучало неприродно — почуття єврейської народної гордості. Він говорив про євреїв, як французенка про Гюго й Наполеона. Але я знав, що він ховає свою гордість, коли виходить на вулицю, й через те йому не вірив.

Над юдейськими руїнами починалися книжкові лави, то були німці: Шиллер, Гете, Кернер — і Шекспір німецькою — старі лейпцизько-тюрінгенські видання, кубушки й коротунчики у бордових тиснених палітурках, із дрібним друком, розрахованим на юнацьку гострозорість, із м'якими гравюрами, трохи на античний лад: жінки з розпущеними косами заламують руки, лампу

намальовано як світильник, вершники з високими чолами, а на віньєтках виноградні грона. Це батько пробивався самоуком у німецький світ із талмудичних хащів.

Ще вище стояли матеріні російські книжки — Пушкін у виданні Ісакова — сімдесят шостого року. Я досі гадаю, що це прекрасне видання, воно мені подобається більше академічного. У ньому немає нічого зайвого, шрифти лягають струнко, колонки віршів течуть вільно, як солдати летючими батальйонами, і ведуть їх, як полководці, розумні, чіткі роки включно по тридцять сьомий. Колір Пушкіна? Будь-який колір є випадковим — який колір добрати до джеркоту мовлення? У-у, ідіотська кольорова азбука Рембо!

Мій ісаковський Пушкін був у рясці ніякого кольору, у гімназійній коленкорівій палітурці, у чорно-бурій збляклій рясці із землистим пісочним відтінком; не боявся він ні плям, ні чорнила, ні вогню, ні гасу. Чорна пісочна ряска за чверть віку все любовно всотувала в себе, — духовна затрапезна краса, майже фізична приналежність мого материнського Пушкіна так явно мною відчувається. На ньому напис рудим чорнилом «Учениці III класу за старанність». З ісаковським Пушкіним в'яжуться розповідь про ідеальних, із сухотним рум'янцем та дірявими черевиками, вчителів і вчительок: вісімдесяті роки у Вільні. Слово «інтелігент» мати

і особливо бабуся вимовляли з гордістю. У Лермонтова палітурка була зелено-блакитна і якась військова, недарма він був гусар. Ніколи він не здавався мені братом чи родичем Пушкіна. А от Гете й Шиллера я вважав близнятами. Натомість тут я визнавав чуже й свідомо відокремлював. Адже після тридцять сьомого року і кров, і вірші звучали інакше.

А що таке Тургенєв і Достоевський? Це додаток до «Ниви». Зовнішність у них однакова, як у братів. Палітурки картонні, обтягнуті шкуринкою. На Достоевському була заборона, на зразок намогильної плити, і про нього говорили, що він «важкий»; Тургенєв був увесь дозволений та відкритий із Баден-Баденом, «Весняними водами» та лінивими розмовами. Але я знав, що такого спокійного життя, як у Тургенєва, вже нема і ніде не буває.

А чи не хочете ключ епохи, книгу, розжарену від доторків, книгу, яка нізачо не хотіла вмирати і у вузькій труні дев'яностих років лежала як жива, книгу, листки якої дочасно пожовкли, чи то від читання, чи від сонця дачних лавиць, чия перша сторінка являє риси юнака із натхненно зачесаним волоссям, риси, що стали іконою? Вдивляючись в обличчя юнака Надсона, я дивуюся одночасно зі справжньої полум'яності цих рис і абсолютної їхньої невиразності, майже дерев'яної простоти. Чи не такою є вся книга? Чи не такою є епоха?

Зашли його до Ніцци, покажи йому Середземне море, він далі оспівуватиме свій ідеал та страдницьке покоління, — хіба що додасть чайку та гребінь хвилі. Не смійтеся з надсонівщини — це загадка російської культури і в суті своїй незбагнений звук її, тому що якраз ми не розуміємо й не чуємо, як розуміли й чули вони. Хто він є — цей дерев'яний монах із невиразними рисами вічного юнака — цей натхненний бовван учнівської молоді, саме учнівської молоді, тобто вибраного народу певних десятиліть, цей пророк гімназійних вечорів? Скільки разів, уже знаючи, що Надсон поганий, я все ж перерахував його книжку і намагався чути її звук, як чуло покоління, відкинувши поетичну зарозумілість сучасності та образу за невігластво цього юнака в минулому. Як багато мені тут допомогли щоденники й листи Надсона; весь час — літературні жнива, свічки, оплески, розпашілі обличчя; кільце покоління і всередині вівар — столик читця зі склянкою води. Як улітку комахи під розжареним ламповим склом, так усе покоління обвуглювалося й обпікалося на вогні літературних свят із гірляндами інакомовних троянд, причому збіговиська мали характер культу та викупної жертви за покоління. Сюди йшов той, хто хотів розділити долю покоління, аж до загибелі, — зверхні залишалися осторонь із Тютчевим та Фетом. По суті, вся велика російська література відвернулася від цього сухотного

покоління з його ідеалом та Ваалом. Що ж йому залишалося? — Паперові троянди, свічки гімназійних вечорів та баркароли Рубінштейна. Вісімдесяті роки у Вільні, як їх передає мати. Скрізь було одне: шістнадцятилітні дівчатка пробували читати Стюарта Мілля, бовваніли світлі особи з невиразними рисами і з тугою педаллю, завмираючи на *arpeggio*, грали на публічних вечорах нові речі левиного Антона. А насправді відбувалося ось що: інтелігенція з Боклем та Рубінштейном, під проводом світлих осіб, котрі у священному юродстві рухалися наосліп, явно повернула до самоспалення. Як високі просмолені факели, горіли всенародно народовольці з Софією Перовською та Желябовим, а ці всі, вся провінційна Росія та «учнівська молодь», співчутливо тліли, — не мало залишитися жодного зеленого листка.

Яке вбоге життя, які бідні листи, які несмішні жарти й пародії! Мені показували в родинному альбомі дагеротипну карточку дяді Міші, меланхоліка з опухлими та хворобливими рисами, і пояснювали, що він не просто збожеволів, а «згорів», як твердила мова покоління. Так говорили про Гаршина, і численні загибелі складалися в один ритуал.

Семен Афанасійч Венгеров, родич мій по матері (родина віленська та гімназійні спогади), нічого не розумів у російській літературі й по службі займався Пушкіним, але «це» він розумів. У нього

«це» звалося: про героїчний характер російської літератури. Гаразд йому було з цим своїм героїчним характером, коли плентався Загородним із квартири до картотеки, висячи на лікті вже немолододі дружини, посміхаючись у дрімучу мурашину бороду!

Фінляндія

Червоненька шафка із зеленою фіранкою і крісло «Тише едешь — дальше будешь» — часто переїжджали з квартири на квартиру. Стояли вони у Максиміліанівському провулку, де в кінці стріловидного Вознесенського видно було царя Миколу верхи, і на Офіцерській, поблизу від «Жизни за царя», над магазином квітів Ейлерса, і на Загородному. Взимку, на Різдво, — Фінляндія, Виборг, а дача — Теріоки. У Теріоках пісок, ялівець, дощані містки, собачі будки купалень, із вирізаними сердечками і зарубками за кількістю купань, і близький серцю петербуржця домашній іноземець, холодний фінн, любитель Іванових вогнів та ведмежої польки на галявинці Народного дому, неголений і зеленоокий, як його називав Блок. Фінляндією дихав дореволюційний Петербург, від Володимира Соловйова до Блока, пересипаючи в долонях її пісок і розтираючи на гранітному лобі легкий фінський сніжок, у важкому маренні своєму слухаючи дзвіночки присадкуватих фінських конячок.

Я завжди неясно відчував особливе значення Фінляндії для петербуржця, і що сюди їздили додумати те, чого не можна було додумати в Петербурзі, насунувши по самі брови низьке снігове небо і засинаючи в маленьких готелях, де вода у глекові крижана. І я любив країну, де всі жінки бездоганні пралі, а візники схожі на сенаторів.

Влітку в Теріоках — дитячі свята. До чого ж це було, як згадаєш, безглуздо! Маленькі гімнастики і кадети в обтягнутих курточках розшаркувалися з доходжалими дівицями, танцювали паде-катр і па-де-патінер, салонні танці дев'яностих років, зі стриманими, безбарвними рухами. Потім розваги: біг у мішках і з яйцем, тобто з ногами, впакованими в мішок, і з сирим яйцем на дерев'яній ложці. У лотерею завжди розігрувалася корова. Ото була радість французенкам! Тільки тут вони щебетали, як птахи небесні, і молодшали душею, а діти збивалися й плуталися в дивних забавах.

До Выборга їздили до тамтешніх старожилів, виборзьких купців — Шарикових, походженням із миколаївських солдатів-євреїв, звідки за фінськими законами пішла їхня осілість у чистій від євреїв Фінляндії. Шарикови, фінською «Шарики», тримали велику крамницю різних товарів: «Sekka tawaaran kauppa», де пахло і смолою, і шкірами, і хлібом, особливим запахом фінської крамнички, і багато було цвяхів та круп. Жили Шарикови у масивному

дерев'яному будинку з дубовими меблями. Особливо пишався господар різьбленим буфетом з історією Івана Грозного. Їли вони так, що від обіду встати було важко. Батько Шариков заплив жиром, як Будда, і говорив із фінським акцентом. Чорнява донька-нечупара сиділа за прилавком, а три інші — красуні — по черзі тікали з офіцерами місцевого гарнізону. У домі пахло сигарами й грішми. Господиня, неграмотна й добра, гості — армійські любителі пунша та гарних саночок, усі картярі до кінчиків волосся. Після ріденького Петербурга мене тішила ця міцна й дубова родина. Хоч-не хоч і я потрапив до самісінької гущі морозного зимового флірту високогрудих виборзьких красунь. Десь у кондитерській Фацера з ванільним печивом та шоколадом, за синіми вікнами санне рипіння та метушня дзвіночків... Випавши просто зі жвавих, вузьких саней до теплої пари здобної фінської кав'ярні, був я свідком нескромної суперечки одчайдушної панночки з армійським поручиком — чи носить він корсет, і пам'ятаю, як він божився та пропонував крізь мундир промацати його ребра. Стрімкі санки, пунш, карти, картонна шведська фортеця, шведська мова, військова музика — блакитним пуншевим вогником відпливав виборзький чад. Готель «Бельведер», де потім збиралася Перша Дума, славився чистотою та прохолодною, як сніг, сліпучою білізною. Все тут було — іноземщина і шведський затишок. Уперте

й хитре містечко, з кавовими млинками, качалками, волічковими килимками та біблійними віршами в головах кожної постелі, — як Божу кару, несло ярмо російської воєнщини; проте в кожній оселі, у чорній жалобній рамці, висіла картинка: просто-волоса дівчина Суомі, над якою стовбурчиться сердитий орел із подвійною голівкою, люто притискає до грудей книгу з написом: «Lex» — «Закон».

Хаос іудейський

Одного разу до нас приїхала абсолютно чужа особа, дівчина років сорока, у червоному капелюшку, з гострим підборіддям і злими чорними очима. Покликаючись на походження з містечка Шавлі, вона вимагала, щоб її видали в Петербурзі заміж. Допоки її вдалося спровадити, вона прожила в домі тиждень. Зрідка з'являлися мандрівні автори: бородаті й довгополі люди, талмудичні філософи, продавці врознос власних друкованих висловлювань та афоризмів. Вони залишали іменні примірники й жалілися на переслідування злих дружин. Раз чи два в житті мене возили до синагоги, як у концерт, з довгими зборами, мало не з купівлею квитків у перекупників; і від того, що я бачив та чув, я повертався у важкім чаді. В Петербурзі є єврейський квартал: він починається якраз позаду Маріїнського театру, там,

де мерзнуть перекупники, позаду тюремного ангела Литовського замку, що згорів у Револуцію. Там, на Торгових, трапляються єврейські вивіски з биком і короною, жінки з накладним волоссям, що вибивається з-під хустки, і досвідчені та чадолюбні старці, що дріботять у сурдутах до землі. Синагога з конічними своїми шапками та цибулистими сферами, як пишна чужа смоківниця, губиться посеред убогих споруд. Оксамитові берети з помпонами, виснажені служки та півчі, грона семи-свічників, високі оксамитові камилавки. Єврейський корабель, із дзвінками альтовими хорами, з приголомшливими дитячими голосами, пливе на всіх парусах, розчахнутий якоюсь давньою бурею на чоловічу й жіночу половини. Заблукавши на жіночих хорах, я прокрадався, як злодій, ховаючись поза кроквами. Кантор, як силач Самсон, валив левину будову, йому відповідали оксамитові камилавки, і дивовижна рівновага голосних та приголосних, у чітко мовлених словах, надавала непоборної сили піснеспівам. Але яка ганьба — огидна, хоч і грамотна промова рабина, яка пошлість, коли він вимовляє «государь император», яка пошлість усе, що він говорить! І раптом двоє панів у циліндрах, прекрасно вбрані, з лоском багатства, з витонченими рухами світських людей, доторкаються важкої книги, виходять із кола, і за всіх, ніби за дорученням усіх, здійснюють щось

почесне і найголовніше. Хто це? — Барон Гінзбург. — А це? — Варшавський.

У дитинстві я зовсім не чув жаргону, лише потім насолодився цим співучим, завжди здивованим і розчарованим, запитальним мовленням із різкими наголосами на півтонах. Мова батька і мова матері — чи не злиттям цих двох струменів живиться все наше довге життя наша мова, чи не вони складають її характер? Мова матері, ясна і дзвінка, без найменшої чужоземної домішки, з дещо розширеними та надміру відкритими голосними, літературна великоруська мова; словник її бідний та стислий, зврати одноманітні, — але це мова, в ній є щось кореневе та впевнене. Мати любила говорити і раділа з кореня та звуку прибідненої інтелігентським побутом великоруської мови. Чи не перша в родоводі допалася вона до чистих і ясних російських звуків? У батька зовсім не було мови, це була недорікуватість і безмовність. Російська мова польського єврея? — Ні. Мова німецького єврея? — Теж ні. Можливо, особливий курляндський акцент? — Я таких не чував. Цілковито абстрактна, придумана мова, химерна й закручена мова самоука, де звичайні слова переплітаються зі старовинними філософськими термінами Гердера, Лейбніца та Спінози, химерна синтакса талмудиста, штучна, не завжди договорювана фраза — це було все що завгодно, але не мова, все одно — російською чи німецькою.

По суті, батько переносив мене до зовсім чужої доби та віддаленого оточення, але ніяк не єврейського. Якщо хочете, це було чистісіньке вісімнадцяте чи навіть сімнадцяте століття освіченого гетто де-небудь у Гамбургу. Релігійні інтереси витіснено цілковито. Просвітительська філософія перетворилася на хитромудрий талмудичний пантеїзм. Десь неподалік Спіноза розводить у банці своїх павуків. Як передчуття — вже вгадується Руссо і його природна людина. Все вкрай загальне, хитромудре та схематичне. Чотирнадцятилітній хлопчина, якого націлювали на рабина й забороняли читати світські книжки, тікає до Берліна, потрапляє до вищої талмудичної школи, де скупчилися такі самі вперті розумаки, юнаки, що по глухих своїх містечках мітили в генії; замість талмуду він читає Шиллера, і, зауважте, читає його як нову книгу; трохи протримавшись, він випадає з цього дивного університету назад до бурхливого світу сімдесятих років, аби запам'ятати конспіративну молочну крамничку на Караванній, звідки підводили міну під Олександра, і в рукавичній майстерні, і на шкіряному заводі проповідує брезкlim та здивованим клієнтам філософські ідеали вісімнадцятого століття.

Коли мене везли до міста Риги, до ризьких дідуся й бабусі, я опирався й ледь не плакав. Мені здавалося, що мене везуть до вітчизни незрозумілої

батькової філософії. Рушила в дорогу артилерія картонок, кошиків із висячими замками, пухлий незручний домашній багаж. Зимові речі пересипали зернистою сіллю нафталіну. Крісла стояли, як білі коні, у попоні чохлах. Невеселими здавалися мені збори на ризьке морське узбережжя. Я тоді збирав цвяхи: найбезглуздіша колекціонерська примха. Я пересипав купи цвяхів, як скупий лицар, і тішився, як росте моє колюче багатство. Тепер у мене відібрали цвяхи на пакування.

Дорога була тривожна. Тьмянний вагон у Дерпті вночі, з голосними естонськими піснями, приступом брали якісь фереїни, що поверталися з великого співочого свята. Естонці тупали і пробували висадити двері. Було дуже лячно.

Дідусь — блакитноокий старий у ярмулці, що закривала пів чола, з рисами поважними й дещо сатовними, як буває у дуже шанованих євреїв, усміхався, радів, хотів бути ласкавим, та не вмів, — густі брови зсувалися. Він хотів узяти мене на руки, я ледь не заплакав. Добра бабуся, у чорнокосій накладці на сивому волоссі і в капоті з жовтуватими квіточками, дрібно-дрібно дріботіла рипучою підлогою і все хотіла чимось пригостити.

Вона питала: «Покушали? покушали?» — єдине російське слово, яке вона знала. Але не сподобалися мені пряні старечі ласощі, їхній гіркий мигдалевий смак. Батьки пішли до міста. Засмучений

дід і сумна, метушлива бабуся — спробують заговорити і нашорошаться, як старі ображені птахи. Я намагався їм пояснити, що хочу до мами — вони не розуміли. Тоді я пальцями на столі зобразив бажання піти, перебираючи на зразок ходи середнім і вказівним.

Раптом дідусь витяг із шухляди комода чорно-жовту шовкову хустку, накинув її мені на плечі і примусив повторювати за собою слова, складені з незнайомих шумів, але, невдоволений моїм белькотанням, розгнівався, захитав несхвально головою. Мені стало душно й лячно. Не пам'ятаю, як на порятунок наспіла мати.

Батько часто говорив про чесність діда як про високу духовну рису. Для єврея чесність — це мудрість і майже святість. Що далі по поколіннях цих суворих блакитнооких старих, то чесніше й суворіше. Прадід Веніамін одного разу мовив: «Я припиняю справу і торгівлю — мені більше не треба грошей». Йому стало точнісінько по самий день смерті — він не залишив жодної копійки.

Ризьке узбережжя — то ціла країна. Вславилося грузьким, дивовижно дрібним та чистим жовтим піском (хіба в пісочних годинниках такий пісочок!) та дірявими місточками в одну і дві дошки, перекинутими через дачну Сахару у двадцять верстов.

Дачний розмах ризького узбережжя не порівняти з жодними курортами. Містки, клумби,

палісадники, скляні кулі тягнуться нескінченним городищем, усе на жовтому, яким граються діти, дрібно змеленому піску канарейкового кольору.

Латиші на задвірках сушать і в'ялять камбалу, однооку, кощаву, пласку, як широка долоня, рибу. Дитячий плач, фортеп'янні гами, стогони пацієнтів незліченних зубних лікарів, дзенькіт посуду маленьких дачних табльдотів, рулади співаків і крики рознощиків не стихають у лабіринті кухонних садків, булочних та колючого дроту, і по рейковій дузі на піщаному насипу, скільки стає очей, бігають іграшкові поїзди, напхані «зайцями», що стрибають на ходу, від німецького манірного Більдерлінсгофа до скупченого єврейського Дуббельна, що пахне пелюшками. Рідкими сосновими перелісками блукають мандрівні оркестри: дві труби калачем, кларнет і тромбон, і, видуваючи немилосердну мідну фальш, звідусіль гнані, то тут, то там вибухають конячим маршем прекрасної Кароліни.

Уся земля була у володінні барона з моноклем на прізвище Фіркс. Землю свою він розгородив на чисту від євреїв і нечисту. На чистій землі сиділи бурші-корпоранти й розтирали столики пивними кухлями. На землі юдейській висіли пелюшки і захлиналися гами. У Майоренгофі, у німців, грала музика — симфонічний оркестр у садовій мушлі — «Смерть і просвітлення» Штрауса. Літні

німкені з рум'янцем на щоках, у свіжій жалобі знаходили свою втіху.

В Дуббельні, у євреїв, оркестр захилювався патетичною симфонією Чайковського, і було чути, як перегукувалися два струнні гнізда.

Чайковського о тій порі я полюбив хворобливим нервовим напруженням, що нагадувало бажання Неточки Незванової у Достоевського почути скрипковий концерт крізь червоне полум'я шовкових фіранок. Широкі, плинні, чисто скрипкові місця Чайковського я ловив з-поза колючої огорожі й не раз розірвав свій одяг та подряпав руки, коли скрадався безкоштовно до мушлі оркестру. Уривки сильної скрипкової музики я виловлював у дикому грамофоні дачного різноголосся. Не пам'ятаю, як виховалося в мені це благоговіння до симфонічного оркестру, але гадаю, що я добре зрозумів Чайковського, вгадавши в ньому особливе концертне відчуття.

Як переконливо звучали ці розм'якшені італійською безвольністю, та все ж російські скрипкові голоси у брудній єврейській клоаці! Яка нитка тягнеться від цих перших убогих концертів до шовкової пожежі Дворянського зібрання і миршавого Скрябіна, який от-от зараз буде розчавлений ще німим півколом співаків, що обступило його звідусіль, і скрипковим лісом «Прометей», а над ними височіє, як щит, звукоприймач — дивний скляний прилад.

Концерти Гофмана і Кубелика

Року тисяча дев'ятсот третього-четвертого Петербург був свідком концертів великого стилю. Я кажу про дике, відтоді неперевершене божевілля великопісних концертів Гофмана і Кубелика у Дворянському зібранні. Жодні наступні музичні учти, що спадають мені на згадку, ані навіть прем'єру скрябінського «Прометея» не порівняти з цими великопісними оргіями у білоколонному залі. Доходило до люті, до несамовитості. Тут було не музичне любительство, а щось натомість грізне й навіть небезпечне підіймалося з великої глибини, ніби жага дії, глухий передісторичний неспокій, що точив тодішній Петербург, — ще не пробив тисяча дев'ятсот п'ятий рік, — виливався своєрідним, майже хлистовським бдінням трабантів Михайлівської площі. У туманному світлі газових ліхтарів дворянська будівля з багатьма під'їздами піддавалася справжній облозі. Кінні жандарми гарцювали, вносячи в атмосферу площі дух громадянського неспокою, цокали, погукували, ланцюжком охороняючи головний ганок. Прослизали на блискуче коло і шикувалися у потужний чорний табір ресорні карети із тьмяними ліхтарями. Візники не наслідувалися подавати до самого будинку — їм платили на ходу, і вони тікали, рятуючись від гніву околотових. Крізь потрійні ланці йшов петербуржець

лихоманною дрібною плотичкою до мармурової ополонки вестибюля, зникаючи у крижаному домі, що палав, оснащений шовком та оксамитом. Крісла й місця позаду крісел заповнювалися звичним чином, проте великі хори з бічних під'їздів — пачками, як кошки, людськими гронами. Зал Дворянського зібрання всередині — широкий, присадкуватий і майже квадратний. Площа естради охоплює замалим чи не добру половину. У повітрі суцільний дзвін, як цикади над степом.

Хто такі були Гофман і Кубелик? — Насамперед у свідомості тодішнього петербуржця вони зливалися в один образ. Як близнюки, вони були одного росту та однієї масті. На зріст нижче за середній, майже непомітні, волосся чорніше за вороняче крило. Обидва мали дуже низьке чоло і дуже маленькі руки. Обидва нині мені уявляються чимось на кшталт прем'єрів трупи ліліпутів. До Кубелика мене возили на поклон до Європейського готелю, хоч я не грав на скрипці. Він жив, наче справжній принц. Він тривожно змахнув ручкою: злякався, що хлопчик грає на скрипці, але одразу ж заспокоївся й подарував свій автограф, що від нього й вимагалось.

От коли ці два маленькі музичні напівбоги, два перші коханці театру ліліпутів, мали пробитися через естраду, що ломилася під вагою натовпу, мені ставало за них страшно. Починалося як вольтовою

іскрою та поривом близької грози. Потім розпорядники насилу розчищали доріжку у натовпі і посеред неймовірного реву гарячої людської маси, що навалила звідусіль, без поклонів та усмішок, майже тремтячи, з якимось злим виразом на обличчі, вони пробивалися до пюпітра та рояля. Ця подорож досі здається мені небезпечною: не можу позбутися думки, що натовп, не знаючи, котрої почати, готовий був розтерзати своїх улюбленців. Далі — ці маленькі генії, владаючи над враженою музичною черню, від фрейліни до курсистки, від огрядного мецената до чубатого репетитора, — усім способом своєї гри, всією логікою та звабою звуку робили все, аби скувати й остудити розгнуждану, своєрідно-діонісійську стихію. Я ніколи ні в кого не чув такого чистого, первородно-ясного й прозорого звуку, тверезого в роялі, як джерельна вода, скрипку ж він доводив до найпростішого, неподільного на складові волокна голосу; я ніколи більше не чув такого віртуозного альпійського холоду, як у скупості, тверезості та формальній ясності цих двох законників скрипки й рояля. Але те, що було у їхньому виконанні ясного й тверезого, тільки більше бісило та підбурювало до нових шаленств отой натовп, що обліпив мармурові стовпи, гронами звисав із хорів, засіяв грядки крісел і гарячково ущільнився на естраді. Така сила була у розумовій та чистій грі цих двох віртуозів.

Тенішевське училище

На Загородному, у дворі величезного прибуткового будинку, з глухою стіною, здалеку видною боком, і шустівською вивіскою, зо три десятки хлопчаків у коротких штанцях, вовняних панчішках та англійських сорочинах зі страшним криком грали у футбол. Усі мали такий вигляд, наче їх возили до Англії чи Швейцарії і там привдягли, зовсім не по-російськи, не по-гімназійному, а на якийсь кембриджський лад.

Пам'ятаю урочистість: елеїний батюшка у фіолетовій рясі, збуджена публіка шкільного вернісажу, і раптом усі довкола розступаються, шепчуться: приїхав Вітте. Про Вітте всі казали, що в нього золотий ніс, і діти сліпо тому вірили й тільки на ніс і дивилися. Проте ніс був звичайний і на вигляд м'ясистий.

Що тоді говорилося, я вже не пам'ятаю, але зате на Моховій, у власному амфітеатрі, зі зручними депутатськими місцями, на зразок парламенту, усталився доволі розроблений ритуал, і в перших числах вересня відбувалися свята на честь меду та щастя взірцевої школи. Неминуче на цих зібраннях, схожих на палату лордів з дітьми, виступав старець, доктор-гігієніст Віреніус. Це був старець рум'яний, як дитя з банки «Нестле». Він виголошував щороку одну й ту саму промову: про користь плавання;

позаяк діялося це восени й до наступного плавального сезону залишалося місяців десять, то його маневри й демонстрації уявлялися недоречними; проте цей апостол плавання щороку проповідував свою релігію на порозі зими. Інший гігієніст, професор князь Тарханов, східний пан з асирійською бородою, на уроках фізіології ходив від парти до парти, змушуючи учнів слухати своє серце крізь товстий жилет. Цокало чи то серце, чи то золотий годинник, але жилет був обов'язковий.

Амфітеатр із відкидними партами, поділений зручними доріжками на сектори, з потужним верхнім світлом, у великі дні брався з бою, і вся Мохова кипіла, наводнена поліцією та інтелігентським натовпом.

Усе це початок дев'ятисотих років.

Головним винаймачем тенішевської аудиторії був Літературний фонд, цитадель радикалізму, власник творів Надсона. Літературний фонд за природою своєю був поминальним закладом: він вшановував. У нього був точно розроблений річний календар, щось на зразок святців, святкувалися дні смерті й дні народження, якщо не помиляюся: Некрасова, Надсона, Плещеева, Гаршина, Тургенева, Гоголя, Пушкіна, Апухтіна, Нікітіна та інших. Усі ці літературні панахида були подібні між собою, причому у виборі творів, що читалися, не надто рахувалися з авторством покійника.

Починалося зазвичай з того, що старий Ісай Петрович Вейнберг, справжній козел із пледом, читав незмінне: «Бесконечной пеленою развернулось предо мною, старый друг мой, море»¹.

Потім виходив александрінський актор Самойлов і, б'ючи себе в груди, несамовитим голосом, заходячись від крику та переходячи у зловісний шепіт, читав вірша Нікітіна «Хазяїн».

Далі була черга розмові паній, приємних у всіх сенсах, із «Мертвих душ»; потім «Дідусь Мазай і зайці» Некрасова або «Роздуми біля парадного під'їзду»; Ведринська щебетала «Я пришел к тебе с приветом», а на закінчення грали похоронний марш Шопена.

Це література. Тепер громадянські виступи. Насамперед, засідання Юридичного товариства, яке очолювали Максим Ковалевський та Петрункевич, де з тихим сичанням розливалася конституційна отрута. Максим Ковалевський, який пригнічував своєю опасистою фігурою, проповідував оксфордську законність. Коли довкола стинали голови, він виголошував довжелезну вчену промову про право перлюстрації, тобто відкривання поштових листів, посилаючись на Англію, допускаючи, обмежуючи і обтинаючи це право. Громадянські відправи здійснювалися М. Ковалевським, Родичевим,

¹ «Море» Вейнберга.

Миколою Федоровичем Анненським, Батюшковим і Овсянико-Куликовським.

Ось у сусідстві з таким домашнім форумом виховувалися ми у високих скляних ящиках, з підвіконнями, нагрітими паровим опаленням, у просторих класах на двадцять п'ять осіб і далєбі не в коридорах, а у високих паркетних манежах, де стояли скісні стовпи сонячного пилу і тхнуло газом із фізичних лабораторій. Наочні методи полягали у жорстокій та непотрібній вівісекції, у викачуванні повітря зі скляного ковпака, щоб задихнулася на спинці бідна миша, у муках жаб, у науковому кип'ятінні води, з описом цього процесу, і у плавці скляних паличок на газових пальниках.

Від важкого, млосного запаху газу в лабораторіях боліла голова, але справжнім пеклом для більшості незграбних, не надто здорових та нервових дітей була ручна праця. До кінця дня, обважнівши від уроків, насичених розмовами й демонстраціями, ми задихалися серед стружок і тирси, не вміючи перепиляти дошку. Пилка загорталася, рубанок ішов криво, стамеска вдаряла по пальцях; нічого не виходило. Інструктор вовтузився з двома-трьома беручими хлопчиками, решта проклинала ручну працю.

На уроках німецької мови співали під орудою фройляйн: «О Tannenbaum, о Tannenbaum!» Сюди ж доправлялися молочні альпійські ландшафти з дійними коровами й черепицями будиночків.

Увесь час в училищі пробивався військовий, привілейований, замалим не дворянський струмись: це верховодили м'якотілими інтелігентами діти панівних родин, що втрапили сюди з дивної примхи батьків. Такий собі син камергера, Воеводський, красень, з античним профілем у душі Миколи І, проголосив себе воєводою і змусив присягати собі, цілуючи хрест та Євангеліє.

Ось коротка портретна галерея мого класу: Ванюша Корсаков на прізвисько Котлета (пухкий земець, зачіска «під горщик», російська сорочка з шовковим пояском, родинна земська традиція: Петрункевич, Родичев); Барац — родина дружить зі Стасюлевичем («Вестник Европы»), палкий мінералог, німий як риба, говорить лише про кварці та слюду; Леонід Зарубін — крупна вуглепромисловість басейна Дону, спочатку динамо-машини та акумулятори, потім — тільки Вагнер; Пржесецький — з бідної шляхти, фахівець із пльовків. Перший учень Слободзінський — людина зі спаленої Гоголем другої частини «Мертвих душ», позитивний тип російського інтелігента, поміркований містик, правдолюбець, добрий математик і начотник по Достоевському, потім завідував радіостанцією. Надєждін — різночинець: кислий дух квартири маленького чиновника, веселощі та безжурність, позаяк нема що втрачати. Близнята — брати Крупенські, бессарабські поміщики, знавці вина і євреїв.

І нарешті, Борис Сінані, людина того покоління, котре діє зараз, дозрілий для великих подій та історичної роботи. Помер, заледве скінчивши. А як би він вигулькнув у роки Революції!

Ось і тепер ще різні старі панії та добрі провінціали, коли хочуть когось похвалити, кажуть «світла особа», а я розумію, що вони хочуть сказати. Це про нашого Острогорського інакше не можна сказати, окрім як мовою того часу, і старомодна патетика цього безглузлого вислову вже не здається смішною. Тільки в перші роки століття миготіли фалди Острогорського коридорами Тенішевського училища. Він був короткозорий, жмурився, випромінюючи очима насмішкувате світло, — весь велика мавпа у фраку, золотушний, із золотисто-рудою бородою та волоссям. Я впевнений, що в нього була саме чеховська неймовірна усмішка. Він не прищепився у двадцятому столітті, попри те, що хотів до нього потрапити. Він любив Блока (а це ж у яку рань!) і друкував його у своєму «Образованні».

Він був ніякий адміністратор, тільки мружився й усміхався, також був вельми розсіяний; поговорити з ним рідко вдавалося. Завжди він віджартовувався, навіть там, де не треба. «Який у вас урок?» — «Геологія». — «Сам ти геологія». Ціле училище, зі своїми гуманістичними чуднотами, трималося його усмішкою.

А все ж у Тенішевському були хороші хлопчики. Із того ж м'яса, тієї ж кості, що діти на портретах Серова. Маленькі аскети, монахи в дитячому своєму монастирі, де у зошитах, приладах, скляних колбочках та німецьких книжках більше духовності та внутрішнього ладу, ніж у житті дорослих.

Сергій Іванич

Тисяча дев'ятсот п'ятий рік — химера російської революції з рисячими очицями жандармів і в голубому студентському млинці! Уже здалеку петербуржці тебе начували, вловлювали цокання твоїх коней та шутилися від твоїх протягів у проспиртованих аудиторіях Військово-медичної або в довжелезному «jeu de raoute»¹ меншиківського університету, коли гаркне, бувало, як розгніваний лев, майбутній оратор вірменин на миршавого с.-р. або с.-д. і витягнуть пташині шиї ті, кому слухати належить. Пам'ять любить ловити в пільмі, і в самісінькій гушавині мороку ти народився, мить, коли — один, два, три — кліпнув Невський довгими електричними віями, занурився в непроглядну ніч, і в самому кінці перспективи з густого мороку показалася химера з рисячими жандармськими очками, у приплюснутому студентському кашкеті.

¹ Зал для гри в м'яча (*фр.*). Тут: актовий зал.

Для мене дев'ятсот п'ятий рік у Сергієві Іваничу. Багато їх було, репетиторів революції! Один із моїх друзів, людина зверхня, казав не без підстави: «Є люди-книжки і люди-газети». Бідний Сергій Іванич залишився б ні при чому за такого поділу, для нього довелося б створити третій розділ: є люди-підрядники. Підрядники революції сипалися з нього, шаруділи цигарковим папером у застуджений його голову, він витрушував ефірно-легку нелегальщину з обшлагів кавалерійської своєї, кольору морської води, тужурки, і забороненим димком курилася його цигарка, немовби гільза її була згорнута з нелегального паперу.

Я не знаю, де і як Сергій Іванич «засвоював». Цей бік його життя для мене, через юний мій вік, був закритий. Проте одного разу він затяг мене до себе, і я побачив його робочий кабінет, його спальню й лабораторію.

О цій порі ми з ним робили велику й величаво безплідну роботу: писали реферат про причини падіння Римської імперії. Сергій Іванич залпами за один тиждень надиктував мені сто тридцять п'ять сторінок місткого зошита. Він не замислювався, не звірявся з джерелами, він випрядав як павук — чи не з димка цигарки — липке прядиво наукової фразеології, розкидаючи періоди і зав'язуючи вузлики соціальних та економічних моментів. Він був клієнтом нашого дому, як і багатьох

інших. Чи не так римляни наймали рабів греків, аби похизуватися при вечері дощечкою з ученим трактатом? У розпал означеної роботи Сергій Іванич привів мене до себе. Він мешкав у сотих номерах Невського, за Миколаївським вокзалом, де, відкинувши всіляке франтівство, всі будинки, як коти, сірі. Я здригнувся від густого та їдко-го запаху житла Сергія Іванича. Кімната, надихана й накурена роками, містила в собі вже не повітря, а якусь нову невідому речовину, з іншою питомою вагою та хімічними властивостями. І мимохіть спала мені на думку неаполітанська собача печера з фізики. За весь той час, що він тут жив, господар, вочевидь, нічого не підняв і не переклав, бо до розташування речей ставився як істинний дервіш, скидаючи навіки на підлогу те, що йому здавалося непотрібним. Вдома Сергій Іванич визнавав лише лежачу позицію. Допоки Сергій Іванич диктував, я поглядав на кам'яновугільну його білизну; і як же я здивувався, коли Сергій Іванич оголосив перерву і зварив дві склянки прекрасного густого та запашного шоколаду. Виявилося, що в нього пристрасть до шоколаду. Варив він його майстерно і набагато міцнішим, аніж це заведено. Який звідси висновок? Чи був Сергій Іванич сибарит, а чи шоколадний біс завівся при ньому, коли приліпився до аскета й нігіліста? О, похмурий авторитет Сергія Іванича, о, нелегальна його глибина, кавалерійська

його куртка і штани жандармського сукна! Його хода нагадувала ходу людини, яку щойно схопили і ведуть за плече перед лице грізного сатрапа, а людина намагається удавати байдужість. Ходити з ним вулицею була суцільна насолода, тому що він показував горохових шпиків і нітрохи їх не боявся.

Я думаю, що він сам подібний був до шпика, — чи то від постійних роздумів про цей предмет, а чи за законом мімікрії, за яким птахи та метелики дістають від скелі свій колір та оперення. Так, мав Сергій Іванич у собі щось жандармське. Він був гидливий, він був буркотун, розповідав хрипливо генеральські анекдоти, зі смаком та відразую вимовляв громадянські та військові звання перших п'яти ступенів. Невиспане й зім'яте, як студентський млинець, обличчя Сергія Іванича виражало суто жандармську буркотливість. Тицьнути обличчям у болото генерала чи дійсного статського радника було для нього найвищим щастям, якщо вважати щастя математичною, дещо абстрактною межею.

Тож анекдот звучав із його вуст майже теоремою. Генерал ганить усі наїдки в меню і висноує: «Яка гидота!» Студент, підслухавши генерала, випитує в нього всі чини і, діставши відповідь, теж висноує: «Ото й тільки? Яка гидота!»

Деся у Седлеці чи в Рівному Сергій Іванич, напевно ще ніжним хлопчиком, відколовся

від адміністративно-поліційної скелі. Дрібні губернатори Західного краю були йому рідня, і сам він, уже революційний репетитор та одержимий шоколадним бісом, сватався до губернаторської доньки, що, очевидно, теж безнадійно відкололася. Звичайно, Сергій Іванич не був революціонером. Нехай залишиться за ним прізвисько: репетитор революції. Як химера, він розсипався при світлі історичного дня. В міру наближення дев'ятсот п'ятого року і часу згущувалася його таємничість та наростав похмурий авторитет. Він мав виявитися, мав у щось вилитися, — ну хоч показати револьвера з бойової дружини або дати інший речовий доказ свого посвячення в революцію.

І ось, у найбільш тривожні дев'ятсот п'яті дні, Сергій Іванич стає опікуном солодко й безпечно переляканих обивателів, він мружився, як кіт, від задоволення, коли приносив достовірні відомості про неминучий певного дня погром петербурзької інтелігенції. Як член дружини, він обіцяє прийти з браунінгом, гарантуючи повну безпеку.

Мені довелося його зустріти набагато пізніше дев'ятсот п'ятого року: він вилиняв остаточно, на ньому не було лиця, до того стерлися та знебарвилися його риси. Слабка тінь колишньої гидливості та авторитету. Як виявилося, він влаштувався і служить асистентом на Пулковській вищій в астрономічній обсерваторії.

Якби Сергій Іванич перетворився на чистий логарифм зоряних швидкостей чи функцію простору, я б не здивувався: він і мав піти з життя, настільки він був химера.

Юлій Матвіїч

Поки Юлій Матвіїч піднімався на п'ятий поверх, можна було кілька разів збігати до швейцара й назад. Його ведено під руку з розстановками на всіх поверхах; у передпокої він зупинявся й чекав, щоби з нього зняли шубу. Маленький, коротконогий, у старечій шубі по п'яти, у важкій шапці, він пихтів, поки його не звільнять від важких бобрів, і тоді він сідав на диван, простягнувши ніжки, як дитина. Поява його у домі означала або сімейну раду, або замирення якоїсь домашньої бучі. Врешті-решт усяка родина — держава. Він любив родинні непорозуміння, як державна людина любить політичні ускладнення: своєї родини у нього не було, і нашу він обрав для своєї діяльності як надзвичайно важку та заплутану.

Буйна радість охоплювала нас, дітей, щоразу, коли показувалася його міністерська голова, що кумедно нагадувала Бісмарка, ніжно-безволоса, як у немовляти, якщо не рахувати три волосини на маківці.

На питання Юлій Матвіїч видавав дивний грудного тембру невизначений звук, ніби добутий

з труби невмілим музикантом, і лише коли видавав той свій попередній звук, починав мовити незмінним своїм зворотом: «Я ж вам казав» — або: «Я вам завжди казав».

Бездітний, безпорадно-ластоногий, Бісмарк чужої родини, Юлій Матвіїч викликав у мене глибоке співчуття. Він виріс поміж південних поміщиків-ділків, між Бессарабією, Одесою та Ростовом.

Скільки підрядів виконано, скільки виноградних маєтків та кінних заводів продано з участю грека-нотаріуса у паршивих номерах кишинівських та ростовських готелів!

Усі вони, і нотаріус-грек, і поміщик-жох, і губернський секретар-молдованин, накинувши білі балахони, трусилися в холерну спеку на бричках, на лінійках із балдахіном по трактах, по губернських бруківках. Там зростала досвідченість і округлювався капітал, а з ним разом і епікурейство. Вже ручки та ніжки відмовлялися служити і перетворювалися на коротенькі ласти, і Юлій Матвіїч, обідаючи з предводителем і підрядчиком у кишинівських та ростовських готелях, підкликав кельнера тим-таки невизначеним трубним звуком, що згадувався вище. Потроху він перетворився на справжнього єврейського генерала. Вилитий з чавуну, він міг би правити за пам'ятник, але де й коли чавун передасть три бісмарківські волосинки? Світогляд Юлія Матвіїча склався у щось

мудре й переконливе. Улюбленим його читанням були Меншиков і Ренан. Дивне на перший погляд поєднання, але, якщо вдуматися, навіть для члена Державної ради не можна було придумати кращого читання. Про Меншикова він казав: «розумна голова» і підносив сенаторську ручку, а з Ренаном був згодний геть в усьому, що стосувалося християнства. Юлій Матвіїч зневажав смерть, ненавидів лікарів і для науки любив розповідати, як він вийшов неушкодженим з холери. Замолоду він їздив до Парижа, а років за тридцять після першої поїздки, опинившись у Парижі, нізачо не хотів іти ні в який ресторан, а все шукав якийсь «Кок-д'Ор», де його колись добре нагодували. Але «Кок-д'Ора» вже не було, виявився «Кок», та не той, і знайшли його насилу. Їжу з картки меню Юлій Матвіїч брався вибирати з виглядом гурмана, льокай не ди-хав, очікуючи на складне та вишукане замовлення, і тоді в Юлія Матвіїча закінчувалося все те чашкою бульйону. Одержати в Юлія Матвіїча десять-п'ятнадцять рублів було справою нелегкою: він понад годину проповідував мудрість, епікурейство і — «я ж вам казав». Потім довго дріботів по кімнаті, відшукуючи ключі, сопів і тикався у потаємні шухлядки.

Смерть Юлія Матвіїча була жаклива. Він помер як бальзаківський старий, майже вигнаний на вулицю хитрою та міцною гостиннодвірською

родиною, в яку переніс під старість свою діяльність домашнього Бісмарка і дозволив прибрати себе до рук. Він уже вмирав, коли його вигнали з купецького кабінету на Роз'їжджій і винайняли йому кімнатку в Лісовому на маленькій дачці.

Неголений і страшний, він сидів із плювальницею та «Новым Временем». Мертві сині щоки поросли брудною щетиною, у тремтячій руці він тримав лупу і водив нею по рядках газети. Смертний страх відбивався у вражених катарактою темних зіницях. Служниця поставила перед ним тарілку і зараз-таки пішла, не спитавши, чи треба йому щось.

На похорон Юлія Матвіїча з'їхалося надзвичайно багато поважних і не знайомих між собою родичів, і племінник із Азово-Донського банку дріботів короткими ніжками та похитував важкою бісмарківською головою.

Ерфуртська програма

«Навіщо ти читаєш брошури? Ну який у них толк? — звучить у мене над вухом голос велемудрого В. В. Г.¹ — Хочеш познайомитися з марксизмом? Візьми “Капітал” Маркса». Ну і взяв, і обпалився,

¹ Володимир Васильович Гіппіус (1876—1941) — поет, літературознавець, викладав словесність у Тенішевському училищі.

і кинув — вернувся знову до брошур. Ох, чи не злукавив мій прекрасний тенішевський наставник? «Капітал» Маркса — наче «Фізика» Краєвича. Хіба Краєвич запліднює? Брошурка відкладає личинку — ось у цьому її призначення. З личинки ж народжується думка. Яка суміш, яке правдиве різноголосся жило в нашій школі, де географія, пихкаючи люлькою «кепстен», перетворювалася на анекдоти про американські трести, як багато історії билосся і тріпалося біля тенішевської оранжереї на курячих ніжках та печерного футболу!

Ні, російські хлопчики не англійці, їх не візьмеш ні спортом, ні кип'яченою водою самодіяльності. До найбільш тепличної, геть викип'яченої російської школи увірветься життя з несподіваними інтересами та буйними розумовими забавами, як одного разу увірвалося воно до пушкінського ліцею.

Книжка журналу «Весы» під партою, а поряд шлак і сталеві стружки з Обухівського заводу, ні слова, ні звуку, як за змовою, про Белінського, Добролюбова, Писарева, зате Бальмонт у пошані, і не кепські у нього наслідувачі, і соціал-демократ перегризає горло народникові та п'є його есерівську кров, надарма той закликає на допомогу своїх святителів — Чернова, Михайловського і навіть... «Історичні листи» Лаврова. Усе, що було *світовідчуттям*, жадібно всотувалося. Повторюю: Белінського мої товариші не терпіли за розпливчастість

світовідчування, а Каутського поважали і поряд із ним протопіпа Аввакума, що його «Житіє» у павленківському виданні входило до нашої російської словесності.

Звісно, тут не без В. В. Г., формувальника душ і вчителя для чудових людей (проте таких напихати не виявилось). Але про це буде попереду, а поки що здрастуй і прощай Каутський, червона смужка марксистського світання!

Ерфуртська програма, марксистські пропілеї, зарано, надто рано привчили ви дух до стрункості, проте мені й багатьом іншим дали відчуття життя у передісторичні роки, коли саме життя жадає єдності та стрункості, коли випростується хребет віку, коли серце понад усе потребує червоної крові аорти! Хіба Каутський — Тютчев? Хіба дано йому викликати космічні відчуття («и паутины тонкий волос дрожит на праздной борозде»)? А уявіть, що для певного віку та миті Каутський (я називаю його, звичайно, як приклад, не він, так Маркс, Плеханов, зі значно більшим правом) той же таки Тютчев, тобто джерело космічної радості, надавач сильного і стрункого світовідчування, мислячий очерет і покрив, накинутий над безоднею.

Того року в Зеґевольде, на курляндській річці Аа, стояла ясна осінь із павутинкою на полях ячменю. Тільки що спалили баронів, і жорстока тиша після упокорення піднімалася зі згорілих цегляних служб.

Зрідка проторохтить твердою німецькою дорогою бричка з управителем та стражником і скине шапку грубіян латиш. У цегляно-червоних, поритих печерами шаруватих берегах німецькою русалкою пливла романтична річка і замки по самі вуха вгрузли у зелень. Жителі ще трохи пам'ятають про недавно потонулого в річці Коневського. То був юнак, що сягнув дочасної зрілості, й через те російська молодь його не читала: він шумів важкими віршами, як ліс шумить під корінь. І ось у Зегевольде, з Ерфуртською програмою в руках, я за духом був ближче до Коневського, аніж якби поетизував на кшталт Жуковського та романтиків, тому що наочний світ із ячменем, пугівцями, замками та сонячним павутинням я зумів заселити, соціалізувати, розтинаючи схемами, підставляючи під голубу твердь далєбі не біблійні драбини, якими сходили і спускалися не янголи Іакова, а дрібні й крупні власники, переходячи стадії капіталістичного господарювання.

Що може бути сильніше, що може бути органічніше: я цілий світ відчув господарством, людським господарством, — і веретена англійської домашньої промисловості, що змовкли сто років тому, ще звучали у дзвінкому осінньому повітрі! Так, я чув із пильністю слуху, настороженого далекою молотаркою в полі, як набухає і важчає не ячмінь у колоссі, не північне яблуко, а світ, капіталістичний світ набухає, аби впасти!

Сім'я Сінані

Коли я прийшов до класу цілковито готовим і закінченим марксистом, на мене чекав дуже серйозний противник. Дослухавшись самовпевнених моїх промов, підійшов до мене хлопчик, оперезаний тонким ремінцем, майже рудоволосий і весь якийсь вузенький, вузькоплечий, із вузькими мужнім та ніжним обличчям, кистями рук та маленькою стопою. Вище губи, як вогняна позначка, у нього був червоний лишай. Костюм його мало скидався на англо-саксонський тенішевський стиль, а наче взяли старі-старі брючата й сорочину, міцно-міцно з милом попрали їх у холодній річці, висушили на сонці й, не попрасувавши, дали вдягнути. Поглянувши на нього, кожен сказав би: яка легка кістка! Але, глянувши на чоло, скромно-високе, подивувався б з трохи розкосих, із зеленуватою усмішкою очей і затримався б на виразі маленького гірко-самолюбного рота. Рухи його, коли треба, були крупні й замашні, як у хлопчика, що грає в бабки у скульптурі Федора Толстого, але він уникав різких рухів, зберігаючи влучність та легкість для гри; хода його, дивовижно легка, була наче босою ногою. Йому пасувала б вівчарка біля ніг і довга жердина: на щоках і на підборідді золотавий звірячий пущок. Чи то російський хлопчик, що грає у свайку,

чи то італійський Іоанн Хреститель із ледь помітною горбинкою на тонкому носі.

Він зголосився бути моїм учителем, і я не полишав його, допоки він був живий, і ходив слідом за ним, захоплений ясністю його розуму, бадьорістю та цілковитим самовладанням. Він помер напередодні настання історичних днів, до яких себе готував, до яких готувала його природа, якраз тоді, коли вівчарка готова була влягтися біля його ніг і тонка жердина Предтечі мала змінитися на жезл пастуха. Звався він Борис Сінані. Вимовляю це ім'я з ніжністю та повагою. Він був сином відомого петербурзького лікаря, що лікував навіюванням, — Бориса Наумовича Сінані. Мати була росіянка, а Сінані — караїми-кримчаки. Чи не звідси двоїстість його вигляду: і новгородський російський хлопчик, і неросійська горбинка, і золотавий пушок шкіри кримського чабана з Яйли. Борис Сінані вже з перших днів свого свідомого існування, та й за традицією міцної і надзвичайно цікавої родини, вважав себе обраною посудиною російського народництва. Мені здається, у народництві його приваблювала не теорія, а радше душевний лад. У ньому відчувався реаліст, готовий потрібної миті відкинути всі міркування заради дії, але поки що його юнацький реалізм, що не містив у собі нічого плаского й мертвотного, був чарівний і дихав уродженою духовністю та шляхетністю. Борис

Сінані вмілою рукою ніби зняв із моїх очей полуду, що приховувала від мене, на його думку, аграрне питання. Сінані жили на Пушкінській вулиці, навпроти готелю «Пале-Рояль». Це була могутня родина: за силою інтелектуального характеру, що переходив у виразну примітивність. На Пушкінській доктор Борис Наумович Сінані жив, очевидно, вже давно. Сивий швейцар мав безмежну повагу до всієї родини, починаючи від грізного психіатра Бориса Наумовича і аж до маленької горбатой Лєночки. Ніхто без остраху не переступав поріг цього помешкання, позаяк Борис Наумович зберігав за собою право прогнати людину, яка йому не сподобалася, чи буде то пацієнт, а чи просто гість, який скаже дурницю. Борис Наумович Сінані був лікар і виконувач духівниці Гліба Успенського, друг Миколи Костянтиновича Михайловського, втім, далеко не завжди засліплений його особистістю, і радник та наперсник тодішніх есерівських цекістів.

З вигляду він був кремезний караїм, зберігав навіть караїмську шапочку, з жорстким і надзвичайно важким обличчям. Не кожен міг витримати його лютий, розумний погляд крізь окуляри, зате коли він усміхався в кучеряву ріденьку бороду, усміх його був зовсім дитячий і чарівний. Кабінет Бориса Наумовича був під найсуворішою заборонаю. Там, між іншим, висіла його емблема й емблема цілого дому, портрет Щєдріна, що дивиться спідлоба,

настовбурчивши густі губернаторські брови й погрожуючи дітям страшною лопатою кудлатої бороди. Цей Щедрін дивився Вієм та губернатором і був страшний, особливо в темряві. Борис Наумович був удівцем, зятим вовкулакою-вдівцем. Жив він із сином та двома доньками, старшою зизоокою, як японка, Женею, дуже мініатюрною та витонченою, і маленькою горбатою Леною. Пацієнтів у нього було небагато, але він тримав їх у рабському страхові, особливо пацієток. Незважаючи на грубість його поводження, вони дарували йому вишиті човники й туфлі. Він жив, як лісник у сторожці, у шкіряному кабінеті під щедрінською бородою, і зусібіч його оточували вороги: містика, глупота, істерія та хамство; з вовками жити — по-вовчому вжити.

Авторитет Михайловського, в колі навіть значних людей того часу, був, очевидно, величезний, і Борис Наумович навряд чи легко з цим мирився. Як переконаний раціоналіст, у міру фатальної суперечності, він сам потребував авторитету й мимоволі шанував авторитети, й мучився цим. Коли ставалися несподівані круті повороти політичного чи громадського життя, в домі завжди поставало питання: що скаже Микола Костянтинович; через деякий час у Михайловського, справді, збирався сенат «Русского богатства», і Микола Костянтинович прорікав. Старий Сінані у Михай-

ловському цінував саме ці вислови. Ось як розташовувалася скаля його поваги до діячів тодішнього народництва. Михайловський добрий як оракул, але публіцистика його вода, і чоловік він неповажний. Михайловського він урешті-решт не любив. За Черновим визнавав кмітливість і мужицький аграрний розум. Пешехонова мав за ганчірку. До М'якотіна відчував ніжність, як до Веніаміна. Ні з ким з них не рахувався серйозно. По-справжньому він поважав есерівського цекіста, старого Натансона. Два-три рази сивий та лисий Натансон, схожий на старого лікаря, відкрито для нас, дітей, приходив бесідувати до Бориса Наумовича. Захоплене хвилювання та горда радість не мали меж: у домі був цекіст.

Порядок доведення, попри відсутність хазяйки, був суворий і простий, як у купецькій родині. Трішки хазяйнувала горбата дівчинка Лена; але струнка воля в домі була такою, що дім сам собою тримався.

Я знав, що робив у себе в кабінеті Борис Наумович: він усучіль читав шкідливі нікчемні книжки, повні містики, істерії та всілякої патології; він борюся з ними, чинив розправу, але не міг від них відірватися й повертався до них знову. Посади його на чистий позитивістський харч — і старий Сінані одразу б змарнів. Позитивізм добрий для рантє, він приносить свої п'ять процентів прогресу

щорічно. Борисові Наумовичу потрібні були жертви у славу позитивізму. Він був Авраамом позитивізму і без вагань пожертвував би йому власного сина.

Одного разу при чаюванні хтось згадав про стан після смерті, і Борис Наумович здивовано підняв брови: «Що таке? Чи пам'ятаю я, що було до народження? Нічого не пам'ятаю, нічого не було. Ну й після смерті нічого не буде».

Його базаровщина переходила у давньогрецьку простоту. І навіть однооку кухарку інфіковано було тим загальним ладом.

Головною особливістю дому Сінані було те, що я назвав би естетикою розуму. Зазвичай позитивізміві є чужим естетичне замилювання, безкорислива гордість та радість розумових порухів. Тим часом для цих людей розум був одночасно радістю, здоров'ям, спортом і майже релігією. А проте коло розумових інтересів було вельми обмежене, поле зору звужене, і по суті жадібний розум ковтав убогу поживу: вічні суперечки с.-р. і с.-д., роль особи в історії, сумнозвісна гармонійна особистість Михайловського, аграрне цькування с.-д. — ось і все небагате коло. Нудячись цією домашньою думкою, Борис зачитувався судовими промовами Лассаля, чудово вибудованими, чарівними й живими, — це була вже чиста естетика розуму і справжній спорт. І ось, наслідуючи

Лассалю, ми захопилися спортом красномовства, ораторською імпровізацією. Особливо в ходу були аграрні філіппіки по уявній есдеківській мішені. Деякі з них, виголошені в порожнечу, були просто блискучі. Я зараз пам'ятаю, як Борис, іще хлопчиком, на одній сходці забив і ввігнав у піт старого досвідченого меншовика Клейнборта, співробітника товстих журналів. Клейнборт тільки віддувався і запитально озирався: розумова витонченість опонента, очевидно, здавалася йому несподіваним і новим знаряддям суперечки. Звісно, все це було лише демосфеновим камінчиком, але не дай Боже ніякій молоді таких учителів, як М. К. Михайловський! Що це за водолій! Що це за маніловщина! Пустопорожня, роздута труїзмами та арифметичними викладками балаканина про гармонійну особистість, як бур'ян, лізла звідусіль і займала місце живих та плідних думок.

За конституцією дому важкий старий Сінані не смів заглядати до кімнати молоді, що звалася рожевою кімнатою. Рожева кімната була відповідником диванної з «Війни і миру». З відвідувачів рожевої кімнати, їх було дуже небагато, мені запам'яталася така собі Наташа, безглузде і миле створіння. Борис Наумович терпів її як домашню дурепу. Наташа була почергово есдечкою, есеркою, православною, католичкою, елліністкою, теософкою з різними перебоями. Від частої переміни

переконань вона дочасно посивіла. Бувши елліністкою, вона надрукувала роман із життя Юлія Цезаря на римському курорті Баї, причому Баї разюче скидався на Сестрорецьк (Наташа була добрячою багачкою).

У рожевій кімнаті, як у будь-якій диванній, діявся сумбур. З чого складався сумбур означеної диванної початку поточного століття? Гидкі листівки — алегорії Штука і Жукова, «листівка-казка», що наче вискочила з Надсона, простоволоса з закрученими руками, збільшена вугіллям на великому картоні. Жахливі «Чтецы-декламаторы», всілякі «Русские музы» з П. Я. Михайловим і Тарасовим, де ми добросовісно шукали поезію і все-таки іноді бентежилися. Дуже багато уваги Марку Твену і Джерому (найкраще і найздоровіше з усього нашого читання). Дурниці різних «Анатем», «Шиповников» і «Сборников “Знание”». Всі вечори заґрунтовані розпливчастою пам'яттю про садибу на станції Луга, де гості сплять на півкруглих диванчиках у вітальні й орудують одразу шість бідних тіток. Потім ще щоденники, автобіографічні романи: чи не доволі сумбуру?

Рідною людиною в домі Сінані був Семен Акимич Анський, який то пропадав у єврейських справах у Могилеві, то заїздив до Петербурга, ночуючи під Щедріним, без права проживання. Семен Акимич Анський суміщав у собі єврейського

фольклориста з Глібом Успенським та Чеховим. У ньому самому поміщалася тисяча містечкових рабинів — за кількістю поданих ним порад, утішань, викладених у вигляді притч, анекдотів і т. д. У житті Семенові Акимичу потрібен був лише нічліг та міцний чай. Слухачі за ним бігали. Російсько-єврейський фольклор Семена Акимича у неквапливих, чудових оповіданнях тік густим медовим струменем. Семен Акимич, ще не старий, по-дідовськи зістарився й сутулився від надміру єврейства і народництва: губернатори, погроми, людські нещастя, зустрічі, лукаві візерунки суспільної діяльності у неймовірній обстановці мінських та могилівських сатрапій, накреслені неначе майстерною гравірувальною голкою. Все зберіг, усе запам'ятав Семен Акимич — Гліб Успенський із талмуд-тори. За скромним чайним столом, із м'якими біблійними рухами, схиливши голову набік, він сидів, як єврейський апостол Петро при вечері. У домі, де всі тикалися в боввана Михайловського і клацали аграрний міцний горіх, Семен Акимич здавався ніжною гемороїдальною психеєю.

На ту пору в моїй голові якось уживалися модернізм і символізм із найлютішою надсонівщиною та віршиками з «Русского богатства». Блока вже було прочитано, з «Балаганчиком» включно, він прекрасно уживався з громадянськими мотивами та всією цією тарабарською поезією. Він не був

до неї ворожий, адже він сам із неї вийшов. Товсті журнали розводили таку поезію, що від неї вуха в'яли, а для диваків, невдах, молодих самогубців, для поетичних підпільників, що дуже мало різнилися від домашніх ліриків «Русского богатства» та «Вестника Европы», зберігалися прецікаві лавірки.

На Пушкінській, у дуже пристойній квартирі, жив колишній німецький банкір, на прізвище Гольдберг, редактор-видавець журнальчика «Поэт».

Гольдберг, безклий буржуа, вважав себе німецьким поетом і входив зі своїми клієнтами у таку угоду: він друкував їхні вірші безоплатно в журналі «Поэт», а за це вони мали вислуховувати ним, Гольдбергом, створену німецьку філософську поему під назвою «Парламент комах» — німецькою, а на випадок незнання мови — в російському перекладі.

Усім клієнтам Гольдберг говорив: «Молодий чоловіче, ви писатимете чимдалі краще». Особливо він дорожив одним похмурим поетом, якого вважав самогубцем. Скласти номери Гольдбергу допомагав найманий юнак, небесно-поетичної зовнішності. Цей старий банкір-невдаха з шиллероподібним своїм помічником (він також і перекладач «Парламенту комах» російською мовою) безкорисливо трудився над милим потворним журналом. Товстим пальцем Гольдберга водила дивакувата

банкiрська муза. Шиллер, що перебував при ньому, схоже, його морочив. Утім, у Німеччині кращих часів Гольдберг надрукував повне зібрання своїх творів і сам мені його показував.

Як глибоко розумів Борис Сінані сутність есерства й до чого він його, внутрішньо, ще хлопчиком, переріс, доводить одна пущена ним кличка: особливий вид есерівської масті ми називали «христосиками», — погодьтеся, дуже зла іронія. «Христосики» були русачки з ніжними личками, носії «ідеї особистості в історії» — і справді чимало з них подібні були до нестеровських Ісусів. Жінки їх дуже любили, і самі вони легко спалахували. На політехнічних балах у Лісовому такий «христосик» віддувався і за Чайльд-Гарольда, і за Онегіна, і за Печоріна. Взагалі революційний накуп часів моєї молодості, невинна «периферія» вся кишіла романами. Хлопчики дев'ятсот п'ятого року йшли в революцію з тим самим відчуттям, із яким Ніколенька Ростов ішов у гусари: то було питання законності й честі. Тим та іншим здавалося неможливим жити не зігрітими славою свого віку, і ті й інші вважали за неможливе дихати без доблесті. «Війна і мир» тривали, — тільки слава переїхала. Вже ж не з семенівським полковником Міном та й не з генералами з почету в лакованих чоботях була слава! Слава була в ц. к., слава була в б. о., і подвиг починався з пропагандистської спокуси.

Пізня осінь у Фінляндії, глуха дача в Райволі. Все забите, і хвіртки теж, пси-вовкодави бурчать біля порожніх дач. Осінні пальта і старенькі пледи. Жар газової лампи на холодному балконі. Лисяча мордочка молодого Т., що живе відбитком слави батька-цекіста. Не хазяйка, а несмілива сухотна істота, якій навіть не дозволено дивитися в обличчя гостям. По одному з дачної темряви підходять в англійських пальтах і капелюхах. Тихо сидіти, нагору не ходити. Минаючи кухню, зауважив велику стрижену голову Гершуні.

«Війна і мир» триває. Намоклі крила слави б'ють у скло: і честолубство, і та ж таки жага честі! Нічне сонце в осліплій від дощу Фінляндії, конспіративне сонце нового Аустерліца! Вмираючи, Борис мав рив Фінляндією, переїздом до Райволи і якимись мотузками для пакування поклажі. Тут ми гралися в городки, і, лежачи, на фінських покосах, він любив дивитися на прості небеса холодно здивованими очима князя Андрія.

Мені було смутно і неспокійно. Все хвилювання віку передалося мені. Довкола перебігали дивні струми — від жаги самогубства до сподівання всесвітнього кінця. Щойно похмурим сморідним походом пройшла література проблем та недолугих світових питань, і брудні волохаті руки торговців життям та смертю робили гидким саме ім'я життя і смерті. То була воістину ніч невігластва!

Літератори у косоворотках та чорних блузах торгували, як лабазники, і Богом, і дияволом, і не було дому, де б не бренькали одним пальцем тупу польку з «Життя людини»¹, що зробилося символом мерзотного, вуличного символізму. Надто довго інтелігенція жила студентськими піснями. Тепер її нудило світовими питаннями: та ж сама філософія від пивної пляшки!

Все це була нищість у порівнянні зі світом Ерфуртської програми, комуністичних маніфестів та аграрних суперечок. Тут були свій протопоп Авакум, своє двоєперстіє (наприклад, про безкінних селян). Тут, у глибокій пристрасній чварі с.-р. і с.-д., відчувалося продовження старовинного розбрату слов'янофілів і західників.

Це життя, цю боротьбу здалеку благословляли такі розділені поміж собою Хом'яков та Киреевський і патетичний у своєму західництві Герцен, чия бурхлива політична думка завжди звучатиме як бетховенська соната.

Ті не торгували сенсом життя, але духовність була з ними, і у скудних партійних полеміках було більше життя та більше музики, аніж у всіх писаннях Леоніда Андрєєва.

¹ П'єса Леоніда Андрєєва.

Комісаржевська

Мені хочеться говорити не про себе, а слідкувати за віком, за шумом і проростанням часу. Пам'ять моя ворожа до всього особистого. Якби від мене залежало, я б лише кривився, пригадуючи минуле. Ніколи не міг зрозуміти Толстих і Аксакових, Багрових-онуків, закоханих у родинні архіви з епічними домашніми спогадами. Повторюю — пам'ять моя не любовна, а ворожа, і працює вона не над відтворенням, а над відстороненням минулого. Різночинцеві не потрібна пам'ять, йому достатньо розповісти про книжки, які він прочитав, — і біографія готова. Там, де у щасливих поколінь говорить епос гекзаметрами та хронікою, там у мене стоїть знак зяяння, і поміж мною та добою провал, рів, сповнений шумливого часу, місце, відведене для сім'ї та домашнього архіву. Що хотіла сказати сім'я? Я не знаю. Вона була від народження невелимовна й неговірка, — а проте в неї було що сказати. Наді мною та над багатьма сучасниками тяжіє утрудненість мовлення. Ми вчилися не говорити, а белькотати — і лише дослухаючись шуму доби, що наростає, та вибілені піною його гребня, ми набули мову.

Революція — сама життя і смерть, і геть не терпить, коли при ній пліткують про життя та смерть. У неї пересохле від спраги горло, але вона не прийме

жодної краплі вологи з чужих рук. Природа — революція — вічна спрага, запаленість (може, вона заздрить вікам, котрі по-домашньому смиренно вгамовували свою спрагу, вирушаючи на овечий водопій. Для революції характерна ця боязнь, цей страх дістати щось із чужих рук, вона не сміє, вона боїться підійти до джерел буття).

Але що зробили для неї ці «джерела буття»? Ще й як байдуже котилися їхні круглі хвилі! Для себе вони текли, для себе з'єднувалися в потоки, для себе закипали в ключ! («Для мене, для мене, для мене», — говорить революція. «Сам по собі, сам по собі, сам по собі», — відказує світ.)

У Комісаржевської була пласка спина курсистки, маленька голова і створений для церковного співу голосок. Бравич був асесор Брак, Комісаржевська — Гедда. Ходити й сидіти було їй нудно. Виходило, що вона завжди стоїть; бувало, підійде до синього ліхтаря вікна професорської вітальні Ібсена і довго стоїть, показуючи глядачам трішки сутулу, пласку спину. У чому секрет чарівності Комісаржевської? Чому вона була вождем, якоюсь Жанною д'Арк? Чому Савіна поряд із нею здавалася баринею, що вмирає: розімліла після Гостинного двору?

По суті, в особі Комісаржевської знайшов своє вираження протестантський дух російської інтелігенції, своєрідний протестантизм від мистецтва

і від театру. Недарма вона тяглася до Ібсена і сягнула високої віртуозності у цій протестантськи-пристойній професорській драмі. Інтелігенція ніколи не любила театру і прагнула справити театральний культ якомога скромніше і пристойніше. Комісаржевська йшла назустріч цьому протестантизму в театрі, але зайшла занадто далеко і вийшла з берегів російського майже в європейський. Для початку вона викинула всю театральну мішуру: і жар свічок, і червоні грядки крісел, і атласні гнізда лож. Дерев'яний амфітеатр, білі стіни, сіре сукно — чисто, як на яхті, і голо, як у лютеранській кірсі. Тим часом, у Комісаржевської були всі дані великої трагічної актриси, але в зародку. На відміну від тодішніх російських акторів, та либонь і теперішніх, Комісаржевська була внутрішньо музикальна, вона піднімала й опускала голос так, як це вимагалось диханням словесного ладу; її гра була на три чверті словесною, супроводжуваною найнеобхіднішими скупими рухами, і ті були всі пораховані, подібно до заламування рук над головою. Створюючи театр Ібсена та Метерлінка, вона намацувала європейську драму, щиро переконана, що кращого й більшого Європа дати не може.

Рум'яні пироги Александрінського театру так мало подібні були на цей безтілесний, прозорий малий світ, де завжди був великий піст. Сам театрик Комісаржевської був оточений атмосферою

виняткової сектантської прихильності. Не думаю, щоби звідси відкривався якийсь театральний шлях. З маленької Норвегії прийшла до нас ця кімнатна драма. Фотографи. Приват-доценти. Асесори. Смішна трагедія загубленого рукопису. Аптекареві з Християнії вдалося заманити грозу до професорського курника і піднести до висот трагедії зловісно-ввічливі сперечання Гедди і Брака. Ібсен для Комісаржевської правив за іноземний готель, не більше. Комісаржевська вирвалася з російського театального побуту, як із божевільні — вона була вільна, але серце театру зупинялося.

Коли Блок схилився над смертним ложем російського театру, він згадав і назвав Кармен, тобто те, від чого безмежно далека була Комісаржевська. Дні й години її маленького театру завжди були пораховані. Тут дихали оманливим і неможливим киснем театального чуда. З театального чуда гірко посміявся Блок у «Балаганчику», і Комісаржевська, зігравши «Балаганчик», покепкувала з себе. Серед хоркання й реву, квиління та декламації мужнів і міцнів її голос, співзвучний голосові Блока. Театр жив і житиме людським голосом. Петрушка притискає до неба мідну стулку, щоби змінити голос. Краще Петрушка, краще Кармен та Аїда, ніж свиняче рило декламації.

«У не по чину панській шубі»

Ближче до півночі лініями Васильєвського острова хвилями гасала заметіль. Сині желатинові коробки номерів палали на кутах і підворіттях. Булочні, не скуті часом торгівлі, здобною парою дихали на вулицю, зате годинникарі давно закрили майстерні, повні гарячого белькотання та дзвону цикад.

Незграбні двірники, ведмеді у бляхах, дрімали біля воріт.

Так було чверть століття тому. І зараз горять там узимку малинові кулі аптек.

Супутник мій, вийшовши з літературної квартири-барлогу, з квартири-печери з короткозорою зеленою лампою і тахтою-колодою, з кабінетом, де скупі нагромаджені книжки загрожували зсувом, наче сипкі стінки яру, вийшовши з квартирки, де тютюновий дим видається запахом ураженого самолюбства, — супутник мій розвеселився не на жарт і, загорнувшись у не по чину панську шубу, обернув до мене рум'яне, колюче російськомонгольське обличчя.

Він не підкликав, а рявкнув візника таким владним морозяним гуком, наче ціла зимова псарня з трійками, а не ватяна конячина чекала на його клич.

Ніч. Злиться літератор-різночинець у не по чину панській шубі. Ба! Та це ж старий знайомиць!

Під плівкою вощеного паперу до творів Леонтьєва додано портрет, у хутряній шапці-митрі — колючий звір, первосвященик морозу й держави. Теорія рипить на морозі полозами саней візника. Чи зимно тобі, Візантіє? Мерзне і злоститься письменник-різночинець у не по чину панській шубі.

Новгородці і псковичі — оце так само сердилися на своїх іконах; ярусами одне в одного на головах стояли миряни, праворуч і ліворуч, сперечальники й лайливці, здивовано повертаючи до події розумні мужицькі голови на коротких шиях. М'ясисті обличчя і жорсткі бороди сперечальників, звернені до події зі злобним здивуванням. У них увижається мені прообраз літературної злості.

Як новгородці злобно голосують борідками на Страшному суді, так література злиться ціле століття і косує на подію — полум'яною зизоокістю різночинця й невдахи — злістю мирянина, що його невчасно розбудили, прикликали, ні, краще за волосья притягли у свідки-поняті на візантійський суд історії.

Літературна злість! Коли б не ти, з чим би мав я їсти земну сіль?

Ти приправа до прісного хліба розуміння, ти весела свідомість неправоти, ти змовницька сіль, що із єхидним поклоном передається з десятиліття в десятиліття, у гранчастій сільниці, з рушником! Ось чому мені так любо гасити жар літератури

морозом і колючими зірками. Чи захрумтить снігом? Чи звеселиться на морозній некрасовській вулиці? Якщо справжня — то так.

Замість живих облич пригадувати зліпки голосів. Осліпнути. Відчувати і впізнавати слухом. Сумна доля! Отак увіходиш у наявне, у сучасність, наче до русла висохлої річки.

А були ж то не друзі, не близькі, а чужі, далекі люди! Та все ж лише масками чужих голосів прикрашені порожні стіни мого житла. Згадувати — йти самому назад руслом висохлої річки!

Перша літературна зустріч є непоправна. То був чоловік із пересохлою горлянкою. Давно википіли фетівські солов'ї: чужа панська затія. Предмет заздрощів. Лірика. «Конный или пеший», — «Рояль был весь раскрыт», — «И горящею солью нетленных речей».

Хворі, запалені повіки Фета заважали спати. Тютчев раннім склерозом, вапняним шаром лягав у жилах. П'ять-шість останніх символічних слів, наче п'ять євангельських риб, обтяжували кошик, серед них велика риба: «Буття».

Ними не можна було нагодувати голодний час, і довелося викинути всіх п'ятірко і з ними велику дохлу рибу «Буття».

Абстрактні поняття в кінці історичної епохи завжди тхнуть тухлою рибою. Краще злобне та веселе сичання російських віршів.

Той, що рявкнув візника, був В. В. Гіппіус, учитель словесності, що навчав дітей замість літератури набагато цікавішої науки — літературної злості. Чого він стовбурчився перед дітьми? Чи потрібен дітям шип самолюбства, зміїний свист літературного анекдота?

Я й тоді знав, що біля літератури бувають свідки, ніби домочадці її: ну хоча б різні пушкініанці тощо. Потім із деякими спізнався. До чого ж вони прісні порівняно із В. В.!

Від інших свідків літератури, її понять, він відрізнявся саме оцим злобним здивуванням. У нього було звірине ставлення до літератури як до єдиного джерела тваринного тепла. Він грівся від літератури, терся об неї шерстю, рудою щетиною волосся і неголених щік. Він був Ромулом, що ненавидить свою вовчицю і, ненавидячи, вчить інших любити її.

Прийти до В. В. додому майже завжди означало його розбудити. Він спав на жорсткій кабінетній тахті, стискаючи стару книжку «Весов» або «Северные цветы», «Скорпион», отруєний Сологубом, травмований Брюсовим, і вві сні пам'ятаючи дикі вірші Случевського «Страта в Женеві», товариш Коневського та Добролюбова — войовничих молодих монахів раннього символізму.

Сплячка В. В. була літературним протестом, ніби продовженням програми старих «Весов»

і «Скорпиона». Пробуджений, він стовбурчився, з недоброю усмішечкою розпитуючи про те, про інше. Але справжня його розмова була простим перебиранням літературних імен та книжок, зі звірячою жадібністю, зі сказеною, але шляхетною заздрістю.

Він був помисливий і більше за всі хвороби боявся ангіни, хвороби, котра заважає говорити.

Тим часом уся сила його особистості полягала в енергії та артикуляції його мовлення. У нього був несвідомий потяг до шиплячих і свистячих звуків, а також «т» у закінченнях слів. Кажучи по-вченому, пристрась до дентальних та піднебінних.

З легкої руки В. В. і донині я мислю ранній символізм як густі зарості цих «ш». «Надо мной орлы, орлы говорящие». Отже, мій учитель віддавав перевагу патріархальним та войовничим приголосним звукам болю і нападу, образи і самозахисту. Вперше я відчув радість зовнішньої немилозвучності російської мови, коли В. В. заманулося прочитати дітям «Жар-птицю» Фета — «На суку извилистом и чудном»: неначе змії зависли над партами, цілий ліс шелестких змій¹. Сплячка В. В. мене лякала і вабила.

¹ Тут доречно буде згадати про іншого домочадця літератури і читця віршів, чия особистість із надзвичайною силою проявлялася в особливостях вимови, — про М. В. Недоброво.

Невже література — ведмідь, що смокче свою лапу, — важкий сон після служби, на кабінетній тахті?

Я приходив до нього розбудити звіра літератури. Послухати, як він гарчить, подивитися, як він перевертається: приходив додому до вчителя «російської мови». Вся суть полягала саме в ходінні «додому», і зараз мені важко позбутися враження, що тоді я бував удома в самій літератури. Ніколи згодом література вже не була домом, квартирою, родиною, де рядком сплять руді хлоп'ята у сітчастих ліжечках.

Починаючи від Радищева й Новикова, у В. В. встановлювався вже особистий зв'язок із російськими письменниками, жовчне і любовне знайомство, зі шляхетною заздрістю, ревнощами, з жартівливою зневагою, кривною несправедливістю, як воно ведеться в родині.

Уїдливо-ввічливий петербуржець, балакун пізніх символістських салонів, непроникний, наче молодий чиновник, що зберігає державну таємницю, Недоброво з'являвся всюди читати Тютчева, ніби представляти його. Мова його, і без того надміру ясна, з широко відкритими голосними, наче записана на срібних пластинках, прояснялася на диво, коли доходило до Тютчева, особливо до альпійських віршів: «А который год белеет» і «А заря и нынче сеет...». Тоді починався справжній розлив відкритих «а»: здавалося, чи-тець щойно прополіскував горло холодною альпійською водою. — *Прим. автора.*

Інтелігент будує храм літератури з нерухомими бовванами. Короленко, наприклад, котрий так багато писав про зирян, здається мені, сам перетворився на зирянського божка. В. В. вчив будувати літературу не як храм, а як рід. У літературі він цінував патріархальне батьківське начало культури. Як добре, що замість лампадного жрецького вогню я встиг полюбити рудий вогник літературної (В. В. Г.) злості!

Влада оцінок В. В. триває наді мною й понині. Велика, з ним здійснена подорож по патріархаті російської літератури від «Новикова з Радищевим» до Коневця раннього символізму так і залишилася єдиною. Потім тільки *почитував*.

Теліпається шнурочок замість краватки. У кольоровому некрохмальному комірці неспокійні рухи короткої шиї, схильної до ангіни. З гортані рвуться шиплячі, клекотливі звуки: войовничі «щ» і «т».

Здавалося, цей чоловік перебуває постійно у стані войовничої та полум'яної агонії. Передсмертя було у самій його природі і мучило та розбурхувало його, живлячи коріння його духовного єства, котре всихало.

До речі, у побуті символістів заведено було такі, приміром, теревені: «як маєтеся, Іване Івановичу?» — «Та нічого, Петре Петровичу, передсмертно живу».

В. В. полюбляв вірші, в яких енергійно й щасливо римувалися: пламень—камень, любовь—кровь, плоть—Господь.

Словником його несвідомо керували два слова: «буття» і «полум'я». Якби дати йому плекати всю російську мову, гадаю не жартома, що через необачну поведінку він спалив би, знищив увесь російський словник у славу «буття» і «полум'я».

Література віку була родовита. Дім її був повна чаша. За широким розсунутим столом сиділи гості з Вальсингамом. Скинувши шубу, з морозу заходили нові. Голубі пуншеві вогники нагадували прибульцям про самолюбство, дружбу та смерть. Стіл облітало прохання, що вимовлялося завжди, здавалося, востаннє: «Заспівай, Мері», болісне прохання останнього бенкету.

Але не менше за красуню, що співає пронизливу шотландську пісню, мені любий і той, хто хрипким, натрудженим бесідою голосом попрохав її про пісню. Якщо мені привидівся Костянтин Леонтьєв, що гукає візника на сніжній вулиці Васильєвського острова, то лише тому, що з усіх російських письменників він більше за інших схильний орудувати брилами часу. Він відчуває віки, як погоду, і покрикує на них.

Йому би гукнути: «Ех, гарно, славне у нас століття!» — десь так ніби: «Погідна видалася днина!» Але де там! Язик липне до гортані. Студінь обпа-

лює горло, і хазяйський окрик по століттю замерзає стовпчиком ртуті.

Озираючись на все дев'ятнадцяте сторіччя російської культури, — розбите, скінчене, неповторне, якого ніхто не сміє й не мусить повторювати, я хочу гукнути століття, як стійку погоду, і бачу в ньому єдність незмірної студені, що злютувала ті десятиліття в одну днину, в одну нічку, у глибоку зиму, де страшна державність — як пічка, що пашисть льодом.

І в цей зимовий період російської історії література в цілому й назагал уявляється мені як щось панське, що бентежить мене: з трепетом підіймаю я плівку вощеного паперу над зимовою шапкою письменника. У цьому ніхто не винен, і нема чого тут соромитися. Не можна звірові соромитися хутряної своєї шкури. Ніч його опушила. Зима його одягла. Література — звір. Кушнір — ніч і зима.

1923–1924

Феодосія

Начальник порту

Білий накрохмалений китель — спадок старого режиму — дивовижно молодив його та мирив із самим собою: свіжість гімназиста й бадьорість начальника — сполучення, яке він цінував у собі та боявся втратити. Весь Крим видавався йому сліпучим, цупко накрохмаленим географічним кителем. За Перекопом починалася ніч. Там, за солончаками, вже не було ані крохмалю, ані праль, ані радісної субординації, і там неможливою була ця хода, пружна, як після купання, — це постійне збудження: змішане почуття вдало купленої валюти, ясної державної служби і, в сорок років, відчуття успішно витриманого іспиту.

Обставини складалися надто добре. Діловий портфель влаштовувався з легкою домашньою витонченістю дорожнього несесера з ямочками для бритви, мильниці та різних щіток: в обхід нього, тобто без начальника порту, жодної тонни ячмінникам і пшеничникам, жодної тонни відправникам збіжжя — ні самому Рошу, вчорашньому комісіонерові, сьогодні — скоробагатькові, легендарному

Каніферштану, який відправляв ячмінь на Марсель, лінивому й томному на італійський кшталт, ні пшеничному Лівшицю, сухорлявому індікові, міністру скверу Айвазовського, ні Центроспільці, ні Рейзнерам, у котрих справи такі успішні, що замість срібного відсвяткували золоте весілля й батько від щастя здружився з сином.

Кожний з брудних пароплавів, із запахом кухні та сої, з мулатською челяддю й жарко натопленою, наче міжнародне купе, але більше схожою на комірку заможного швейцара капітанською каютою, відвозив і його тонни, непомітно змішані з іншими.

Люди чудово розуміли, що разом зі збіжжям продають землю, по якій вони ходять, але продовжували продавати цю землю, спостерігаючи за тим, як вона обсипається в море, розраховуючи поїхати, коли заворушиться під ногами останній зсув цієї сипкої землі.

Коли начальник порту йшов по тінявій в корені, любій давнім мешканцям Італійській вулиці, його щохвилини зупиняли, брали під руку, відводили вбік, що, зрештою, входило у звички міста, де всі справи вирішувалися на вулиці й ніхто, вийшовши з дому, не знав, коли він дійде і чи дійде взагалі до наміченої цілі. Він же виробив у собі звичку з кожним чоловіком розмовляти приблизно так, як розмовляв би з дружиною керівника: схиливши набік яйцювату голову, тримаючись лівого боку,

від чого співрозмовник почувався заздалегідь вдячним і зніяковілим.

Декого з обраних він вітав наче друзів, які повернулися з далекого плавання, нагороджуючи їх соковитими поцілунками. Ці поцілунки він носив із собою, ніби коробочку свіжих м'ятних коржиків.

Не належачи до поважних громадян міста, як на-стала ніч, я почав стукати в різні двері в пошуках ночівлі. Норд-ост лютував на іграшкових вулицях. Гінзбурги, Ландсберги та інші пили чай з білою єврейською булкою «халою». Нічні сторожі-татари походжали під вікнами міняльних крамниць і комісійних магазинів, де цибухи й гітари драпувалися в шовковий полковницький халат. Хіба що, брязкочучи підковами англійських черевиків, пройде запізніла юнкерська рота, підриваючи повітря відомим пеаном, з певними нецензурними висловами, яких не згадували вдень на вимогу місцевого рабина.

Тоді, в лихоманці, знайомій кожному зайді, я метушився в пошуках ночівлі. І Олександр Олександрович відчиняв для мене, як нічний прихисток, управління порту.

Я гадаю, ніколи не було більш дивного нічного готелю. На електричний дзвоник відчиняв заспаний таємно-ворожий парусиновий служитель. Цукрово-білі сильні лампочки, спалахнувши, освітлювали величезні мапи Криму, таблиці морських

глибин і течій, діаграми та хронометричні годинники. Бережко знімав я бронзовий каламар з критого зеленим сукном столу морських засідань. Тут було тепло й чисто, наче в хірургічній палаті. Всі англійські та італійські пароплави, які будь-коли будили Олександра Олександровича, зареєстровані в товстих журналах, бібліями спали на полицях.

Аби зрозуміти, чим була Феодосія при Денікіні-Врангелі, треба знати, чим вона була раніше. У міста був заскок — робити вигляд, ніби нічого не змінилося, а лишилося зовсім, зовсім по-старому. У давнину ж місто було схоже не на Геную — гніздо військово-торгових хижаків, а радше на ніжну Флоренцію. В обсерваторії, у начальника Сарандинакі, не тільки записували погоду й креслили ізотерми, але збиралися щотижня слухати драми й вірші як самого Сарандинакі, так і інших мешканців міста. Навіть поліцмейстер одного разу написав драму. Директор Азовського банку — Мабо — був більш відомий як поет. А коли Волошин з'являвся на шербатих феодосійських бруках у міському костюмі: вовняні панчохи, пливсові штани й оксамитова куртка, — місто охоплювало наче античне зворушення й купці вибігали з крамниць.

Певна річ — ми маємо бути вдячними Врангелю за те, що він дав нам подихати найчистішим повітрям розбійницької середземної республіки

шістнадцятого століття. Але аттичній Феодосії нелегко було пристосуватися до суворого закону кримських піратів.

Ось чому вона зберегла доброго мецената Олександра Олександровича, морське кошени в корковому тропічному шоломі, людину, котра, солодко примружившись, дивилася в обличчя історії, відповідала на зухвалі її витівки лагідним муркотінням. Проте він був морським божеством міста й на свій лад Нептуном. Що могутніша людина, то значніше її пробудження. Королі французькі навіть не вставали, а сходили, наче сонце, і до того ж двічі: «малим» і «великим сходом». Олександр Олександрович прокидався разом із морем. Але як спілкувався він з морем? Спілкувався він з морем телефоном. У напівтемряві його кабінету виблискували англійські бритви, пахло свіжою полотняною білизною й міцним одеколоном, та ще солодкавим привізним тютюном. Ця чудова чоловіча спальня, якій позаздрив би будь-який американець, все ж була зосередженням морських вузлів і капітанською рубкою.

Олександр Олександрович прокидався з першим пароплавом. Два служителі, вістові в білій парусині, вишколені, немов лікарняні санітари, кидалися до першого телефонного дзвінка й нашіптували начальників, який в цю хвилину скидався на розбуджене кошени, що прийшов, мовляв, і стоїть

на рейді такий-от англійський, турецький, ба навіть сербський пароплав. Олександр Олександрович розплющував крихітні очиці та, хоча він нічого не міг змінити в прибутті пароплава, казав: «А, добре, дуже добре!» Тоді пароплав ставав громадянським рейду, починався громадянський день моря, і начальник моря зі сплячого кошеняти перетворювався на опікуна купців, натхненника митниці та біржового фонтана, на коньячного, ниткового, валютного, одне слово, громадянського морського бога. Було в ньому щось від ластівки, яка хазяйливо заслинює гніздо — до слухного часу. І не помітиш, як вона тренується з дитинчатами на атлантичний політ. Евакуація була для нього не катастрофою, не випадковістю, а радісним атлантичним перельотом, за інстинктом батька й сім'янина; немовби тріумфом його життєвої пружності. Він ніколи нічого про неї не казав, але готувався до неї, можливо, підсвідомо, з першої хвилини.

Птах старої

Якщо пройти всю Італійську, за останнім комісійним магазином, минаючи заглухлу галерею Гостинного двору, де раніше був килимовий торг, позаду французького будиночка в плющі та з жалюзі, де у м'якій вітальні від голоду померла теософка

Анна Михайлівна¹, дорога підіймається вгору до Карантинної слобідки.

Із січня пішла нечувано жорстока зима. По льоду замерзлого Перекопу возили важку артилерію. В кав'ярні, поруч із «Асторією», англійські солдати — «боббі²» — влаштували грійню. Колом сиділи біля жаровні, гріли великі червоні руки, співали шотландських пісень і заважали в тіснєві делікатним хазяям смажити яечню та варити каву. Тепле й лагідне овече місто перетворилося на пекло. Почесний міський божевільний, веселий чорнобородий караїм, вже не бігав більше вулицями з почтом хлопчаків.

Карантинна слобідка, лабіринт низеньких мазаних будиночків з крихітними вікнами, зигзаги провулочків з глиняними парканами в людський зріст, де натрапляєш то на обмерзлу мотузку, то на жорсткий кизилловий кущ. Гідний жалю глиняний Геркуланум, тільки-но виритий з землі, під охороною лютих псів. Містечко, де вдень ідеш наче по мертвому римському плану, а вночі, в непроломному мороці, ладен постукати до будь-якої міщанки, аби тільки сховала від злих собак і пустила до самовара. Карантинна слобідка жила турботою про воду.

¹ Антропософка Олександра Михайлівна Петрова (1871–1921). — *Тут і далі прим. перекладача.*

² Правильно: «томмі».

Як зіницю ока вона пильнувала свою обмерзлу водочку. Гомінке жіноче віче не змовкало на крутому пагорбку, де струмки туго нагнітаної води не встигали замерзати, а щоби відра, налиті упричєрь, не порозхлюпувалися на підйомі, баби поплавцями трісок припечатували студений вантаж.

Идилія Карантину тривала кілька днів. В одній з мазанок у бабуні я зняв кімнату за ціною курячого яйця. Як і всі карантинні господарки, стара жила в передсмертній, святковій охайності. Будиночок свій вона не просто прибрала, а причепурила. В сінях стояв малесенький рукомийник, але до того скупий, що не було жодної можливості видоїти його до кінця. Пахло хлібом, газовим перегаром тьмяної дитячої лампи й чистим старечим диханням. Грубо цокав годинник. Грубою сіллю сипалися у двір зимові зорі. І я тішився, що в кімнаті надихано, що хтось вовтузиться за стінкою, готуючи обід з картоплі, цибулини й жменьки рису. Старенька мешканця тримала як птаха, вважаючи, що йому треба перемінити воду, почистити клітку, насипати зерна. В той час краще було бути птахом, ніж людиною, і спокуса стати птахом старої була відчутною.

Коли Денікін відступав від Курська, командування зігнало залізничників, їх посадили з родинами в тепляки, і не встигли вони оговтатися, як покотилися до Чорного моря. Тепер залізничні

кур'яни, зняті з теплого сідала, розселилися на Карантині, обжилися, цеглою начистили каструлі, але здивування їхнє все ще тривало. Стара беззабонного жаху не могла говорити про те, як їх «зняли з Курська», але мови про те, що їх повезуть назад, не було, адже безповоротно вважалося, ніби сюди їх привезли помирати.

Якщо вийти надвір в одну з тих крижаних кримських ночей і прислухатися до звуку кроків на безсніжній глинистій землі, що підмерзла, як наша північна колія в жовтні, якщо намацати оком у темряві могильники населених міських пагорбів з вогнями, які було потушено, якщо сьорбнути цього варива притлумленого життя, замішаного на густому собачому гавканні й посоленого зірками, — фізично виразним ставало відчуття чуми, що спустилася на світ, — тридцятилітньої війни, з моровицею, позагашуваними вогнями, собачим гавкотом і страшною тишею в будинках маленьких людей.

Барми закону

Згусле дихання крапельками опускалося на жовті банні стіни. Крихітні чорні чашечки, які охоронялися запітнілими склянками залізистої кримської води, було розставлено принадами для червоних хоботків караїмських і грецьких губів. Там, де сідали двоє, одразу ж підсидав третій,

а за плечима в третього, підозріло й ніби ні до чого, ставало ще двоє. Центрики розпилювалися й розсотувалися, керовані своєрідним законом мушиного тяжіння: люди обліплювали невидимий центр, із дзижчанням повиснувши над шматочком незримого цукру, і зі злостивою піснею сахалися від нездійсненої оборудки.

Брудна, на сірому деревному папері, завжди схожа на коректуру, газетка «Освага» пробуджувала враження російської осені в магазинчику дрібного крамаря.

Між тим місто над мушиними весіллями й жаровнями жило великими й чистими лініями. Від Мітридата, тобто давньоперського кремля на горі театрального-картонного каміння, до лінійної стріли молу й до суворо-справдешньої декорації шосе, тюрми й базару — воно натягало повітряні фланги журавлиного трикутника, пропонуючи мирне посередництво і землі, і небу, і морю. Подібно до більшості південнобережних міст-амфітеатрів, воно бігло з гори овечею розверсткою, блакитними й сірими отарами радісно-недоладних будинків.

Місто було більш стародавнім, кращим і чистішим за все, що в ньому траплялося. До нього не чіплявся ніякий бруд. У гарне тіло його вп'ялися обценьки тюрми й казарми, вулицями ходили циклопи в чорних бурках, сотники, які пахли собакою

та вовком, гвардійці розбитої армії, від кашкета до підошов заряджені лисячою електрикою здоров'я та молодості. На деяких людей можливість безкарного вбивства діє як свіжа нарзанна ванна, і Крим для цієї породи людей, з дитячими нахабни-ми й небезпечно пустими карими очима, був лише курортом, де вони проходили курс лікування, дотримуючись бадьорливого, живодайного для їхньої природи режиму.

Полковник Цигальський няньчив сестру, слабу на голову й плаксиву, і хворого орла, жалюгідного, сліпого, з перебитими лапами, — орла Добровольчої армії. В одному кутку його помешкання немовби незримо копишився під шипіння примуса емблематичний орел, в іншому, загортаючись у шинель або в пухову хустку, тулилась сестра, схожа на божевільну ворожку. Запасні лакові чоботи просилися не в Москву, молодцями-скороходами, а радше на базар. Цигальський був створений, аби кого-небудь няньчити й особливо берегти чийсь сон. І він, і сестра схожі були на сліпих, але в чоловічках полковника, що світилися агатовою чорністю та жіночою лагідністю, застоялася темна рішучість поводиря, а в сестри — лише коров'ячий переляк. Сестру він годував виноградом і рисом, іноді приносив з юнкерської академії якісь невеличкі пайкові мішечки, нагадуючи клієнта КУБУ або Будинку вчених.

Важко собі уявити, навіщо потрібні такі люди в будь-якій армії? Така людина, здається, ладна у вирішальну хвилину обійняти полководця та сказати йому: «Лебедику, облиште, гайда краще до мене — побалакаємо!» Цигальський ходив до юнкерів читати артилерійську науку, наче студент на урок.

Одного разу, стидаячись свого голосу, примуса, сестри, непроданих лакових чобіт і поганого тютюну, він прочитав вірші. Там був неоковирний вислів: «Мені однаково, з монархом чи без трону¹», — і ще побажання про те, якою потрібна йому Росія: «Увінчана бармами закону», і таке інше, що нагадувало мені почорнілу від дощу Феміду на петербурзькому Сенаті. «Чий це вірші?» — «Мої».

Тоді він відкрив мені сомнамбулічний ландшафт, в якому він жив. Найголовнішим в цьому ландшафті було провалля, яке з'явилося на місці Росії. Чорне море насунулося до самої Неви; густі, немов дьоготь, хвилі його лизали плити Ісаакія, з креповою піною розбивалися об сходи Сенату. По дикому цьому простору, десь між Курськом і Севастополем, наче рятувальні буйки, плавали барми закону, і не добровольці, а якісь сліпі рибалки в човниках виловлювали цей дивний предмет державного туалету: про цей предмет

¹ В оригіналі «Мне все равно, с царём или без трону».

навряд чи знав і здогадувався сам полковник до революції.

Полковник — нянька з бармами закону!

Мазеса да Вінчі

Коли фаєтон з плюшевими медальйонами порожніх сидінь або одноконна лінійка з весільно-трояндовим балдахіном пробивалися в розпечену глушину верхнього міста — граду копит вистачало на чотири квартали. Коняка, підмітаючи ногами іскри, з такою силою оббивала гаряче каміння, що здавалося, в ньому мають утворитися сходи.

Тут було настільки сухо, що ящірка померла би від спраги. Людина в сандалях і зелених шкарпетках, приголомшена видом гуркотливого екіпажу, довго дивилася йому вслід. На обличчі її було написано зачудування, наче везли вгору ще не вживаний важіль Архімеда. Тоді чоловік підійшов до торговки, яка сиділа в своїй квартирі й торгувала просто з вікна, перетворивши його на прилавок. Постукавши по кавуну циганським срібним перснем, він попросив відрізати йому половину. Але, дійшовши до рогу, повернувся, обміняв кавун на дві саморобні цигарки й швидко забрався геть.

У верхньому місті будинки, дещо казарменого й навіть бастионного характеру, справляють

приємне враження міцності, а також природного, рівного людському життю, віку. Залишаючи осторонь археологію і не дуже віддалену старовину, всі вони вперше зробили міською цю шкарубку землю.

Дім батьків художника Мазеси да Вінчі сором'язливо повернувся до каменярні господарським і поживавленим тилом. Засмальцьовані біблійні перини валялися на осонні. Кролики танули стерилізованим пухом, то перебігали, то розпливалися, наче пролите молоко. І не надто далеко, не надто близько, там, де їй треба, стояла гостинна будка з розчахнутими дверима. На кривих шпагатових реях бульбашилося велике прання. Доброчесна армада йшла під войовничими материнськими вітрилами, але крило, яке належало Мазесі, вражало яскравістю й багатоманітністю оснащення: чорні та малинові косоворотки, шовкова нічна сорочка до п'ят, які носять молоді й ангели, одна зефірова, одна бетховенська — ясна річ, я кажу тільки про сорочки — й одна фрачи, з довгими, мавпячими руками, що отримала в домашній переробці кольорові манжети.

Білизна на півдні сохне недовго; Мазеса пройшов просто надвір, наказав усе це зняти й негайно випрасувати.

Ім'я своє він обрав сам і на запитання допитливців лише неохоче пояснив, що йому подобається прізвище да Вінчі. А от у першій половині свого

псевдоніма — Мазеса — він зберіг кровний зв'язок із родом: батько його, маленька, дуже порядна людина, возив мануфактуру в Керч на моторному вітрильнику, не лякаючись морської хвороби, і звали його просто пан Мазес. Таким чином, Мазеса, додавши жіноче закінчення, перетворив родове наймення на особисте ім'я.

Кому не відомий корабельний хаос майстерні славетного Леонардо? Речі вихрували в трьох вимірах геніальної робочої кімнати, голуби, проникаючи в слухове віконце, бруднили послідом дорогоцінну парчу, і у віщій сліпоті майстер наштотхувався на невибагливі предмети побуту часів Відродження. Мазеса успадкував від мимовільного свого хрещеного батька плідне буяння трьох вимірів, і спальня його скидалася на пливучий ренесансний корабель.

Зі стелі звішувалася велика колиска — кіш, в якому Мазеса полюбляв відпочивати вдень. Легкі клапті перинного пуху розкошували в густій, шляхетній чорняві. Драбину, що з'явилася в кімнаті через вперту примху Мазеси, приставлено було до антресолей, де серед решти інвентарю впадала в око арматура важких бронзових ламп, яка за часів діда Мазеси висіла в караїмській молільні. З кратера порцелянового каламаря із сумними синагогальними левами стирчали бородаті, розщеплені пера, які багато років не знали чорнил. На полиці,

під оксамитовою шторою, бібліотека: іспанська Біблія, словник Макарова, «Соборяни» Лєскова, ентомологія Фабра й путівник Бедекера Парижем. На нічному столику, поруч із конвертом старого листа з Аргентини, мікроскоп справляв хибне враження, ніби Мазеса дивиться в нього ранками, прокидаючись.

У малесенькому місті, яке захопили кондотьєри Врангеля, Мазеса був абсолютно непомітним і щасливим. Він гуляв, їв фрукти, купався в безкоштовній купальні, мріяв купити білі туфлі на гумовій підосшві [на гроші], отримані в Центроспілці. Стосунки його з людьми й зі всім світом будувалися на невизначеності й солодкій недовові.

Він сходив з гори, обирав у місті жертву, приліплювався до неї на дві, на три, а подеколи й на шість годин і, рано чи пізно, зигзагами розпечених вулиць приводив її до себе додому. Таким чином, діючи, наче тарантул, він виконував якийсь темний, особисто йому властивий інстинктивний акт. Усім він казав одне й те саме: «Ходімо до мене, в нас мурований будинок!» Але в кам'яниці було те ж саме, що й в інших будинках: перини, сердолікові камінці, фотографії та плетені серветки.

Мазеса малював тільки автопортрети, та ще навмисне писав етюди з адамова яблука.

Коли речі було випрасувано, Мазеса почав збиратися на вечірній вихід. Він не вмивався,

але гаряче занурився в срібне дівоче люстро. Чоловічки його очей потемнішали. Округлі жіночі плечі стеналися.

Білі штани-теніс, бетховенська сорочка та спортивний пасок не вдовольнили його. Він витягнув з шафи візитку й у повному вечірньому туалеті — бездоганному від сандалій до тюбетейки — з чорними шевйотовими ластами на білих стегнах вийшов на вулицю, вже омиту козячим молоком феодосійського місяця.

1923–1924(?)

Єгипетська марка

*Не люблю скручених рукописів. Де-
котрі з них тяжкі й наскрізь про-
маслені часом, наче труба архангела.*

I

Служниця-полька пішла у костел Гваренгі — потеревенити і помолитися Матінці Божій.

Уночі снівся китаєць, обвішаний дамськими сумочками, ніби намистом із рябчиків, і американська дуель-зозулька, яка полягала в тому, що суперники гатять з пістолетів по стосах посуду, по чорнильницях і по фамільних полотнах.

Родину мою, я пропоную тобі герб: склянку з кип'яченою водою. У гумовому присмаку петербурзької відвареної води я випиваю домашнє безсмертя, з яким не склалося. Відцентрова сила часу розметала наші віденські стільці та голландські тарілки з синіми квіточками. Нічого не залишилося. Тридцять років проминули як повільна пожежа. Тридцять років лизало холодне біле полум'я спинки дзеркал із наліпками судового пристава.

Але як відірватися від тебе, любий Єгипте речей? Наочна вічність їдальні, спальні, кабінету. Чим загладити свою провину? Хочеш Валгаллу:

Кокорівські склади? Туди — на зберігання! Ось уже й артільники, пританцьовуючи, опановані жахом, піднімають кабінетний рояль мінйон, як чорний лакований метеор, що впав із неба. Рогожі стеляться, наче ризи. Трюмо пливе сходами бочком, маневруючи на прольотах на цілий свій пальмовий зріст.

З вечора Парнок повісив візитку на спинку віденського стільця: за ніч вона мала перепочити в плечах і в проймах, виспатися бадьорим шевйотом сном. Хтозна, можливо, візитка на віденській дузі перекидається, омолоджується, одним словом, має забаву?... Безхребетна подруга молодих людей скучає за дзеркальним триптихом у бельєтажного кравця... Простий мішок на примірці — чи то лицарські лати, чи то сумнівну безрукавку — кравець-художник розкреслив піфагорівською крейдою і вдихнув у неї життя й плавність:

— Йди, красуне, і живи! Вихизовуйся на концертах, читай доповіді, люби і помиляйся!

— Ох, Мервісе, Мервісе, що ти наробив! Нащо позбавив Парнока земної оболонки, нащо розлучив його з любовою сестрою?

— Спить?

— Спить!.. Шераміжник, на нього електричної лампочки шкода!

Останні зернята кави щезли в кратері млинка-катеринки.

Викрадення сталося.

Мервіс вицупив її, як ту сабінянку.

Ми рахуємо на літа; а насправді в будь-якій квартирі на Кам'яноострівському час розколюється на династії та століття.

Домоврядування завжди грандіозне. Строки життя неохопні: від осягання готичної німецької абетки до золотого сала університетських пиріжків.

Самовпевнений і образливий бензиновий дух і масний запах добряка-гасу наспільно пильнують помешкання, таке вразливе від кухні, куди вриваються двірники з катапультами дров. Запорошені ганчірки і щітки розігрівають його білу кров.

Спочатку був верстак і карта півкуль Ільїна.

Парнок черпав у ній розраду. Його заспокоював нервучкий бавовняно-лляний папір. Тицяючи в океани і материки залізом пера, він укладав маршрути грандіозних подорожей, порівнюючи повітряні обриси арійської Європи з тупим чоботом Африки і з невиразною Австралією. У Південній Америці, починаючи з Патагонії, він також надибував деяку гостроту.

Повага до Ільїнової карти залишилася в крові Парнока ще з тих несосвітених років, коли він був переконаний, що аквамаринові й вохристі півкулі,

немов два великі м'ячі, затягнуті в сітку широт, уповноважені на свою наочну місію розжареною канцелярією самих надр земної кулі; та що вони, як поживні пігулки, вміщають згущений простір і віддаль.

Хіба не з таким самим почуттям співачка італійської школи, готуючись до гастрольного перельоту в іще молоду Америку, оповиває голосом географічну карту, міряє океан його металевим тембром, перевіряє недосвідчений пульс машин піроскафа руладами і тремоло...

На сітківці її зіниць перевертаються ті ж таки дві Америки, як два зелених ягдташі, — з Вашингтоном і Амазонкою. Вона обновляє географічну карту для солоних морських первопутків, ворожачи на доларах та на російських сотках з їхнім зимним хрустінням.

П'ятдесяті роки її обманули. Жодне *bel canto* їх не скрасить. Те ж таки, скрізь низьке, сукняно-суфітне небо, ті ж задимлені кабінети для читання, ті ж напівопущені в серцевині століття деревка «Таймсів» і «Відомостей». І нарешті — Росія...

Залоскочуть їй маленькі вуха: «Хрещатик», «щастя» і «щавель». Буде її рот роздирати до вух небувалий, неможливий звук «і».

А потім кавалергарди злетяться на відспівування в костел Гваренгі. Золоті пташки-стервожери пороздзьобують римсько-католицьку співунку.

Як високо її поклали! Хіба це смерть? Смерть ані писнути не сміє в присутності дипломатичного корпусу.

— Ми її плюмажами, жандармами, Моцартом!

Тут промайнули у мозку його гарячкові образи романів Бальзака і Стендаля: молоді люди, які завойовують Париж і носовою хустинкою обмахують взуття при вході до особняка, — і він пішов відбивати візитку.

Кравець Мервіс жив на Монетній, біля самого Ліцею, але чи шив він на ліцеїстів — це було великим питанням; воно радше малося на увазі, як і те, що рибалка на Рейні ловить форель, а не яку-небудь погань. З усього було видно, що в голові у Мервіса аніяк не кравецьке діло, а дещо важливіше. Недарма здаля до нього зліталися родичі, а замовник задкував, ошелешений і сповнений каяття.

— Хто ж дасть моїм дітям булочку з маслом? — сказав Мервіс і зробив рукою рух, ніби виколупував масло, й у пташиному повітрі кравцевого помешкання Парнокові привиділося не тільки вершкове масло «зірочка», гофроване плястерками зі «сльозою», але навіть і пучки редиски. Тоді Мервіс майстерно перевів розмову на адвоката Грузенберга, який замовив йому в січні сенаторський мундир, приплів навіщось сина Арона, учня консерваторії, заплутався, засмикався і ковзнув за перегородку.

«Що ж, — подумав Парнок, — може, так і треба, може, тієї візитки уже немає, може, він справді її продав, як і каже, щоб заплатити за шевйот».

До того ж, якщо позгадувати, Мервіс не відчуває покрою візитки — він збивається на сюртук, очевидно, більше йому знайомий.

У Люсьєна де Рюбампре була білизна з грубого полотна і невдатна пара, пошита сільським кравцем; він їв каштани на вулиці та боявся консержок. Якось він голився у щасливий для себе день, і майбутнє народилося з мильної піни.

Парнок стояв сам, забутий кравцем Мервісом та його сім'єю. Погляд його впав на перегородку, за якою гуло тягучим єврейським медом жіноче контральто. Ця перегородка, обклеєна малюнками, являла собою доволі дивний іконостас.

Тут був Пушкін із кривим лицем, у хутряній шубі, його якісь добродії, подібні на факельників, виносили з вузької, як будка міської сторожі, карети і, не звертаючи уваги на здивованого кучера в митрополичій шапці, збиралися шваргнути ним у під'їзд. Поряд старомодний пілот дев'ятнадцятого століття — Сантос Дюмон у двобортному піджаку з брелоками, — викинутий свавільністю стихій із кошика повітряної кулі, висів на мотузці, озираючись на кондора, котрий ширяв

неподалік. Далі зображені були голландці на ходулях, які журавлиним маршем пробігали свою маленьку країну.

II

Місця, в яких петербуржці призначають одне одному зустрічі, не надто різноманітні. Вони освячені давністю, морською зеленню неба і Невною. Їх можна було би відзначити на плані міста хрестиками посеред тяжкорунних садів і картонажних вулиць. Можливо, вони і міняються впродовж історії, але перед кінцем, коли температура епохи підскочила до тридцяти семи і трьох, і життя промчало на фальшивий виклик, немов пожежний обоз, що гримотить уночі по білому Невському, їх було мало — можна на пальцях порахувати:

По-перше, ампірний павільйон в Інженерному саду, куди сторонній людині навіть совісно було зазирнути, щоб не влипнути в чужі справи і не бути змушеним проспівати ні з того ні з сього італійську арію; по-друге, фіванські сфінкси навпроти будівлі Університету; по-третє — не примітна арка в гирлі Галерної вулиці, навіть не спроможна дати прихисток від дощу; по-четверте — одна бічна алейка в Літньому саду, розташування якої я призабув, але яку легко пока-

же кожен обізнаний. Ось і все. Тільки божевільні набивалися на randevu коло Мідного вершника чи коло Олександрівської колони.

Жив у Петербурзі чоловічок у лакованих туфлях, якого зневажали швейцари і жінки. Звали його Парнок. Рання весна він вибігав на вулицю і тупотів по невисохлих тротуарах овечими копитцями.

Йому хотілося влаштуватися драгоманом у Міністерство закордонних справ, вмовити Грецію на який-небудь ризикований крок і написати меморандум.

У лютому він запам'ятав таку подію.

По місту на маслوبيню везли брилу доброго придонного льоду. Лід був геометрично цілісним і здоровим, не діткнутим смертю і весною. Але на останніх санях пропливла заморожена в голубій склянці яскраво-зелена хвойна гілочка, ніби молода грекня у відкритому гробі. Чорний цукор снігу провалювався під ногами, але дерева стояли в теплих чарунках відталого землі.

Дика параболою поєднувала Парнока з парадними анфіладами історії й музики.

— Виведуть тебе коли-небудь, Парноку, — зі страшним скандалом, ганебно виведуть — візьмуть під руки і фіть — із симфонічного залу, з товариства ревних поціновувачів і любителів

останнього слова, із камерного гуртка музики бабок, із салону мадам Переплетник — бозна-звідки, — але виведуть, знеславлять, осоромлять...

Він мав фальшиві спогади: наприклад, він був переконаний, що колись, хлопчиком, прокрався у пишну конференц-залу і ввімкнув світло. Усі кетяги лампочок і пачки свічок із кришталевими бурюльками спалахнули тієї ж миті вигиблим бджільником. Електрика зринула таким страшним білим потоком, що стало боляче очам, і він заплакав.

Миле, сліпе, егоїстичне світло.

Він любив дров'яні склади і дрова. Узимку сухе поліно мусить бути дзвінким, легким і порожнім. А береза — з лимонно-жовтою деревиною. На вагу — не тяжчою, ніж промерзла риба. Він відчував поліно, як живе, у руці.

Із дитинства він прикипав душею до всього непотрібного, перетворюючи у події трамвайне лопотіння життя, а коли почав закохуватися, то намагався розповісти про це жінкам, однак ті його не зрозуміли, відтак, щоби поквитатися, він говорив із ними дикою і пихатою пташиною мовою та лише про високі матерії.

Шапіро звали — «Ніколай Давидич». Звідки взявся «Ніколай», не відомо, але поєднання його з «Давидом» нас зачарувало. Мені уявлялося, що Давидович, тобто сам Шапіро, кланяється,

втягуючи голову в плечі, якомусь Ніколаєві та проситься у нього позичити гроші.

Шапіро залежав від мого батька. Він годинами висиджував у безумному кабінеті з копіювальною машиною та кріслом «стиль рюс». Про Шапіро казали, що він чесний і що «маленька людина». Я чомусь був упевнений, що «маленькі люди» ніколи не витратять більше, ніж три рублі, й живуть обов'язково на Пісках. Довбнеголовий «Ніколай Давидич» був шерхким і добрим гостем, він постійно потирав руки, винувато посміхався, як по-сильний, якого допустили в покої. Від нього пахло кравцем і праскою.

Я твердо знав, що Шапіро чесний, і, радіючи з цього приводу, потай бажав, щоб ніхто не смів бути чесним, крім нього. Нижче від Шапіро на соціальній драбині стояли лишень «артільники» — ці таємничі скороходи, яких посилають до банку і до Каплана. Від Шапіро через артільників тягнулися ниточки — до банку і до Каплана.

Я любив Шапіро за те, що йому був потрібний мій батько. Піски, де він жив, були Сахарою, що оточувала майстерню його дружини, в якій швачки нипали над білизною. У мене голова йшла обертом від думки, що є люди, залежні від Шапіро. Я боявся, що на Пісках здійсниться смерч і підхопить його жінку-швачку з єдиною майстринею

і дітей із виразками в горлі, як пір'їну, як три карбованці...

Уночі, засинаючи в ліжку з ослабілою сіткою, при світлі голубої фінолінки, я не знав, що робити з Шапіро: чи то подарувати йому верблюда і коробку фініків, щоб він не загинув у Пісках, чи то повести його разом із мученицею — мадам Шапіро — у Казанський собор, де продірявлене повітря чорне й солодке.

Існує темна геральдика моральних понять, що бере початок із дитинства: шваркіт роздертого полотна може означати чесність, і холод мадаполаму — святість.

А перукар, тримаючи над головою Парнока пірамідальну фіоль із піксафоном, лив йому просто на маківку, облісілу на концертах Скрябіна, холодну коричневу кашку, ляпав просто на тім'я крижаним миром, і, відчувши на своєму тімені крижану паляничку, Парнок жвавівшав. Концертний морозець пробігав його сухою шкірою і — матінко, пошкодуй свого сина! — пробирався під комір.

— Не пече? — питав його перукар, перекидаючи йому відразу по тому на голову лійку з окропом, але він тільки мружився і глибше занурювався в мармурову плаху умивальника.

І кроляча кров під кошлатим рушником зігрівалася моментально.

Парнок був жертвою заздальгідь витворених концепцій про те, як повинен перебігати роман.

На папері верже, мої добродії, на англійському папері верже, з водяними знаками і рваними краями, сповіщав він даму, яка нічого не підозрювала, що простір між Мільйонною, Адміралтейством і Літнім садом ним заново відшліфований і приведений у повну бойову готовність, як діамантовий карат.

На такому папері, читачу, могли б переписуватися каріатиди Ермітажу, висловлюючи одна одній співчуття чи повагу.

Адже є ж на світі люди, які ніколи не хворіли чимось небезпечнішим, аніж інфлюєнца, й до сучасності пристебнуті якось збоку, на кшталт котильйонного значка. Такі люди ніколи себе не відчуватимуть дорослими — і в тридцять років ще на когось ображаються, з когось визискують. Ніхто їх ніколи насправді не маніжив, але вони розбещені, наче весь вік отримували академічну пайку з сардинками і шоколадом. Це плутаники, що знають у шахах самі лише ходи, але все-таки встрягають у гру, щоб побачити, як воно вийде. Їм би все життя прожити де-небудь на дачі в добрих знайомих, вслухаючись у дзенькіт чашок на балконі, довкіл самовару, поставленого шишками, бесідуючи з продавцями раків і поштарем. Я би їх усіх зібрав і поселив у Сестроріцьку, тому що більше тепер немає де.

Парнок був людиною Кам'яноострівського проспекту — одної з найбільш легких і безвідповідальних вулиць Петербурга. У сімнадцятому ж таки році, після лютневих днів, вулиця ця зробилася ще легшою — з її паровими пральнями, грузинськими крамничками, в яких продавали зникоме какао, з несамовитими автомашинами Тимчасового уряду.

Ні вправо, ні вліво не піддавайся: там нісенітниця, безтрамвайна глушина. Трамваї ж на Кам'яноострівському розвивають нечувану швидкість. Кам'яноострівський — це легковажний красень, що накрохмалив свої дві єдині кам'яні сорочки, і вітер з моря свистить у його трамвайній голові. Це молодий і безробітний джэнджик, котрий несе за пазухою свої домівки, як убогий чепурун — свій повітряний пакет від прачки.

III

— Ніколаю Александровичу, отче Бруні! — гукнув Парнок до безбородого священника-костромчука, мабуть, іще не призвичаєного до ряс; він тримав у руці ароматний пакетик із меленою смаженою кавою. — Отче Ніколаю Александровичу, проведіть мене!

Він потягнув священника за широкий люстриновий рукав і повів його, наче кораблик. Говорити

з отцем Бруні було непросто. Парнок вважав його в певному сенсі дамою.

Стояло літо Керенського і засідав лимонадний уряд.

Усе було приготовано до великого котильйону. Якийсь час здавалося, що громадяни так і залишаться назавжди, як коти, з бантами.

Але вже переживали асирійці, чистильники чобіт, як ворони перед затемненням, і в зубних лікарів почали щезати штифтові зуби.

Люблю зубних лікарів за їхню любов до мистецтва, за широкий горизонт, за ідейну терпимість. Люблю, грішний чоловік, дзиччання бор-машини — цієї нещасної земної сестри аероплана, — що теж просвердлює тонесеньким бором лазур.

Дівчата засоромилися отця Бруні; молодий отець Бруні засоромився батистових дрібничок, а Парнок, прикриваючись авторитетом церкви, відділеної від держави, сперечався з господинею.

То були страшні часи: кравці відбирали візитки, а прачки здійсмали на глум молодих людей, які загубили записку.

Смажена кава мокко в торбинці отця Бруні лоскотала ніздрі ошалілої матрони.

Вони заглибилися у гарячу хмару пральні, де шість щебетливих дівчат плоїли, розкатували і прасували. Набравши у рот води, ці лукаві серафимки порскали нею на зефірні й батистові шаленства. Вони колобродили звірячо важкими прасками, ні на мить не перестаючи теревенити. Водевільні дрібнички піною, порозкидуваною по довгих столах, дочікувалися своєї черги. Праски в червоних дівочих пальцях шипіли, здійснюючи рейси. Броненосці прогулювалися збиваними вершками, а дівчата пирскали.

Парнок упізнав свою сорочку: вона лежала на полиці, зблискуючи пікейною грудкою, розпрасована, переогодована шпильками, вся в тоненьку смужку кольору стиглої черешні.

— Дівчата, — чия це?

— Ротмістра Кржижановського, — відповіли дівчата брехливим, безсовісним хором.

— Батюшко, — звернулася хазяйка до священника, який стояв, як владу імущий, у ситому тумані пральні, й пара осідала на його рясу, мов на домашню вішалку. — Батюшко, якщо ви знаєте того молодого чоловіка, то повпливайте на них! Я навіть у Варшаві такого не бачила. Вони мені завжди приносять на поспіх, але щоб їм грець із тим їхнім поспіхом... Лізуть уночі через чорний хід, ніби я ксьондз або акушерка... Я не вар'ятка, щоб віддавати їм білизну ротмістра Кржижановського.

Бо він не жандарм, а справжній поручник. Цей-то пан і переховувався всього лише три дні, а потім солдати самі вибрали його до полкового комітету і на руках тепер носять!

Проти цього нічого не можна було заперечити, й отець Бруні благально подивився на Парнока.

А я роздав би дівчатам замість прасок скрипки Страдіварія, легкі, як шпаківні, і дав би їм по довгому згортку рукописних нот. Усе це разом проситься на плафон. Ряса у хмарах пари зійде за сутану абата, який диригує. Шість круглих ротів розкриються не дірками бубликів із Петербурзької сторони, а здивованими кружальцями «Концерту» в Палаццо Пітті.

IV

Зубний лікар повісив хобот бормащини і підійшов до вікна.

— Ого-го... Погляньте-но!

По Гороховій вулиці з молитовним шерехом рухався натовп. Посередині вулиці збереглося вільне місце у формі каре. Але в цій віддушині, крізь яку просвічувалися шахи торців, був свій лад, своя система: там виступали п'ятеро-шестеро чоловіків, ніби розпорядники всієї процесії. Вони йшли ходою ад'ютантів. Між ними — чийсь ватні плечі

та комір із лупою. Маткою цього предивного вулика був той, кого турботливо підштовхували, обережно скеровували, оберігали, наче перлину, ад'ютанти.

Сказати, що на ньому не було лиця? Ні, лице на ньому було, хоч обличчя в натовпі не мають значення, але самостійно живуть самі лише потилиці й вуха.

Йшли плічки-вішалки, що здиблювалися ватою, апраксинські піджаки, щедро обсипані лупою, дратівливі потилиці та собачі вуха.

«Усі ці люди — продавці щіток», — встиг подумати Парнок.

Десь між Сінною і Мучним провулком, у лакофарбовій і шкіряній пільмі, в дикому розпліднику лупи, блощиць і відстовбурчених вух, зародився цей дивний гармидер, що поширював нудоту й заразу.

«Вони тхнуть міхурами з кишок», — подумав Парнок, і чомусь згадалося страшне слово «тельбухи». Відтак його трохи занудило ніби від згадки про те, що днями якась стара жінка в крамниці питала при ньому «легені», — а насправді від страшного порядку, який скував натовп.

Тут була законом кругова порука: за цілість і щасливу доставку вішалки, вкритої лупою, на берег Фонтанки до живорибного садка відповідали абсолютно всі. Варто було кому-небудь найнесміливішим згуком прийти на допомогу власникові

злощасного коміра, який цінувався дорожче, ніж соболю і куниця, як він і сам опинився б у тарпатах, під підозрою, його оголосили би поза законом і затягнули б у порожнє каре. Тут працював бондар-страх.

Потиличні громадяни, дотримуючись церемоніального порядку, як шийти в день Шахсе-Вахсе, невблаганно просувалися до Фонтанки.

І Парнок сторчголов скотився по щербатих безшвейцарних сходах, лишивши здивованого дантиста перед повислою, як приспана кобра, бормашиною, замість усіляких думок повторюючи:

— Гудзики виготовляються з крові тварин!

Час, несмілива хризаліда, обсипана борошном капусниця, молода єврейка, що припадає до вікна годинникаря, — о, краще б ти не зазирала!

Не Анатолія Франса ховаємо в страусино-му катафалку, високому, як тополя, як піраміда для ремонту трамвайних стовпів, що роз'їждає ночами, — ми ведемо топоти на Фонтанку, з живорибного садка, одного чоловічка, за американського годинника; за годинника з білого кондукторського срібла, за лотерейного годинника.

Погуляв був ти, чоловічечку, Щербаковим провулком, поплював би на нехороші татарські м'ясні, повисів би на трамвайних бильцях, поїздив

у Гатчину до друга Серьожки, походив у лазню та в цирк Чінізеллі; пожив ти, чоловічку, — та й годі!

Спершу Парнок забіг до годинникаря. Той сидів, як горбатий Спіноза, і дивився у своє юдейське скельце на пружинних кузюк.

— Існує у вас телефон? Треба попередити міліцію!

Але який може бути телефон у бідного єврея-годинникаря з Горохової? Ось дочки в нього є — сумні, як марципанові ляльки, і геморой є, і чай з цитриною, і борги є, а телефону немає.

Нашвидкуруч приготувавши коктейль із Рембрандта, козиного іспанського живопису і лопотіння цикад та навіть не пригубивши того напою, Парнок помчав далі.

Бочкуючи тротуаром, випереджуючи солідну процесію самосуду, він забіг ув один із дзеркальних магазинчиків, які, як відомо, всі скупчилися на Гороховій. Дзеркала перекидалися відображеннями будинків, подібних на буфети, замороженими шматочками вулиці, що кишіли тарганячою юрмою, яка здавалася в них ще страшнішою і волохатішою.

Підозріливий чех-дзеркальник, оберігаючи свою фірму, не заплямовану з тисяча вісімсот вісімдесят першого року, гупнув перед ним дверима.

На розі Вознесенського промайнув сам ротмістр Кржижановський з нафабреними вусами. Він був у солдатській шинелі, але з шашкою — і фривольно шепотів своїй дамі кінногвардійські милощі.

Парнок кинувся до нього, як до найкращого друга, благаючи вийняти зброю з піхов.

— Я поважаю момент, — холодно промовив кривоногий ротмістр, — але, пробачте, я з дамою, — і, спритно підхопивши свою супутницю, брязнув шпорами і сховався в кафе.

Парнок біг, пристукуючи по торцях овечими копитцями лакованих туфель. Понад усе на світі він боявся накликати на себе обурення юрби.

Існують люди, чомусь недовідні натовпу; він відмітає їх відразу, кпить і дає шиглі по носі. Їх недолюблюють діти, вони не подобаються жінкам.

Парнок був саме такий.

Товариші в школі дражнили його «вівцею», «лакованим копитцем», «єгипетською маркою» й іншими прикрими іменами. Хлопчаки ні з того ні з сього переказували про нього чутку, нібито він «плямовивідник», тобто знає особливий склад масляних, чорнильних та інших плям і — навмисно — викрадаючи у своїх матерів гидезне дрантя, несли його до класу, з невинними мінами пропонуючи Парнокові «вивести плямочку».

Ось і Фонтанка — Ундина лахмітників і голодних

студентів з довгими масними патлами, Лорелея варених раків, яка грає на гребені з виламаними зубцями; ріка — покровителька плюгавого Малого театру — з його облізлою, лисою, подібною на відьму, напахчену пачулями, Мельпоменою.

Що ж! Єгипетський міст ані не нюхав Єгипту, і жодна порядна людина в очі не бачила Калінкіного!

Незліченна людська сарана, яка поналітала бозна-звідки, обчорнила береги Фонтанки, обліпила рибний садок, баржі з дровами, причальчики, гранітні приступці й навіть човни ладозьких гончарів. Тисячі очей вдивлялися в нафтову веселкову воду, що блищала всіма відтінками гасу, перламутрових помий і павичевого хвоста.

Петербург оголосив себе Нероном і був такий мерзотний, ніби споживав юшку з розчавлених мух.

Проте він дзвонив з аптеки, дзвонив у міліцію, дзвонив уряду — зниклій, заснулій, як окунь, державі.

Із тим же успіхом він міг би дзвонити до Прозерпіни чи до Персефони, куди телефон іще не проведено.

Аптечні телефони виготовляються з найкращого скарлатинового дерева. Скарлатинове дерево росте в клістирному гаю і пахне чорнилом.

Не розмовляйте по телефону з петербурзьких аптек: трубка облушується і голос виблякає. Пам'ятайте, що до Прозерпіни і до Персефони телефон ще не провели.

Перо прокреслює вусату грецьку красуню і чиєсь лисе підборіддя. Так на полях чернеток виникають арабески і живуть своїм самотійним, симпатичним і підступним життям.

Скрипкові чоловічки п'ють молоко паперу.

Ось Бабель: лисяче підборіддя і лапки окулярів.

Парнок — єгипетська марка.

Артур Якович Гофман — чиновник міністерства закордонних справ із грецького профілю.

Валторни Маріїнського театру.

Ще раз вусата грекиня.

І порожнє місце для всіх інших.

Ермітажні горобці щебетали про барбізонське сонце, про пленерний живопис, про колорит, що нагадує шпинат із грінками, — одним словом, про все, чого не вистачає похмуро-фламандському Ермітажу.

А я не отримаю запрошення на барбізонський сніданок, хоч і розламував у дитинстві шестигранні коронаційні ліхтарики з зазублиною і наводив їх на піщаний сосновий лісок і на ялівець — то дражливо-червону трахому, то синю

жуйку півдня якоїсь чужої планети, то багрянну кардинальську ніч.

Мати заправляла салат жовтками та цукром.

Рвані м'яті вуха салату з хрящиками вмирили від оцту й цукру.

Повітря, оцет і сонце уминалися з зеленими ганчірками в суцільний, палахкий сіллю, трельяжами, пацьорками, сірим листям, жайворонками і бабками, в гримливий від тарілок барбізонський день.

Барбізонська неділя минала, обмахуючись газетами і салфетками, до zenітного сніданку, встеляючи траву фейлетонами і дописами про аграфово маленьких актрис.

До барбізонських парасольок стікалися гості в широких панталонах і лев'ячих оксамитових жилетках. А жінки струшували мурашок із округлих плечей.

Відкриті вагонетки залізниці погано улягали парі та, торсаючи фіранки, грали з ромашковим полем у лото.

Паротяг, у циліндрі, з курчачими поршнями, обурювався ваготою шапокляків і мусліну.

Бочка обприскувала вулицю шпагатом тонких і ламких струн.

І вже все повітря здавалося величезним вокзалом для вгодованих нетерплячих троянд.

А чорні блискучі мурахи, наче пажерні актори з китайського театру в старовинній п'єсі з катом,

хизувалися скипидарними лапками і тягнули бойові дольки ще не розрубаного тіла, вихляючи сильним агатовим задом, ніби військові коні, що в фіжмах куряви скачуть на пагорб.

Парнок стрепенувся.

Плястерок цитрини — це квиток до Сицилії, до вгодованих троянд, і натирачі підлоги танцюють з єгипетськими вихилями.

Ліфт не працює.

Від дому до дому ходять меншовики-оборонці, організовуючи нічні чергування по підворіттях.

І страшно жити — і добре!

Він — цитринова кісточка, кинута в щілину між петербурзькими гранітними плитами, і вип'є його з чорною турецькою кавою, налітаючи, ніч.

V

У травні Петербург чимось нагадує адресний стіл, який не видає довідок, — особливо в районі Палацової площі. Тут усе страхітливо наготові до початку історичного засідання з білими аркушами паперу, з заточеними олівцями і з карафою кип'яченої води.

Ще раз повторюю: велич цього місця в тому, що довідки ніколи і нікому не видаються.

У цей час проходили через площу глухонімі: вони сукали руками прудке прядиво. Вони розмовляли.

Старший керував човником. Йому допомагали. Раз по раз підбігав збоку хлопчик, так розчепіривши пальці, ніби просив зняти з них заплетену діагоналями нитку, щоб переплетіння не пошкодилося. На них на всіх — їх було четверо — припадало, вочевидь, п'ять мітків. Один міток був зайвим. Вони говорили мовою ластівок і канючок і, безперервно зметуючи крупними стібками повітря, шили з нього сорочку.

Староста в гніві попереплутував усе прядиво.

Глухонімі щезли в арці Головного штабу, продовжуючи сукати своє прядиво, але тепер уже значно спокійніше, ніби засилали врзнобіч поштових голубів.

Нотний запис тішить око не менше, ніж сама музика — слух. Чорниші фортепіанної гами, наче ліхтарники, лізуть угору і вниз. Кожен такт — це човник, вантажений родзинками і чорним виноградом.

Нотна сторінка — це, по-перше, диспозиція бою вітрильних флотилій; по-друге — це план, за яким тоне ніч, організована в кісточки слив.

Гігантські концертні спуски шопенівських мазурок, широкі сходи з дзвіночками лістівських етюдів, всячі парки з куртинами Моцарта, що дрижать на п'яти дрютах, — нічого не мають спільного з низькорослими кущами бетховенських сонат.

Міражні міста нотних знаків стоять, як шпаківні, в киплячій смолі.

Нотний виноградник Шуберта завжди роздзьобаний до кісточок і зрепіжений бурею.

Коли сотні ліхтарників з драбинками метаються вулицями, підвішуючи бемолі до іржавих гаків, посилюючи флюгери дієзів, знімаючи цілі вивіски сухорлявих тактів, — це, звісно, Бетховен; але коли кавалерія восьмих і шістнадцятих у паперових султанах з кінськими мітками і штандартиками рветься в атаку — це також Бетховен.

Нотна сторінка — це революція в старовинному німецькому місті.

Великоголові діти. Шпаки. Розпрягають карету князя. Шахісти вибігають із кав'ярень, розмахуючи королевами і пішаками.

Ось черепахи, витягнувши ніжні голови, влаштовують перегони — це Гендель.

Але наскільки войовничими є сторінки Баха — ці разючі низки сушених грибів.

А на Садовій коло Покрови стоїть каланча. У січневій морози вона виштовхує виноградини сигнальних куль — на збір частин. Там неподалік я навчався музики. Мені ставили руку за системою Лешетицького.

Хай лінивий Шуман розвішує ноти, як білизну на мотузках, а внизу ходять італійці, задираючи носа, хай найтяжчі пасажі Ліста, розмахуючи милицями, тягнуть туди і звідти пожежну драбину.

Рояль — це розумний і добрий кімнатний звір з волокнистим дерев'яним м'ясом, золотими жилами і завжди запаленою кісткою. Ми оберігали його від застуди, годували легкими, як спаржа, сонatinaми...

Господи! Не зроби мене подібним на Парнока! Дай мені силу відрізнити себе від нього.

Адже і я стояв у тій страшній терплячій черзі, яка підповзає до жовтого віконечка театральної каси, — спершу на морозі, потім під низькими банними стелями вестибюлів Александрінки. Адже й театр мені страшний, як курна хата, як сільська лазня, де коїлося звіряче вбивство заради півшубка і валяних чобіт. Адже ж і тримаюся я самим лише Петербургом — концертним, жовтим, зловісним, нашорошеним, зимовим.

Не слухається мене перо: воно розщепилося і розбризкало свою чорну кров, ніби прив'язане до конторки телеграфу — публічне, закапощене баламутами в шубах, воно розміняло свій ластовиний розчерк — щонайпервісніший натиск — на «приїжджай заради бога», на «скупчаю» і «цілую» неголених жевжиків, які нашіптують телеграмку в надиханий хутряний комір.

Гасова лампа була ще до примусу. Слюдяне віконечко і відкидний маяк. Пізанська вежа гасової

лампи кивала Парнокові, оголюючи патріархальні гнотики, добросердно розказуючи про отроків у вогненній печі.

Я не боюся недорікуватості та розривів.
Стрижу папір довгими ножицями.
Підклеюю стрічки бахромою.
Рукопис — завжди буря, пошарпана, подзьобана.
Вона — чорновий текст сонати.
Креслити і замальовувати написане — краще,
ніж писати.
Не боюся швів і жовтизни клею.
Кравцюю, б'ю байдики.
Малюю Марата в панчосі.
Стрижів.

Понад усе у нас вдома боялися «сажі» — тобто кіптяви від газових ламп. Крик: «Сажа, сажа!» — звучав як: «Пожежа, горимо!» Забігалось до кімнати, де розбешкетувалася лампа. Сплескуючи руками, зупиняючись, нюхали повітря, яке аж кишіло вусатими, живими пурхаючими чайнками.

Страчували спровинену лампу напівопусканням гнотика.

Тоді негайно відчинялися маленькі квартирки, і в них шампанським стріляв мороз, покvapливо прохоплюючи всю кімнату з вусатими метеликами «сажі», що осідають на пікейних ковдрах

і пошивках, ефіром застуди, сулемою запалення легень.

— Туди не можна — там квартира, — шепотіли мати й бабуня.

Але і в замкову щілину вривався він — заборонений холод, — чудний гість дифтерійних просторіней.

Юдита Джорджоне вислизнула від євнухів Ермітажу.

Рисак викидає бабки.

Срібні стаканчики наповнюють Мільйонну.

Клятий сон! Кляті вулиці безсоромного міста!

Він зробив слабкий благальний рух рукою, згубивши аркушик cedрового пудрованого паперу, і присів на тумбу.

Він згадав свої безславні перемоги, свої ганебні рандеву зі стоянням на вулицях, телефонні слухавки в пивних, страшні, як рачачі клешні... Номери непотрібних, відгорілих телефонів...

Розкішне деренчання прольотки розтануло в тиші, підозрілій, як кірасирська молитва.

Що робити? Кому скажитися? Яким серафимам вручити боязке концертне душенятко, що належить малиновому раю контрабасів і трутнів?

Скандалом називається біс, відкритий російською прозою чи й самим російським життям

у сорокові, здається, роки. Це не катастрофа, але мавпа її, найпідліше перетворення, коли на плечах у людини виростає собача голова. Скандал живе за заялуженим простроченим паспортом, виданим літературою. Він — поріддя її, улюблене дітище. Щезла абищиця: гомеопатичне драже, дрібнесенька доза холодної білої речовини... У ті далекі часи, коли застосовувалася дуель-зо-зулька, яка полягала в тому, що суперники в темній кімнаті б'ють із пістолетів по стосах посуду, по чорнильницях та по фамільних полотнах, — ця дещиця називалася честю.

Одного разу бородаті літератори, в широких, як пневматичні дзвони, панталонах, піднялися на шпаківню до фотографа і сфотографувалися на чудовому дагеротипі. П'ятеро сиділи, четверо стояли за спинками горіхових стільців. Перед ними фотографувався хлопчик у черкесці й дівчинка з дрібненькими локонами, і під ногами у компанії прошмигувало котеня. Його забрали кудись подальше. Усі обличчя відображали одне тривожно-глибокодумне питання: скільки тепер коштує фунт слонячого м'яса?

Увечері на дачі в Павловську ці панове літератори упослідили нещасного юнака — Іпполіта. Так і не судилося йому прочитати свій клейончастий зошит. Теж мені знайшовся Руссо!

Вони не бачили і не розуміли прегарного міста з його чистими корабельними лініями.

А бісеня скандалу вселилося в квартиру на Роз'їжджій, пригвинтивши мідну дощечку на ім'я присяжного повіреного — ця квартира недоторканна і зараз: як музей, як Пушкінський Дім, — розіспався на оттоманках, тупцював у передпокоях — люди, які живуть під зорею скандалу, ніколи не вміють вчасно відходити, — канючив, нудно прощався, тицяючись у чужі калощі.

Панове літератори! Як балеринам — туфлі-балетки, так і вам належать калощі. Міряйте їх, обмінюйте: це ваш танок. Він виконується в темних передпокоях за однієї неодмінної умови — неповаги до господаря дому. Двадцять років такого танцю становлять епоху; сорок — історію... Це — ваше право.

Смородинні усмішки балерин,
белькіт туфельок, натертих тальком,
войовнича складність і зухвала чисельність
скрипкового оркестру, захованого в світлястий рів,
де музиканти переплуталися, як дріади,
гілками, корінням і смичками,
рослинний послух кордебалету,
розкішна зневага до материнства жінки:

— Цим не танцівливим королем і королевою
тільки-но грали в шістдесят шість.

— Бабуня Жізелі молодиться і розливає молоко — мабуть, мигдалеве.

— Усякий балет певною мірою — кріпацький. Ні, ні — ось тут уже ви зі мною не сперечайтесь!

Січневий календар із балетними кізоньками, зразковим молочним господарством міріад світів і ляскотом колоди карт, які власне хтось розпаковує...

Під'їжджаючи з тилу до непристойно ватерпруфної будівлі Маріїнської опери:

Нишпорки-баришники, баришники-нишпорки,
Що ж ви на морозі, дорогенькі, нипаєте?
Кому квіточок у ложу,
А кому і по мармизі могу.

— Ні, що не кажіть, а в основі класичного танцю лежить залякування — кусочок «державного льоду».

— Як ви думаєте, де сиділа Анна Кареніна?

— Зверніть увагу: в античності був амфітеатр, а в нас — у новій Європі — яруси. І на фресках Страшного суду, і в опері. Єдине світовідчуття.

Задимлені вулиці з вогнищами оберталися, як карусель.

— Візниче, на «Жізель» — тобто до Маріїнського!

Петербурзький візник — це міф, козеріг. Його треба пустити по Зодіаку. Там він не пропаде

зі своїм бабським гаманцем, вузькими, як правда, полозами і вівсяним голосом.

VI

Прольотка була з класичним, радше московським, ніж петербурзьким, шиком; з високо посадженим кузовом, блискучими лакованими крилами та на до краю роздутих шинах — достоту як грецька колісниця.

Ротмістр Кржижановський шепотів у злочинне рожеве вушко:

— За нього не переживайте: чесне слово, він пломбує зуб. Скажу вам більше: сьогодні на Фонтанці — чи то він украв годинник, чи то в нього вкрали. Хлопчисько! Брудна історія!

Біла ніч, переступивши крок через Колпіно і Середню рогатку, добрела до Царського Села. Палаці стояли налякано-сполотнілі, як шовкові куколі. Часом білість їхня нагадувала випрану з милом і лугом хустку з оренбурзького пуху. В темній зелені шаруділи велосипеди — металеві шершні парку.

Далі біліти було нікуди: здавалося, що ще мить — і вся мана розпадеться, як шойно сквашене молоко.

Страшна кам'яна дама в «ботиках Петра Великого» ходить вулицями і приказує:

— Сміття на площі... Самум... Араби... «Прикупив Прокіп за три копи трико»...

Петербурже, ти відповідаєш за бідного твого сина!

За весь цей сумбур, за жалюгідну любов до музики, за кожную дещицю драже в паперовій торбинці в курсистки на хорах Дворянського зібрання відповіси ти, Петербурже!

Пам'ять — це хвора дівчина-єврейка, яка втікає вночі потайки від батьків на Ніколаєвський вокзал: чи не завезе її хтось кудись?

«Страховий дідок» Гешка Рабінович, як тільки був народився, став вимагати бланки для полісів і мило Ралле. Жив він на Невському в мініатюрній дівочій квартирі. Його незаконний зв'язок з якоюсь Лізочкою розчулював усіх. «Генріх Яковлевич спить», — любила казати Лізочка, тулячи палець до вуст, і вся шарілася. Вона, звісно, сподівалася — божевільною надією, — що Генріх Яковлевич ще підросте і проживе з нею довгі роки, що їхній рожевий бездітний шлюб, освячений архиєреями з кав'ярні Філіппова, — тільки початок...

А Генріх Яковлевич з легкістю болонки бігав драбинами і робив страхування на дожиття.

В єврейських квартирах стоїть печальна вусата тиша.

Вона складається з розмов маятника з крихтами булки на клейончастій скатертині і зі срібними підстаканниками.

Тітка Віра приходила обідати і приводила з собою батька — діда Пергамент. За плечима тітки Віри стояв міф про розорення Пергамент. У нього була квартира на сорок кімнат на Хрещатику в Києві. «Дім — повна чаша». На вулиці під сорока кімнатами били копитами коні Пергамент. Сам Пергамент «зістригав купони».

Тітка Віра — лютеранка, підспівувала парафіянам у червоній кірсі на Мийці. Їй був притаманний холодильник компаньйонки, лектриси і сестри милосердя — тієї дивної породи людей, ворожо прив'язаних до чужого життя. Її тонкі лютеранські губи засуджували наш домашній лад, а старомодні локони старої панни похилялися над тарілкою супу з куркою навіть із легкою гидливістю.

З'являючись у домі, тітка Віра починала машинально співпереживати і пропонувати свої червонохресні послуги так, ніби розгортала тугий сувій марлі та розкидала серпантинном невидимий бинт.

Їхали тарадайки по твердій шосейній дорозі, й відстовбурчувалися, як покрівельне залізо, недільні піджаки чоловіків. Їхали тарадайки від «ярви» до «ярви», щоб кілометри сипалися, наче горох, пахли спиртом і домашнім сиром. Їхали

тарадайки, двадцять одна і ще чотири, — зі старими бабами в чорних косинках і в сукняних спідницях, твердих, як жерсть. Треба співати псалми в півнячій кірсі, пити чорний «кофій», розведений чистим спиртом, і тією ж дорогою повернутися додому.

Молода ворона напириндилася:

— Ласкаво просимо до нас на похорон.

— Так не запрошують, — цвірінкнув горобчик у парку Мон-Репо.

Тоді втрутилися жилаві круки, з голубими від старості, жорсткими перами:

— Карл і Амалія Бломквіст сповіщають рідних і знайомих про упокій любої їхньої дочки Ельзи.

— Оце інша річ, — цвірінкнув горобчик у парку Мон-Репо.

Хлопчиків споряджали на вулицю, як лицарів на турнір: гамаші, підбиті ватою шаровари, башлики, навушники.

Від навушників шуміло в голові й накочувалася глухота. Щоб відповісти кому-небудь, треба було розв'язати ріжучі тасьмочки коло підборіддя.

Він крутився у важезних зимових обладунках, як маленький глухий рицар, не чуючи власного голосу.

Перше розмежування з людьми і з собою та, хтозна, може, солодкий передсклеротичний шум

у крові, яка поки що розтиралася і розганялася пухнастим рушником сьомого року життя, — втілювалися в навушниках; і шестирічного ватяного Бетховена в гамашах, озброєного глухотою, виштовхували на сходи.

Йому хотілося обернутися і крикнути: «куховарка теж глухарка».

Вони солідно йшли по Офіцерській і вибирали в крамниці грушу-дюшес.

Якось зайшли у лампову крамницю Аболінга на Вознесенському, де парадні лампи юрилися, наче ідіотки-жирафи в червоних капелюхах із фестонами й оборками. Тут ними вперше оволоділо враження грандіозності й «хаші речей».

У квіткову крамницю Ейлерса не заходили ніколи. Десь практикувала жінка-лікар Страшунер.

VII

Коли кравець відносить готову роботу, ви ніколи не скажете, що на руках у нього обнова. Чимось він нагадує члена похоронного братства, що спішить у дім, мічений Азраїлом, з усім належним до ритуалу. Так і кравець Мервіс. Візитка Парнока погрілася у нього на вішалці недовго — години дві, — подихала рідним кминовим повітрям. Жінка Мервіса привітала його з удачею.

— Це ще що, — відказав зворушений майстер, — ось дідусь мій казав, що справжній кравець — це той, хто знімає сюртук із неплатника посеред білого дня на Невському проспекті.

Потім він зняв візитку з плічок, подув на неї, як на гарячий чай, загорнув у чисте полотняне простирadlo і поніс до ротмістра Кржижановського — в білій габі та в чорному колєнкорі.

Я, зізнаюся, люблю Мервіса, люблю його сліпе лице, помережане видючими зморшками. Теоретики класичного балету звертають колосальну увагу на усмішку танцівниці, — вони вважають її доповненням до руху — тлумаченням стрибка, польоту. Але іноді опущена повіка бачить більше, ніж око, і яруси зморщок на людському лиці зирять, як скопище сліпців.

Тоді щонайвитонченіший порцеляновий кравець метається, як каторжник, що зірвався з нар і був побитий товаришами, як запарений банщик, як базарний злодій, готовий крикнути останнє неспростовно переконливе слово.

У моєму сприйнятті Мервіса просвічують образи: грецького сатира, нещасного співця-кіфарєда, вряди-годи — маска євріпідівського актора, іноді — голі груди і вкрите дрібним потом тіло розтерзаного каторжника, російського нічліжника чи епілептика.

Я кваплюся сказати істинну правду. Я поспішаю. Слово, як порошок аспірину, лишає присмак міді в роті.

Риб'ячий жир — суміш пожеж, жовтих зимових ранків і ворвані: смак вирваних тріснутих очних яблук, смак відрази, доведеної до захвату.

Пташине око, налите кров'ю, теж бачить по-своєму світ.

Книжки тануть, ніби крижинки, принесені до кімнати. Усе меншає. Всяка річ мені здається книгою. Де відмінність між книгою і річчю? Я не знаю життя: мені підмінили його ще тоді, коли я спізнав хрустіння миш'яку на зубах у чорноволосої французької коханки, молодшої сестри нашої гордої Анни.

Усе меншає. Усе тане. І Гете тане. Невеликий нам відпущено строк. Студить долоню вислизаючий ефес безкровної ламкої шпаги, відбитої в ожеледь коло водостоку.

Але думка, як катівська сталь ковзанів «Нурміс», які розтинали колись голубу з пухирцями кригу, не притупилася.

Так ковзани, пригвинчені до безформних дитячих черевиків, до американських копитець-шнурів, зрощуються з ними — ланцети свіжості й молодості, — й оснащене взуття, обтяжене

радісною вагою, перетворюється на розкішне драконяче дрантя, для якого не існує ні назви, ні ціни.

Дедалі важче гортати сторінки промерзлої книги, запалітуреної в сокири при світлі газових ліхтарів.

Ви, дров'яні склади — чорні бібліотеки міста, — ми ще почитаємо, ще подивимося.

Десь на Піддячій містилася ця славна бібліотека, звідки пачками вивозилися на дачу коричневі томики іноземних і російських авторів, із зачитаними, як то кажуть, на шовк, заразними сторінками. Невродливі панночки вибирали з полиць книжки. Комусь — Бурже, комусь — Жорж Оне, комусь іще що-небудь із бібліотечного шурум-буруму.

Навпроти була пожежна частина з наглухо зачиненими воротами і дзвоном під шапочкою гриба.

Від окремих сторінок відчувався протяг, як від цибулевого лушпиння.

У них жили кір, скарлатина і вітряна віспа.

У корінцях цих дачних книжок, що їх раз по раз забували на пляжі, застрягала золота потерть морського піску, — і як би її не витрушували — вона з'являлася знову.

Іноді випадала готична ялинка папороті, приплюснута і залежана, іноді — перетворена на мумію безіменна північна квітка.

Пожежі й книги — це добре.

Ми ще подивимося — почитаємо.

«За кілька хвилин до початку агонії по Невському прогрімів пожежний обоз. Усі відсахнулися до квадратних запотілих вікон, і Анджіоліну Бозіо — уроджену в П'ємонті, дочку бідного мандрівного комедіанта — *basso comico*, — на мить залишили саму на себе.

Войовничі фіоритури півнячих пожежних різків, як нечуване бріо безумовного всепереможного нещастя, увірвалися в погано провітрену спальню демидівського дому. Битюки з бочками, лінійками і драбинами відгримотіли, і полум'я смолоскипів лизнуло дзеркала. Але в потьмареній свідомості вмираючої співачки цей жмут гарячкового казенного шуму, цей скажений галоп у баранячих кожухах і касках, цей оберемок заарештованих звуків, що їх вивозили під конвоєм, перетворилися на заклик оркестрової увертюри. В її маленьких негарних вухах явно прозвучали останні такти увертюри до “*Duo Foscari*”, її дебютної лондонської опери...

Вона піднялася і заспівала те, що треба, але не тим солодким металевим, звивним голосом,

який зробив її славу і який хвалили газети, а грудним необробленим тембром п'ятнадцятирічної дівчинки-підлітка, з неправильною, неекономічною подачею звуку, за яку її так сварив професор Каттанео...

Прощай, Травіато, Розіно, Церліно».

VIII

У той вечір Парнок не повернувся додому обідати і не пив чаю з сухариками, які він любив, наче канарка. Він слухав дзумчання паяльних свічок, які наближали до рейок трамваю сліпучо-білу волохату троянду. Він отримав назад усі вулиці й площі Петербурга — у вигляді сирих коректурних гранок, верстав проспекти, відброшуровував сади.

Він підходив до розведених мостів, які нагадували про те, що все мусить обірватися, що порожнеча і зияння — чудесний товар, що буде, буде розлука, що обманні важелі керують огромами і роками.

Він чекав, поки накопичувалися табори візників і пішоходів на тому й іншому боці, як два ворожі племені чи покоління, котрі посперечались щодо — на торці — книги в кам'яній палітурці з виваною серединою.

Він думав, що Петербург — його дитяча хвороба, і що варто лише очухатися, отямитися — і мана

розпадеться: він одужає, стане як усі люди; може, оженився навіть... Тоді ніхто вже не посміє називати його «молодим чоловіком». І ручки дамам він тоді покине цілувати. Досить! Теж, кляті, завели Тріанон... Якась лахудра, бабище, облізла кицька, тицяє йому до губів лапу, а він, за старою пам'яттю, — цьом! Годі вже. Собачій молодості треба покласти край. Адже обіцяв Артур Якович Гофман влаштувати його драгоманом принаймні у Греції. А там видно буде. Він пошиє собі нову візитку, він поговорить із ротмістром Кржижановським, він йому покаже.

Одна тільки біда — родоводу в нього немає. І взяти родовід нема звідки — нема, та й годі! З усіх родичів є у нього єдина тітка — тітка Йоганна. Карлиця. Імператриця Анна Леопольдівна. Російською говорить, як чорт. Наче Бірон їй сват і брат. Ручки коротенькі. Нічого застібнути сама не може. А при ній покоївка Анночка — Психея.

Власне, з такою ріднею далеко не заїдеш. Зрештою, як це немає родоводу, дозвольте — як це немає? Він є. А капітан Голядкін? А колезькі асесори, котрим «міг Господь додати розуму і грошей»? Усі ці люди, яких спускали зі сходів, шельмували, принижували та ганили в сорокових і п'ятдесятих роках, усі ці белькотуни, телепні в розмахайках, із жахливо запраними рукавичками, всі ті, хто не живе, а проживає на Садовій і Піддячій

у будинках, змурованих із черствих плиток кам'яного шоколаду, бурмочуть собі під ніс: «Як же це? Без копійки, з вищою освітою?»

Треба лише зняти плівку з петербурзького повітря, і тоді оголиться його нутрянний пласт. Під лебединим, гагачим, гагарячим пухом — під змарнілими хмарами, під французьким буше вмираючих набережних, під дзеркальними банькатими очицями пансько-лакейських квартир виявиться дещо цілком несподіване.

Але перо, яке знімало цю плівку, — як чайна ложечка лікаря, котру заразили дифтерійним нальотом. Краще до нього не торкатися.

Комарик дзвенів:

— Гляньте, що сталося зі мною: я останній єгиптянин — я плакальник, пестун, пластун — я маленький корячкуватий князь — я вбогий Рамзес-кровопивця — я на півночі став нічим — від мене так мало залишилося — прошу пробачення!..

— Я князь невдач — колезький асесор із Фів... Усе такий же — нітрохи не змінився — ой, страшно мені тут — прошу пробачення...

— Я — дещиця. Я — ніщо. Ось попрошу в холерних гранітів на копійку — єгипетської кашки, на копійку — дівочої шийки.

— Я нічого — заплачу — прошу пробачення.

Щоб заспокоїтися, він звернувся до одного неписаного словничка, точніше — реєстрика домашніх слівець, що вийшли з ужитку. Він давно вже уклав його в умі на випадок бід і потрясінь:

«Підкова» — так називалася булочка з маком.

«Фрамуга» — так мати називала велику відкидну квартиру, яка закривалася, як кришка рояля.

«Не каліч!» — так говорили про життя.

«Не командуй!» — так звучала одна із заповідей.

Цих слівець вистачить на заварку. Він приношувався до їхньої щіпки. Минуле стало разуче реальним і лоскотало ніздрі, як партія свіжих кяхтинських чаїв.

Засніженим полем їхали карети. Над полем нависало низьке сукняно-поліцейське небо, скуповідмірюючи жовте і, чомусь, ганебне світло.

Мене прикріпили до чужої сім'ї й карети. Молодий єврей перераховував новенькі, з зимовим хрустінням, сотенні папірці.

— Куди ми їдемо? — запитав я в старої в циганській шалі.

— У місто Малінув, — відповіла вона з такою щемкою тугою, що серце моє стислося в недоброму передчутті.

Стара, порпаючись у смугастому клунку, виймала столове срібло, полотно, оксамитові туфлі.

Обшарпані весільні карети повзли все далі, вихляючи, немов контрабаси.

Їхав дровар Абраша Копелянський з грудною жабою і тіткою Йоганною, рабини і фотографі. Старий вчитель музики тримав на колінах німу клавіатуру. Прикритий полами старечої бобрової шуби, совгався півень, призначений для різника.

— Гляньте, — вигукнув хтось, витягуючись у вікно, — ось і Малінув.

Але міста не було. Зате просто на снігу росла крупна бородавчата малина.

— Та це ж малинник! — захлинувся я, не тямлячись від радості, і побіг з рештою, набираючи у взуття снігу. Черевик розв'язався, і від того мене охопило відчуття великої провини і безладу.

І мене ввели в остогидлу варшавську кімнату і примусили пити воду і їсти цибулю.

Я раз по раз нагинався, щоб зав'язати черевик подвійним бантом і все залагодити, як належить, — але без сенсу. Неможливо було нічого надолужити і нічого виправити: все пішло навпаки, як завжди буває уві сні. Я розметав чужі перини і вибіг у Таврійський сад, прихопивши улюблену дитячу іграшку — порожній підсвічник, що по-багатому оплив стеарином, — і зняв з нього білу скоринку, ніжну, як весільна фата.

Страшно подумати, що наше життя — це повість

без фабули і героя, виготовлена з порожнечі та скла, з пристрасного белькотіння самих лише відступів, із петербурзької грипозної маячні.

Рожевоперста Аврора пообламувала свої кольорові олівці. Тепер вони валяються, як пташата з пустими роззявленими дзьобиками. Попри те в усьому мені рішуче ввижається задаток улюбленої прозаїчної маячні.

Чи знайомий вам цей стан? Коли у всіх речей нібито гарячка; коли всі вони радісно збуджені й хворі: рогатки на вулиці, відшарування афіш, роялі, які юрмляться в депо, ніби розумне стадо без ватажка, народжене для сонатних забуттів і вистиглого окропу...

Тоді, чесно кажучи, я не витримую карантину і сміливо крокую, розбивши термометри, крізь заразний лабіринт, обвішаний складнопідрядними реченнями, як веселими випадковими покупками... І летять у підставлену торбу маслакуваті жайворонки, наївні, як пластика перших століть християнства, і калач, звичайний калач, уже не приховує від мене, що він задуманий пекарем як російська ліра із безголосого тіста.

Адже Невський у сімнадцятому році — це козака сотня у заломлених синіх кашкетах, з обличчями, повернутими зі сходу на захід, як однакові косі полтини.

Можна сказати і примруживши очі, що це співають кінні. Пісня вигойдується у сідлах, як величезні даровані мішки з золотою фольгою хмелю.

Вона — вільний приварок до дрібного тупоту, тельнякнання і поту.

Вона пливе нарівні з дзеркальними вікнами бельетажів на сліпеньких волохатих башкирках, так ніби це сама сотня пливе на діафрагмі, довіряючи їй більше, ніж попругам і шенкелям.

Знищуйте рукопис, але зберігайте те, що ви накреслили збоку, від нудьги, від невміння і ніби уві сні. Ці другорядні й мимовільні творіння вашої фантазії не пропадуть у світі, але моментально розсядуться за тіньові пюпітри, як треті скрипки Маріїнської опери, і на знак вдячності до свого творця тут же ушкварять увертюру до «Ленори» чи до «Егмонта» Бетховена.

Яка насолода для оповідача від третьої особи перейти до першої! Це однаково що після дрібних і незручних стаканчиків-наперстків раптом махнути рукою, додуматися — і випити просто з-під крапу холодної сиріої води.

Страх бере мене за руку і веде. Біла нитчаста рукавичка. Мітенка. Я люблю, я поважаю страх. Мало не сказав: «Із ним мені не страшно!» Математики мали би побудувати для страху шатро, тому

що він є координатою часу і простору: вони, як та скручена валиком повсть у киргизькій кибитці, беруть в ньому участь. Страх розпрягає коней, коли треба їхати, і посилає нам сни з безпричинно низькими стелями.

На побігеньках у моєї свідомості є два-три слівця: «і ось», «уже», «раптом»; вони смикаються напівосвітленим севастопольським поїздом із одного вагона в інший, затримуючись на буферних майданчиках, де наскакують одна на одну і розповзаються дві гримучі сковороди.

Залізниця змінила всю течію, всю побудову, весь такт нашої прози. Вона віддала її під владу безсеновному белькоту французького мужичка з «Анни Кареніної». Залізнична проза, як дамська сумочка того передсмертного мужичка, повна інструментів зчіплювача, вона з часточками маячні, кріпильними — скобковими — прийменниками, чиє місце на столі судових доказів, вив'язана від усякої турботи про красу й заокругленість.

Так, там, де обливаються гарячим маслом м'яси-сті важелі паротягів, — там дише вона, голубонька проза, — вся пущена вздовж — обмірююча, безсоромна, вона намотує на свій живоїдський аршин усі шістсот дев'ять ніколаєвських верст, із карафами запотілої горілки.

О дев'ятій тридцять вечора на московський прискорений зібрався колишній ротмістр Кржижановський. Він поклав у валізу візитку Парнока і найкращі його сорочки. Візитка, підігнувши ласти, вляглася у валізу особливо добре, майже не прим'явшись, — жартівливим шевйотовим дельфіном, що з ним вони споріднені покромом і молодю душею.

Ротмістр Кржижановський виходив пити горілку в Любані та в Бологому, приказуючи при цьому: «суаре-муаре-пуаре» чи іншу бозна-яку офіцерську нісенітницю. Він пробував навіть поголитися у вагоні, але йому не вдалося.

У Клину він скуштував залізничного «кофію», який готують за рецептом, незмінним ще з часів Анни Кареніної, — із цикорію з легкими нотками цвинтарної землі чи іншої подібної до неї бридоти.

У Москві він зупинився в готелі «Селект» — дуже хороший готель на Малій Луб'янці, — у номері, переробленому з магазинного приміщення, з шикарною скляною вітриною замість вікна, неймовірно нагрітою сонцем.

Заявка на повість «Фагот»

4 друковані аркуші.

В основу розповіді покладено «сімейну хроніку». Відправна точка — Київ доби вбивства Столипіна. Присяжний повірений, який веде справи великих підрядників, його клієнти, дрібнота, темні люди — подані маріонетками, — на крихітному майданчику з надзвичайно строкатим соціальним складом героїв розгортається дія епохи — специфічне повітря «десятих років».

Головний персонаж — оркестрант київської опери — «фагот». До певної міри повторюється прийом «Єгипетської марки»: показ епохи через «пташине око». Відмінність «Фагота» від «Єгипетської марки» — в його витриманій документальності, — аж до використання кляузних ділових архівів. Друга дія — пошуки загубленої невідомої пісеньки Шуберта — дозволяє дати в історичному плані музичну тему (Німеччина).

Липень або квітень 1929 року

Четверта проза

1

Беньямін Федорович Каган підійшов до цієї справи з мудрою розважливістю віфлеємського волхва й одеського Ньютона-математика. Вся змовницька діяльність Беньяміна Федоровича базувалася на підставах безкінечно дрібних. Закон порятунку Беньямін Федорович убачав у черепаших темпах.

Він дозволяв витрушувати себе з професорської коробки, підходив до телефону повсякчас, не зарікався, не відмовлявся, але переважно стримував небезпечний розвиток хвороби.

Наявність професора, ще й математика, в неймовірній справі порятунку п'ятьох життів шляхом доступних розуму абсолютно невагомих інтегральних ходів, іменованих клопотанням, викликала загальне задоволення.

Ісай Бенедиктович від самого початку повівся так, ніби хвороба заразлива, причеплива, на кшталт скарлатини, ото ж і його — Ісає Бенедиктовича — можуть, з доброго дива, розстріляти. Клопотав Ісай Бенедиктович без жодного пуття.

Він мовби метушився між лікарями і благав про якнайшвидшу дезінфекцію.

Якби дати Ісаю Бенедиктовичу волю, він би взяв таксі й гасав Москвою навмання, без будь-якого плану, вважаючи, що є такий ритуал.

Ісай Бенедиктович твердив і весь час пам'ятав, що в Петербурзі у нього залишилася дружина. Він навіть завів собі когось на зразок секретарки — маленьку, сувору і дуже тямущу супутницю-родичку, яка вже няньчилася з ним — Ісаєм Бенедиктовичем.

Словом, звертаючись до різних осіб і в різний час, Ісай Бенедиктович наче робив собі щеплення від розстрілу.

Всі родичі Ісая Бенедиктовича померли на горіхових єврейських ліжках. Як турок їздить до чорного каменя Кааби, так ці петербурзькі буржуа, що походять від рабинів патриціанської крові і через перекладача Ісая торкаються Анатолія Франса, здійснювали прощу до найсправжнісіньких тургеневських і лермонтовських курортів, лікуванням підготовляючи себе до переходу в потойбіччя.

У Петербурзі Ісай Бенедиктович жив благочестивим французом, харчувався поташем, знайомих обирав незавадних, наче грінки в бульйоні, і ходив, відповідно до фаху, до двох скупників мотлоху.

Ісай Бенедиктович був гарний лише на початку клопоту, коли відбувалася мобілізація і, так би

мовити, бойова тривога. Потім він злиняв, розм'якнув, висолопив язика, і самі родичі спільним коштом відправили його назад до Петербурга.

Мене завжди цікавило питання, звідки береться в буржуа гидливість і так звана порядність. Порядність — це, звісно, те, що ріднить буржуа з твариною. Багато партійців відпочивають у товаристві буржуа з тієї ж причини, з якої дорослі потребують спілкування з рожевощокими дітьми.

Буржуа, звісно, є невиннішим за пролетаря, ближчим до утробного світу, до немовляти, кошеняти, янгола, херувима. У Росії дуже мало невинних буржуа, і це погано впливає на травлення справжніх революціонерів. Треба зберегти буржуазію в її простодушному стані, треба забавити її самодіяльними іграми, колисати на пульманівських ресорах, загортати в конверти білосніжного залізничного сну.

2

Хлопчик у козлових чобітках, у плисовому піддяганні, напوماджений, із зачесаними скронями, стоїть в оточенні мамусь, бабусь, нянечок, а поруч з ним стоїть кухарятко або кучерятко — хлопчисько з челяді. І вся ця зграя архангелів, сюсюкаючи, гулюкаючи, пришіптуючи, насідає на панича:

— Вдар, Васильку, вдар!

Зараз Василько вдарить, — і старі діви — мерзенні жаби — підштовхують панича і притримують шолудивого кучерятка:

— Вдар, Васильку, вдар, а ми поки чорнявого притримаємо, а ми поки навколо поскачемо.

Що це? Жанрова картинка за Венеціановим? Етюд кріпосного живописця?

Ні. Це тренування чубатого малятка комсомолу під проводом агітмамусь, бабусь, нянечок, щоб він, Василько, тупнув, аби він, Василько, вдарив, а ми поки чорнявого притримаємо, а ми поки навколо поскачемо...

— Вдар, Васильку, вдар!

3

Дівчина-кривоніжка прийшла до нас з вулиці, довгої, наче безтрамвайна ніч. Вона відкладає свою милицю і поспішає сісти, аби бути схожою на всіх. Хто ця безмужня? — Легка кавалерія.

Ми стріляємо один в одного цигарки і правимо свою китайщину, шифруючи у тваринно-боязливі формули велике, могутнє, заборонене поняття класу. Тваринний страх стукає на машинках, тваринний страх веде китайську правку на аркушах клозетного паперу, строчить доноси, б'є по лежачих, вимагає страти для бранців. Як хлопчачи топлять всенародно кошенятко на Москві-ріці,

так наші веселі хлопці граючи тиснуть, на великій перерві олію вичавлюють. Гей, наляж, тисни, ще й так, аби не видно було того самого, кого тиснуть, — таке священне правило самосуду.

Прикажчик на Ординці працівницю обважив — убий його!

Касирка обрахувалася на п'ятак — убий її!

Директор здуру підмахнув казна-що — вбий його!

Мужик приховав у коморі жито — вбий його!

До нас ходить дівчина, волочачись на милиці. Одна нога в неї укорочена, і грубий черевик протезу нагадує дерев'яне копито.

Хто ми такі? Ми школярі, які не навчаються. Ми комсомольська вольниця. Ми бешкетники з дозволу всіх святих.

У Пилипа Пилиповича розболілися зуби. Пилип Пилипович сватається. Пилип Пилипович не прийшов і не прийде в клас. Наше поняття навчання так само стосується науки, як копито — ноги, але це нас не бентежить.

Я прийшов до вас, мої парнокопитні друзі, стукати милицею в жовтому соціалістичному пасажі-комбінаті, створеному оскаженілою фантазією моторного господарника Гібера з елементів розкішного готелю на Тверській, нічного телеграфу або телефонної станції, з мрії про всесвітнє блаженство, що втілюється наче перманентне фое

з буфетом, із безперервної контори з клерками-гра-
тулянтами, з поштово-телеграфної сухості повітря,
від якого дере в горлі.

Тут безперервна бухгалтерська ніч під жовтим по-
лум'ям вокзальних ламп другого класу. Тут, як у пуш-
кінській казці, пташку з рибою вінчають, тобто від-
бувається безперервне весілля козлоногого ферта,
який викидає театральну ікру, — з парним для ньо-
го з тієї ж лазні нечистим — московським редак-
тором-трунарем, який виготовляє глазетові труни
на понеділок, вівторок, середу й четвер. Він сава-
ном газетним шерхотить. Він розрізає жили міся-
цям християнського року, що ще зберігають свої
пастушачо-грецькі назви: січня, лютого й березня¹.
Він страшний і безграмотний коновал okazій, смер-
тей і подій і радий- радісінський, коли бризкає фон-
таном чорна кінська кров доби.

4

Я втрапив на службу в «Московський комсо-
молець» прямо з караван-сараю Цекубу. Там було
дванадцять пар навушників, майже всі зіпсовані,
і читальна зала, перероблена з церкви, без книг,
де спали равликами на круглих канапочках.

¹ Російські назви місяців «январь», «февраль» і «март» по-
ходять з латинської мови. — *Прим. перекладача.*

Мене ненавиділи служниці в Цекубу за мої солом'яні кошики і за те, що я не професор.

Вдень і вночі я ходив дивитися на повідь і твердо вірив, що материнські води Москви-ріки заллють вчену Кропоткінську набережну і в Цекубу телефоном викличуть човен.

Вранці я пив стерилізовані вершки, прямо на вулиці, з шийки пляшки.

Я брав на професорських полицях чуже мило і вмивався ночами, і жодного разу мене не спіймали.

Туди приїздили люди з Харкова і з Воронежа, і всі хотіли їхати до Алма-Ати. Вони вважали мене за свого і радилися, яка республіка є вигіднішою.

Багато хто отримував телеграми з різних місць Союзу. Один візантійський дідок їхав до сина в Ковно.

Вночі Цекубу замикали, як фортецю, і я стукав палицею у вікно.

Кожній порядній людині телефонували в Цекубу, і служниці подавали їй увечері цидулку, наче поминальний аркушик попові. Там мешкав письменник Грін, якому служниці чистили щіткою вбрання. Я жив у Цекубу, як усі, і ніхто мене не чіпав, поки я сам звідти не з'їхав посеред літа.

Коли я переїжджав на нову квартиру, моя шуба лежала поперек дрозжок, як це буває в того, хто полишає після довгого перебування лікарню, або того, кого випустили з в'язниці.

Дійшло до того, що в ремеслі словесному я ці-
нюю лише дике м'ясо, лиш божевільний наріст:

И до самой кости ранено
Всё ущелье стоном сокола¹, —

ось що мені треба.

Всі твори світової літератури я ранжую на доз-
волені й написані без дозволу. Перші — це мерзо-
та, другі — вкрадене повітря. Письменникам, які
пишуть від початку дозволені речі, я хочу плювати
в обличчя, хочу бити їх палицею по голові і всіх по-
садити за стіл у Будинку Герцена, поставивши пе-
ред кожним склянку поліційного чаю і давши кож-
ному в руки аналіз сечі Горнфельда².

Цим письменникам я б заборонив одружувати-
ся і мати дітей. Як можуть вони мати дітей? — адже
діти повинні за нас продовжити, за нас найголов-
ніше домовити — в той час, як їхні батьки запрода-
ні рябому дідьку на три покоління вперед.

Оце літературна сторінка.

¹ Важа Пшавела, «Гоготур і Апшина» у перекладі Ман-
дельштама.

² Аркадій Горнфельд (1867–1941) — літературознавець, пу-
бліцист, перекладач.

6

У мене немає рукописів, немає записників, немає архіву. В мене немає почерку, тому що я ніколи не пишу. Я один у Росії працюю з голосу, а навкруги густопсова сволота пише. Який я до біса письменник! Ідіть геть, недоумки!

Зате олівців у мене багато — й усі крадені й різнокольорові. Їх можна точити лезом «Gillette».

Пластиночка леза «Gillette» з трохи пощербленим навскіс краєчком завжди здавалася мені одним з найбагатородніших виробів сталевих промисловості. Хороше лезо «Gillette» ріже, наче трава осока, гнеться, а не ламається в руці — чи то візитівка марсіанина, чи то записка від коректного чорта з просвердленою дірочкою посередині. Пластиночка леза «Gillette» — виріб мертвого тресту, куди входять пайовиками зграї американських і шведських вовків.

7

Я китаєць — ніхто мене не розуміє. Халдей-балди! Їдьмо до Алма-Ати, де ходять люди з очима-родзинками, де ходить перс з очима, наче яєчня, де ходить сарт із баранячими очима.

Халдей-балди! Їдьмо до Азербайджану!

Був у мене покровитель — нарком Мрав'ян-Мурав'ян¹ — мурашиний нарком із землі вірменської — цієї молодшої сестри землі юдейської.

Він надіслав мені телеграму.

Помер мій покровитель нарком Мрав'ян-Мурав'ян. У мурашнику ериванському не стало чорного наркома.

Він уже не приїде до Москви в міжнародному вагоні, наївний і допитливий, наче священник з ту-рецького села.

Халдей-балди! Їдьмо до Азербайджану.

У мене був лист до наркома Мрав'яна. Я поніс його до секретарів у вірменський маєток на найчистішій посольській вулиці Москви.

Я мало не поїхав до Єривані, з відрядженням від стародавнього Наркомпросу, читати круглоголовим і сором'язливим юнакам у бідному монастирі-університеті страшний курс-семінарій.

Якби я поїхав до Єривані, три дні і дві ночі я б сходив на станціях у великі буфети і їв бутерброди з червоним кав'ярком.

Халдей-балди!

Я б читав у дорозі найкращу книжку Зоценка, і я б радів, немов татарин, який вкрав сто карбованців.

¹ Асканоз Мрав'ян (1885–1929) — заступник голови Раднаркому Вірменської РСР (1923–1929).

Халдей-балди! Їдьмо до Азербайджану!

Я б узав із собою мужність у жовтому солом'яному кошику із великим ворохом білизни, що пахне лугом, а моя шуба висіла б на золотому цвяху. І я б вийшов на вокзалі в Еривані з зимовою шубою в одній руці й зі старечою палицею — моїм єврейським посохом — в другій.

8

Є чудовий російський вірш, що його я не втомлюся повторювати московськими псячими ночами, від якого, наче мана, розсипається рогата погань. Вгадайте, друзі, цей вірш: він полозами пише по снігу, він ключем верещить у замку, він морозом стріляє в кімнату:

...Не расстреливал несчастных по темницам¹.

Ось символ віри, ось поетичний канон справжнього письменника — смертельного ворога літератури.

У Будинку Герцена один молочний вегетаріанець — філолог з голівонькою китайця — такий собі ходя — хао-хао, шанго-шанго — коли стинають голови, з тієї породи, що навшпиньках ходять по кривавій радянській землі, такий собі Мітька

¹ С. Єсенін, «Я обманываю себя не стану...».

Благой¹ — ліцеїстська сволота, дозволена більшовиками для користі науки, — вартує в спеціальному музеї мотузку повішеника Серьожі Єсеніна.

А я кажу — до китайців Благого — в Шанхай його, до китайозів! Там йому місце! Чим була матінка філологія і чим стала! Була вся кров, вся нетерпимість, а стала пся кров, стала — всетерпимість...

9

До сонмища вбивць російських поетів чи кандидатів у ці вбивці додалося тьмяне ім'я Горнфельда. Цей паралітичний Дантес, цей дядя Моня з Басейної, що проповідує моральність і державність, виконав соціальне замовлення абсолютно чужого йому режиму, який він сприймає приблизно як розлад шлунка.

Загинути від Горнфельда — наче в дурні пошитися, наче вмерти від велосипеда або від дзьоба папуги. Але літературний вбивця може бути і папугою. Мене, наприклад, мало не вбив попка імені його величності короля Альберта і Володимира Галактіоновича Короленка. Я радий-радісінький, що мій убивця живий і що він до певної міри мене

¹ Дмитро Благой (1893–1984) — літературознавець, член-кореспондент АН СРСР.

пережив. Я годую його цукром і залюбки слухаю, як він торочить з «Уленшпігеля»: «Попіл стукає в моє серце», перемежуючи цю фразу з іншою, не менш ошатною: «Нема в світі мук сильніших за муку слова». Людина, яка здатна назвати свою книгу «Муки слова», народжена з каїновим тавром літературного вбивці на лобі.

Я лиш одного разу зустрівся з Горнфельдом у брудній редакції якогось безідейного часопису, де юрмилися, наче в буфеті Квісісана, якісь примарні фігури. Тоді ще не було ідеології й не було кому скаржитися, якщо тебе хто образить. Коли я згадую те сирітство — як ми могли тоді жити! — навертаються рясні сльози. Хтось познайомив мене з двоногим критиком, і я потиснув йому руку.

Дядечку Горнфельде! Навіщо ти пішов скаржитися в «Біржовку» у двадцять дев'ятому радянському році? Ти б краще поплакав пану Пропперу в чисту єврейську літературну камізельку. Ти б краще розповів своє горе банкіру з ішіасом, кугелем і талесом.

10

Є одна секретарка — правда-правдонька, справжнісінька білочка, малесенький гризунчик. Вона гризе горішок з кожним відвідувачем

і до телефону підскакує, наче недосвідчена молода мати до хворої малечі.

Один мерзотник мені сказав, що «правда» по-грецьки означає «мрія».

Ось ця білявочка — справжня правда — з великої літери по-грецьки, і разом з тим вона інша правда — та жорстока партійна дівиця — Правда-Партія.

Секретарка, перелякана й жаліслива, наче сестра милосердя, не служить, а живе на порозі кабінету, в телефонних сінях. Бідолашна Мрія з прохідної кімнати з телефоном і класичною газетою!

Ця секретарка вирізняється з-поміж інших тим, що доглядальницею сидить на ганку влади, охороняючи носія влади, наче важкохворого.

11

Ні, все ж дозвольте мені судитися! Все ж дозвольте мені занести до протоколу. Дайте мені, як кажуть, долучити себе до справи! Не забирайте в мене, переконливо вас благаю, мого процесу! Судочинство ще не скінчилося і, можу вас запевнити, ніколи не скінчиться. Те, що було раніше, лиш увертюра. Сама співачка Бозіо співатиме на моєму процесі. Бородаті студенти в картатих пледах, перемішавшись із жандармами в пелеринах, на чолі

з козлом регентом, у буйному захваті виводячи на танцювальний лад «Вічну пам'ять», винесуть поліційну труну з останками моєї справи з продимленої зали окружного суду.

Папа, папа, папочка!
Где же твоя мамочка?
Чёрная оспа
Пошла от Фоспа.
Твоя мама окривела,
Мёртвой ниткой шьётся дело.

Олександрє Іваничу Герценє!.. Дозвольте відрекомендуватися... Здається, у вашій оселі... Ви як господар до певної міри відповідаєте...

Зволили виїхати за кордон? Тут поки що трапилася халепа...

Олександрє Іваничу! Панє мій! Як же бути? Зовсім нема до кого звернутися...

12

На такому-то році мого життя дорослі чоловіки з того племені, яке я ненавиджу всіма душевними силами і до якого не хочу й ніколи не буду належати, намірилися здійснити наді мною колективно потворний і паскудний ритуал. Ім'я цього ритуалу — літературне обрізання або збезчещення, що відбувається відповідно до звичаїв

і календарних потреб письменницького племені, причому жертва намічається за вибором старійшин.

Я наполягаю, що письменство в тому вигляді, як воно склалося в Європі, й особливо в Росії, є несумісним з почесним званням юдея, яким я пишаюся. Моя кров, обтяжена спадщиною вівчарів, патріархів і царів, бунтує проти зlodійкуватої циганщини письменницького кодла. Ще дитиною мене викрав скрипучий табір немитих ромалє і стільки-то років проваландав за своїми сороміцькими маршрутами, марно намагаючись мене навчити своєму єдиному ремеслу, єдиному заняттю, єдиному мистецтву — крадіжці.

Письменство — це раса з неприємним запахом шкіри й найбруднішими способами приготування їжі. Це раса, що кочує і ночує на своїй блювоті, вигнана з міст, переслідувана в селах, але по всіх усяодах близька до влади, що їй дає місце в жовтих кварталах, наче повіям. Бо література скрізь і всюди виконує одне призначення: допомагає начальникам тримати в покорі солдатів і допомагає суддям чинити розправу над приреченими.

Письменник — це помісь папути й попа. Він попка в найвищому значенні цього слова. Він розмовляє французькою, якщо господар його француз, але, проданий у Персію, скаже перською — «попка-дурень» або «попка хоче цукру». Папуга не має

віку, не знає дня і ночі. Якщо господареві набрид-
не, його накривають чорною хусткою, і це є для лі-
тератури сурогатом ночі.

13

Було два брати Шеньє: знехтуваний молодший
весь належить літературі; страчений старший —
сам її стратив.

Тюремники люблять читати романи і більше,
ніж будь-хто, потребують літератури.

На такому-то році мого життя бородаті чоловіки
в рогатих хутряних шапках піднесли наді мною кре-
мінний ніж, щоб мене каструвати. Схоже, це були
священники свого племені: від них тхнуло цибу-
лею, романами і козлятиною. І все було страшно,
наче в сні немовляти.

In mezzo del cammin del nostra vita — на середині
життєвої дороги мене зупинили у дрімучому радян-
ському лісі розбійники, які назвалися моїми суд-
дями. То були старці з жилавими шиями і малень-
кими гусячими головами, негідними носити тягар
років.

Перший і єдиний раз у житті я знадобився лі-
тературі — вона мене м'яла, мацала і притискала,
і все було страшно, наче в сні немовляти.

Я несу моральну відповідальність за те, що видавництво «ЗіФ» не домовилося з перекладачами Горнфельдом і Карякіним¹. Я — кушнір дорогоцінних хутр, я — ледь не задихнувся від літературної хутровини, несу моральну відповідальність за те, що навів петербурзькому хаму бажання процитувати, наче пасквільний анекдот, парку гоголівську шубу, зірвану вночі на площі з плечей найстарішого комсомольця — Акакія Акакійовича. Я зриваю з себе літературну шубу і топчу її ногами. Я в одному піджачку в тридцятиградусний мороз тричі пробіжу бульварними кільцями Москви. Я втечу із жовтої лікарні комсомольського пасажу — назустріч плевриту — смертельній застуді, аби не бачити дванадцятьох освітлених Юдиних вікон паскудного будинку на Тверському бульварі, аби не чути дзвону срібняків і ліку друкованих аркушів.

Добродії ромале з Тверського бульвару! Ми з вами разом написали роман, що вам і не снився. Я дуже люблю зустрічати своє ім'я в офіційних паперах, протоколах, повістках від судового ви-

¹ Василь Карякін (1872–1938) — перекладач.

конавця й інших жорстких документах. Тут ім'я звучить цілком об'єктивно — звук новий для слуху і, треба сказати, вельми цікавий. Мені й самому цікаво часом, що це я все не так роблю: що це за фрукт такий, цей Мандельштам, який стільки-то років мусить щось таке зробити і все, негідник, ухиляється? Чи довго ще він ухилятиметься? Через те мені й роки про запас не йдуть: інші щороку стають більш шанованими, а я навпаки: зворотна течія часу.

Я винен, двох думок тут бути не може. З винуватості не вилажу. В неоплатності живу. Відбріхуванням рятуюся. Чи довго мені ще викручуватися?

Коли приходить бляшана повістка або грецьке в своїй простоті нагадування від громадської організації, коли від мене вимагають, щоб я видав спільників, припинив зlodійкуваті дії, вказав, де беру фальшиві гроші, і дав розписку про невиїзд за встановлені мені межі, я моментально погоджуюся, але негайно, мов нічого й не було, знову починаю викручуватися — і так без кінця.

По-перше, я звідкись утік і мене потрібно повернути, оселити, розшукати і спрямувати. По-друге, мене мають за когось іншого. Засвідчити немає сили. У кишнях — мотлох: торішні шифровані цидулки, телефони вмерлих родичів і невідомо чий адреси. По-третє, я підписав із Вельзевулом

або ГІЗ'ом грандіозну нездійсненну угоду на ватманському папері, підмазаному гірчицею з перцем, шмергелевим порошком, у якій зобов'язався повернути в подвійному розмірі все надбане, відригнути в четверному розмірі все незаконно привласнене і шістнадцять разів поспіль виконати щось неможливе, щось немислиме, те єдине, що могло б мене частково виправдати.

Що не рік, я дедалі більш просмалений. Наче сталевими кондукторськими общеньками, я весь здіравлений і проштемпельований власним прізвиськом. Коли мене називають на ім'я та по батькові, я щораз здригаюся. Ніяк не можу звикнути: оце так честь! Хоч би раз «Іваном Мойсеїчем» у житті хтось гукнув. Гей, Іване, чухай собак! Мандельштам, чухай собак... Французику — шер метр — дорогий наставнику, а мені — Мандельштам, чухай собак. Кожному своє.

Я — немолода людина — недогризком власного серця чухаю панських собак, і все їм мало, все їм мало. З собачою ніжністю дивляться на мене очі письменників російських і благають: здохни! Звідки ж ця лакейська злість, це холуйське презирство до імені мого? В цигана хоч кінь був — я ж в одній персоні і кінь, і циган...

Бляшані повісточки під подушечку! Сорок шостий договірчик замість вінця і сто тисяч запалених папіросочок замість свічечок...

Скільки б я не працював, якби я носив на спині коней, якби я крутив жорна млина, — все одно ніколи я не стану трудящим. Моя праця, в чому б вона не полягала, сприймається наче пустощі, ніби беззаконня, буцімто випадковість. Але така моя воля, і я на це згоден. Підписуюся обома руками.

Тут різний підхід: для мене в бублику є цінною дірка. А як же з бубличним тістом? Бублик можна згамкати, а дірка лишиться.

Справжня праця — це брюссельське мереживо. В ньому головне те, на чому тримається візерунок: повітря, проколи, проміжки.

Але ж мені, братики, праця про запас не йде. Вона мені в стаж не зараховується.

У нас є біблія праці, але ми її не цінуємо. Це оповідання Зощенка. Єдину людину, яка нам показала трудящого, ми втоптали в багно. Я вимагаю пам'ятників для Зощенка по всіх містах і містечках або принаймні, як для дідуса Крилова, в Літньому саду.

Ось у кого проміжки дихають, ось у кого брюссельське мереживо живе!

Вночі на Ільїнці, коли ГУМ'и і трести сплять і розмовляють рідною китайською мовою, вночі Ільінкою ходять анекдоти. Ленін і Троцький сновигають обійнявшись, мов нічого не було.

В одного цеберко й константинопольська вудка
в руці. Ходять два євреї, нерозлучні двоє — один
запитує, другий відповідає, і один усе запитує, усе
запитує, а другий усе крутить, усе крутить, і ніяк
їм не розійтися.

Снує німець-катеринщик із шубертівським ле-
єркастеном¹ — от невдаха, от дармоїд...

Спи, моя мила... Ем-ес-пе-о...

Вій читає телефонну книгу на Красній площі.
Підніміть мені повіки.

Дайте ЦК...

Снують вірмени з міста Еривань із зеленими
фарбованими оселедцями. Ich bin arm — я бідний.

А в Армавірі на міському гербі написано: пес
бреше — вітер чеше.

1930

¹ Катеринка («Leierkasten» (нім.) — «Катеринщик», пісня
Ф. Шуберта).

Подорож до Вірменії

Севан

На острові Севані, який вирізняється двома надзвичайно достойними архітектурними пам'ятками VII ст., а також землянками недавно вимерлих вошивих відлюдників, густо порослими кропивою і чортополохом та не страшнішими, ніж запущені дачні пивниці, я прожив місяць, насолоджуючись стоянням озерної води на висоті чотирьох тисяч футів і привчаючи себе до споглядання двох-трьох десятків гробниць, розкиданих на манір квітника посеред омолоджених ремонтом монастирських гуртожитків.

Щодня, рівно о п'ятій, озеро, рясно населене фореллю, закипало, так ніби в нього підкинута чималу щіпку соди. Це був у повному сенсі слова месмеричний сеанс зміни погоди, немовби медіум напускав на доти спокійну карстову воду спершу дурноверху мерехтливу рябінь, потім пташине скипання і, нарешті, буйне ладозьке шалапутство.

Тоді не можна було відмовити собі в задоволенні відміряти триста кроків по вузькій стежині вздовж пляжу насупроти похмурого Гюнейського берега.

Тут Гокча утворює протоку уп'ятеро ширшу від Неви. Розкішний прісний вітер зі свистом вривався в легені. Швидкість руху хмарин зростала з кожною хвилиною, і прибій-першодрукар квапився видати за півгодини, вручну, жирну гуттенбергівську Біблію під тяжко насупленим небом.

Не менш ніж сімдесят відсотків населення острова становили діти. Вони, як звірятка, лазили по гробницях монахів; то бомбардували мирний корч, вирішивши, що його студена судома на дні — це конвульсії морського змія, то приносили із вологих нетрищ буржуазних жаб і вужів з ювелірними жіночими голівками, то ганяли туди-сюди збожеволілого барана, який ніяк не міг зрозуміти, кому заважає його бідне тіло, і тряс нагуляним на привілі курдюком.

Рослі степові трави на підвітряному горбі Севанського острова були такі сильні, соковиті й самовпевнені, що їх хотілося розчісувати залізним гребенем.

Весь острів по-гомерівськи всіяний жовтими кістями — рештками богомільних пікніків люду з околиць.

Крім того, він буквально вимощений вогненно-рудими плитами безіменних могил — вони стирчали, розхитані, вони викришувалися.

На самому початку мого перебування прийшла звістка, що мулярі на довгій і вузькій косі Самакаперта, копаючи яму під фундамент для маяка, наткнулися на глекове поховання найдревнішого з народів Урарту. Я вже раніше бачив в Єриванському музеї скорчений у сидячому положенні скелет, поміщений у велику гончарну амфору, з дірочкою в черепі, просвердленою для злого духа.

Рано-вранці мене було розбуджено скрекотанням двигуна. Звук тупцював на місці. Двійко механіків розігрівали мініатюрне серце припадочного двигуна, поливаючи його мазутом. Але, допіру налагоджуючись, скоромовка — щось на кшталт «не пито — не з'їдено, не пито — не з'їдено» — зга-сала і танула у воді.

Професор Хачатурян, з лицем, обтягнутим орлиною шкірою, під якою всі м'язи і сухожилля випливали, пронумеровані та з латинськими назвами, — вже походжав по пристані в довгому чорному сюртуку османського покрою. Не тільки археолог, але й педагог за покликанням, більшу частину своєї діяльності він провів як директор середньої школи — властиво, вірменської гімназії в Карсі. Запрошений на кафедру в радянську Єривань, він переніс сюди і свою відданість індоєвропейській теорії, і глуху ворожнечу щодо яфетичних фантазій Марра, а також шокує не знання російської мови та Росії, де ніколи і не бував.

Розговорившись так-сяк німецькою, ми сіли в баркас із товаришем Каріньяном — колишнім головою вірменського ЦВК.

Цей самолюбний і повнокровний чоловік, приречений на бездіяльність, куріння папіросок і таке невеселе марнування часу, як читання напостовської літератури, з явними зусиллями відвикав від своїх офіційних обов'язків, і нудьга залишила печать масних поцілунків на його рум'яних щоках.

Двигун бурмотів «не пито — не з'їдено», ніби рапортуючи т. Каріньянові, острівець швидко відбіг назад, випроставши свою медвежу спину з восьмигранниками монастирів. Баркас проводжала комашня, і ми плили в ній, наче в ясі, по вранішньому киселеподібному озеру.

В ямі нами було справді виявлено і глиняне череп'я, і людські кістки, але, крім того, було знайдено руків'я ножа з клеймом старовинної російської фабрики N.N.

Зрештою, я з повагою загорнув у свою носову хустинку пористу вапняну кірочку від чиєїсь черепної коробки.

Життя на якому завгодно острові — чи це Мальта, чи Свята Єлена або Мадера — протікає в шляхетному очікуванні. У цьому є своя чарівливість і своя незручність. У кожному разі всі постійно зайняті, трішечки спадають з голосу і стають трохи

уважнішими одне до одного, ніж на великій землі, з її широкопалими дорогами і мінусовою свободою.

Вушна раковина витончується й отримує новий завиток.

На Севані підібралася, на моє щастя, ціла галерея розумних і породистих старих учених — почесний краєзнавець Іван Якович Сагателян, уже згадуваний археолог Хачатурян, нарешті, життєрадісний хімік Гамбаров. Я надавав перевагу їхньому спокійному товариству і густим кавовим бесідам над плоскими розмовами молоді, котрі, як і скрізь на світі, оберталися навколо іспитів і фізкультури.

Хімік Гамбаров говорить вірменською з московським акцентом. Він весело й охоче обрусів. У нього молоде серце і сухе худорляве тіло. Фізично це дуже приємна людина і прекрасний товариш в іграх.

Був він помазаний якимось воєнним елеєм, ніби тільки що повернувся із полкової церкви, що, зрештою, нічого не доводить та іноді трапляється з пречудовими радянськими людьми.

З жінками — він лицарственный Мазепа, що самими лише губами маніжить Марію, в чоловічій компанії — ворог ядучих присмішок і самозамилувань, а якщо вріжеться в суперечку, то гарячкує, як фехтувальник із франкської землі.

Гірське повітря його омолоджувало, він закочував рукави і кидався до риболовної сітки для гри у волейбол, сухо працюючи маленькою долонею.

Що сказати про севанський клімат?

— Золота валюта коньяку в потаємній шафці гірського сонця.

Скляна паличка дачного термометра обережно передавалася з рук у руки.

Лікар Герцберг відверто нудьгував на острові вірменських матерій. Він здався мені блідою тінню ібсенівської проблеми чи актором МХАТу на дачі.

Діти показували йому свої вузькі язички, вистромлюючи їх на секунду — як шматочки ведмежого м'яса...

Та ще під кінець до нас завітав ящур, занесений у бідонах молока з далекого берега Зайналу, де відмовчувалися в понурих російських хатах якісь ексхлисти, що давно перестали радіти¹.

Зрештою, за гріхи дорослих ящур уразив самих лише безбожних севанських дітваків.

Одне за одним жорстковолосі забіякувати діти никнули в дозрілій гарячці на руки жінок, на подушки.

Якось, змагаючись із комсомольцем Х., Гамбаров затіяв обігнути вплав цілу тушу Севанського острова. Шістдесятирічне серце не витримало, і, сам знесилений, Х. був змушений покинути товариша, повернувся до старту і напівживий викинувся

¹ Тут — здійснювати обряд. — *Прим. перекладача.*

на ринь. Свідками нещастя були вулканічні стіни острівного кремля, які виключали будь-яку думку про можливість причалити...

І тут здійнялася тривога. Шлюпки на Севані не виявилися, хоч ордер на неї було вже виписано.

Люди заметалися островом, горді від усвідомлення непоправного нещастя. Непрочитана газета заgrimіла у руках, як жерсть. Острів занудило, наче вагітну жінку.

У нас не було ні телефону, ні голубиної пошти для зв'язку з берегом. Баркас відійшов до Єленівки години зо дві тому, і — хоч як не напружуй вухо — не чути було навіть скрекоту на воді.

Коли експедиція на чолі з товаришем Каріньяном, маючи з собою ковдру, пляшку коньяку і все інше, привезла закоцюблого, але усміхненого Гамбарова, підбраного на камені, його зустріли оплесками. Це були найпрекрасніші овації, які мені довелося чути за все життя: людину вшановували за те, що вона ще не труп.

На риболовній пристані Норадуза, куди нас возили на екскурсію, яка обійшлася, на щастя, без хорового співу, мене вразив струг абсолютно готової барки, підчепленої в сирому вигляді на дибу верфі. Завбільшки він був як добрий троянський кінь, а свіжими музикальними пропорціями нагадував коробку бандури.

Довкола кучерявилися стружки. Землю роз'їдала сіль, а лусочки риби підморгували пластинками кварцу.

У кооперативній їдальні, так само зробленій із колод і — мінхерц-петровській, як і все в Норадузі, — годували покотом густими артільними щами з бараниною.

Робітники помітили, що ми не маємо з собою вина, а відтак, як і належить справжнім господарям, наповнили наші склянки.

Я випив у душі за здоров'я молодої Вірменії з її будинками з апельсинового каменю, за її білозубих наркомів, за кінський піт і тупіт черг і за її могутню мову, якою ми недостойні говорити, а мусимо лише цуратися її в нашій немочі —

вода вірменською — джур,
село — г'юх.

Ніколи не забуду Арнольдї.

Він припадав на ортопедичну клешню, але так мужньо, що всі заздрили тому, як він ходить.

Вчене начальство острова проживало на шосе в молоканській Єленівці, де в напівтемряві наукового виконкому голубіли заспиртовані жандармські морди велетенських форелей.

От уже ці гості!

Їх приносила на Севан прудка, наче телеграма, американська яхта, ланцетом розрізаючи

воду, — і Арнольдї робив крок на берег — як гроза від науки, як Тамерлан добросердя.

У мене склалося враження, що на Севані жив коваль, який його підковував, і якраз для того, щоб із ним удвох покумекати, він і висаджувався на острів.

Нема нічого більш повчального і радісного, ніж занурити себе в товариство людей абсолютно іншої раси, яку поважаєш, якій співчуваєш, за яку знічев'я, відчужено відчуваєш гордість. Життєве наповнення вірменів, їхня грубувата ласкавість, їхня благородна трудова кістка, їхня незбагненна відраза до всякої метафізики і прекрасна фамільярність зі світом реальних речей — усе це промовляло до мене: ти не спиш, не бійся свого часу, не лукав. І чи не тому, що я перебував у середовищі народу, який уславився своєю бурхливою діяльністю та все ж таки жив не за вокзальним і не за такими, які трапляються по установах, а за сонячним годинником, що його я бачив на руїнах Зварднодза в образі астрономічного колеса або рози, вписаної у камінь?

Чужолюбність взагалі не належить до переліку наших чеснот. Народи СРСР співживуть, як школярі. Вони знаються тільки за класною партою та на великій перерві, доки кришиться крейда.

Ашот Ованесян

Інститут народів Сходу розташований на Берсеневській набережній, біля пірамідального Дому уряду. Трохи віддалік промишляв перевізник, беручи по три копійки за переправу і занурюючи у воду по самі гнізда для весел перевантажене своє судно.

Повітря на набережній Москви-ріки — тягуче і борошнувате.

До мене вийшов знуджений молодий вірменин. Серед яфетичних книг із колючими шрифтами існувала також, на кшталт російського метелика-капустянки, «бабочки» в бібліотеці кактусів, золотоволоса дівиця-краса.

Мій любительський прихід нікого не втішив. Прохання про допомогу у вивченні старовірменської мови не зворушило серця цих людей, з-між яких жінка до того ж не володіла ключем пізнання.

Унаслідок неправильної суб'єктивної установки я призвичаївся дивитися на кожного вірменина як на філолога... Зрештою, якоюсь мірою так справді є. То є люди, які гримотять ключами мови навіть тоді, коли не відчиняють жодних скарбів.

Розмова з молодим аспірантом із Тифліса не клеїлася і під кінець набула дипломатично стриманого характеру.

Були названі імена високодостойних вірменських письменників, було згадано академіка

Марра, який тільки що промчав через Москву із Удмуртської чи Вогульської області в Ленінград, і було похвалено дух яфетичного любомудрія, що пробирався в структурні глибини всякого мовлення...

Мені вже ставало нудно, і я дедалі частіше поглядав на клаптик загущавілого саду в вікні, коли до бібліотеки увійшов літній чоловік із деспотичними манерами і величною поставою.

Його прометеївська голова випромінювала розмите попелясто-синє світло, як найсильніша кварцова лампа... Чорно-голубі, скуйовджені, з козиренням, пасма його жорсткого волосся мали в собі щось від прикорінцевої сили зачарованого пташиного пера.

Широкий рот чорнокнижника не усміхався, твердо пам'ятаючи, що слово — це робота. Голова товариша Ованесяна була наділена здатністю віддалятися від співрозмовника, як гірська вершина, що випадково нагадувала форму голови. Але синій кварцовий прихмур його очей був вартий усмішки.

Голова вірменською: глух', із коротким приди-хом після «х» і м'яким «л»... Той же корінь, що і російською... А що ж яфетична новела? Прошу дуже.

Бачити, чути і розуміти — всі ці значення зливалися колись в одному семантичному пучку. На найбільш глибинних стадіях мовлення не було понять,

а самі лише напрямки, страхи і пожадання, лише потреби і остороги. Поняття голови виліплювалося десятком тисячоліть із пучка туманностей, і символом її стала глухота.

Зрештою, читачу, ти все одно попереплутаєш, і не мені тебе вчити...

Москва

Незадовго до того, копирсаючись під драбиною брудно-рожевого особняка на Якиманці, я розшукав обшарпану книжку Сіньяка на захист імпресіонізму. Автор розтовкмачував «закон оптичної суміші», славив роботу мазками і переконував у важливості застосування тільки чистих кольорів спектра.

Він базував свої докази на цитатах із обоженуваного ним Ежена Делакура. Раз по раз Сіньяк звертався до його «Подорожі до Марокко», ніби гортаючи обов'язковий для кожного мислячого європейця кодекс візуального виховання.

Сіньяк дудів у кавалерійську дудку останній повнокровний збір імпресіоністів. Він кликав у ясні табори, до зуавів, бурнусів і червоних спідниць алжирок.

З перших же звуків тієї збадьорливої теорії, яка ще й зміцнювала нерви, я відчув дрож новизни, немовби мене покликали на ім'я...

Мені здалося, ніби я змінив копитоподібне і просякле пилом міське взуття на легкі мусульманські чув'яки.

За ціле моє довге життя я бачив не більше, ніж шовковичний черв'як.

До того ж легкість увірвалася в моє життя, як завжди сухе і невпорядковане, в життя, яке здавалося мені лоскітливим очікуванням якоїсь безпрограшної лотереї, в якій я зможу витягнути все, що завгодно: шматок суничного мила, сидіння в архіві, в покоях першодрукаря чи намарену подорож до Вірменії, про яку я не переставав мріяти.

Господар мого тимчасового помешкання — молодий білявий юрисконсульт — вривався вечорами до себе додому, хапав із вішалки гумове пальто і вночі летів на «юнкерсі» то до Харкова, то до Ростова.

Його нерозпечатана кореспонденція валялася цілими тижнями на невмиваних підвіконнях і столах. Постіль цього постійно відсутнього чоловіка була вкрита українським килимком і попідколювана шпильками.

Повернувшись, він лише струшував білявою головою і нічого не розказував про політ.

Мабуть, щонайбільша зухвалість — вести бесіду з читачем про теперішнє в тоні абсолютної ввічливості, якою ми чомусь поступилися мемуаристам.

Мені здається, це відбувається від нетерплячки, з якою я живу і міняю шкіру.

Саламандра не підозрює про чорний та жовтий крап на її спині. Їй невтямки, що ці плями розташовані двома ланцюжками або зливаються в одну суцільну доріжку, залежно від вологості піску, від життєрадісної чи жалобної обклейки терарію.

Але мисляча саламандра — людина — вгадує погоду завтрашнього дня, аби тільки самій визначити своє забарвлення.

Поряд зі мною проживали суворі сім'ї трудящих. Бог відмовив цим людям у привітності, яка все ж таки є окрасою життя. Вони понуро зчепилися в пристрасно-споживацьку асоціацію, обривали належні їм дні за стригучою талонною системою та усміхалися так, наче вимовляли слово «варення».

Усередині їхні кімнати були обставлені, як кустарні магазини, різними символами кривдності, довголіття і домашньої вірності. Домінували білі слони більшого та меншого розміру, художньо виконані собаки та мушлі. Для них не був чужим культ померлих, а також деяка повага до неприсутніх. Здавалося, ці люди з по-слов'янському прісними і жорстокими обличчями їли і спали в фотографічній молельні.

І я складав подяку своєму народженню за те, що я лише випадковий гість Замоскворіччя і не про-

веду в Замоскворіччі найкращі свої роки. Ніде і ніколи я не відчував з такою силою кавунячу пустоту Росії; цегляний колорит вечірніх москворічних зірниць, колір плиткового чаю приводив мені на гадку червоний пил Араратської долини.

Мені хотілося чимшвидше повернутися туди, де черепи людей однаково прекрасні як у могилі, так і в праці.

Довкола були не дай боже які веселенькі хатки з низькими душами і боязко поставленими вікнами. Усього лише сімдесят років тому тут продавали дівчат-кріпачок, навчених шити і мережити, сумирних і тямущих.

Дві черстві липи, оглухлі від старості, піднімали на подвір'ї коричневі вили. Страшні якоюсь казенною товщиною обхвату, вони нічого не чули і не розуміли. Час окормив їх блискавками і оповів зливами, — що гроза, що божя роса — їм було байдуже.

Одного разу зібрання повнолітніх мужчин, які жили у домі, постановило повалити найстаршу липу і нарубати з неї дров.

Дерево обкопали глибокою траншеєю. Сокира застукотіла по байдужому корінні. Робота лісорубів вимагає доброї вправності. Добровольців було занадто багато. Вони метушилися, як невімі виконавці огидного присуду.

Я покликав дружину:

— Поглянь, зараз воно впаде.

Але дерево чинило опір з мислячою силою, — здавалося, до нього повернулася повна свідомість. Воно зневажало своїх кривдників і щучі зуби пили.

Нарешті йому накинули на суху розвилку, на те місце, звідки йшла його епоха, його летаргія та зелена божба, петлю із тонкої білизняної шворки і почали тихенько розгойдувати. Воно хиталось, як зуб у яснах, все ще і далі княжачи у своїй ложниці. Ще мить — і до поваленого велетня підбігли діти.

Цього року правління Центросоюзу звернулося у Московський університет з проханням рекомендувати їм людину — послати в Еривань. Йшлося про спостереження за виходом кошенілі — мало кому знаної комашиної істоти. Із кошенілі виходить чудесна кармінна фарба, якщо її висушити і розтерти на порошок.

Вибір університету зупинився на Б. С. Кузіні, добре освіченому молодому зоологу. Б. С. проживав зі старенькою матір'ю на В. Якиманці, входив до профспілки, перед кожним зустрічним від гордоців витягувався у струнку і виділяв із цілого академічного середовища старого Сергєєва, який власноручно змайстрував і приладнав усі високі

червоні шафи зоологічної бібліотеки і, провівши долонею, з заплученими очима, безпомилково називав породу вже обробленої деревини — чи то дуб, чи ясен, чи сосна.

Б. С. у жодному разі не був книжковим черв'яком. Наукою він займався на ходу, мав якусь дотичність до саламандр славнозвісного віденського самогубця — професора Каммерера і понад усе на світі любив музику Баха, особливо одну інвенцію, котра виконувалася на духових інструментах і здійснювалася вгору, як готичний феєрверк.

Кузін був доволі досвідченим мандрівником у масштабі СРСР. І в Бухарі, і в Ташкенті могла промайнути його табірна гімнастерка і лунав зарзливий військовий сміх. Усюди він сіяв друзів. Не так давно один мулла — свята людина, похована на горі, — надіслав йому формальне сповіщення про свій упокій, написане чистою фарсі. На думку мулли, хороший і вчений молодий чоловік, вичерпавши запас здоров'я і наплотивши доволі дітей, — але не раніше — повинен був із ним возз'єднатися.

Слава тому, хто благоденствує! Усяка праця почесна!

До Вірменії Кузін збирався неохоче. Раз по раз бігав за мішками і відрами для збирання кошенілі та ремствував через хитрість чиновників, які не видавали йому тари.

Розлука — молодша сестра смерті. Для того, хто поважає резони долі, — є в проводах зловісно-весільне пожвавлення.

Весь час гримали зовнішні двері, і з мишачих якиманських сходів прибували гості обох статей: учні радянських авіаційних шкіл — безтурботні ковзанярі повітря, працівники віддалених ботанічних станцій, спеціалісти з високогірних озер, люди, які побували на Памірі й у Західному Китаї та просто молоді люди.

Почалося розливання по чарках виноградних московських вин, миле нінікання жінок і дівчат, бризнув сік помідорів і безладний спільний гамір: про авіацію, про «мертві петлі», коли не помічаєш, що тебе перекинули догори дригом, і земля, як гігантська коричнева стеля, обвалюється тобі на голову, про ташкентську дорожнечу, про дядька Сашу та його грип, про що завгодно...

Хтось розказував, що внизу на Якиманці розлігся бронзовий інвалід, який тут-таки і живе, п'є горілку, читає газети, приндиться в кості, а на ніч знімає дерев'яну ногу і спить на ній, як на подушці.

Другий порівнював якиманського Діогена з феодалною японкою, третій кричав, що Японія — країна шпигунів і велосипедистів.

Предмет розмови весело вислизав, ніби перстень, який передається за плечима, і шаховий хід

коня, що завжди відводить набік, був владикою застільної бесіди...

Не знаю, як для інших, але для мене привабливість жінки збільшується, якщо вона молода мандрівниця, у науковому відрядженні пролежала п'ять днів на жорсткій лавці ташкентського потяга, добре знається на ліннеєвській латині, знає своє місце в суперечці між ламаркістами й епігенетиками і небайдужа до сої, до бавовни чи хондрили.

А на столі розкішний синтаксис плутаних, різноабеткових, граматично неправильних польових квітів, так наче всі дошкільні форми рослинного буття зливаються в повноголосому хрестоматійному вірші.

У дитинстві через дурну самолюбність, через фальшиві гордощі я ніколи не ходив на ягоди і не нагинався за грибами. Більше, ніж гриби, мені подобалися готичні хвойні шишки і лицемірні жолуді в чернечих шапочках. Я гладив шишки. Вони стовбурчилися. Вони переконували мене. В їхній пошкаралущеній ніжності, в їхній геометричній роззявкватості я вловлював початки архітектури, демон якої супроводжував мене ціле життя.

А на підмосковних дачах мені майже не доводилося бувати. Бо ж не буду я рахувати при цьому автомобільні поїздки у Вузьке по Смоленському

шосе, повз череваті зруби хат, де капустаєні заготовки городників — як ядра із зеленими гнотами. Ці блідо-зелені капустаєні бомби, скупчені в безбожному достатку, віддалено нагадували мені піраміду черепів на нудній картині Верещагіна.

Тепер не так, але перелом настав, мабуть, надто пізно.

Ще в минулому році на острові Севані, у Вірменії, гуляючи у високій аж по пояс траві, я захоплювався безбожним палахтінням маків. Яскраві до хірургічного болю, якісь лжекотильйонні знаки, великі, надто великі для нашої планети, неопалимі метелики з розверстими ротами, вони росли на бридких волохатих стеблинах.

Я позаздрив дітям. Вони завзято полювали за маковими крильцятами в траві. Нагнувся раз, нагнувся вдруге... Уже і в руках вогонь, ніби коваль напозичав мені жарин.

Якось в Абхазії я набрів на цілі розсипи північних суніць.

На висоті небагатьох сотень футів над рівнем моря недорослі ліси одягали всі пагірки і горби. Селяни обробляли мотиками червонуvату солодку землю, готуючи луночки для ботанічної розсади.

Як же мене потішили коралові гроші північного літа. Спілі залозисті ягоди висіли тризвучно, п'ятизвучно, виспівували виводками і по нотах.

Отож, Б. С., ви від'їжджаєте перший. Обставини ще не дозволяють мені податися за вами. Я сподіваюся, вони зміняться.

Ви зупинитесь на вулиці Спандаряна, 92, у надзвичайно милих людей — Тер-Оганьянів. Пригадуйте, як воно було? Я біг до вас «за Спандаряном», ковтаючи їдку будівельну пилюку, якою славна молода Еривань. Ще мені були любими і новими шорсткавини, зашкарубини й урочистості відремонтованої до зморщок Араратської долини, місто, ніби ціле розпанахане богонатхненними водопрвідниками, і ротаті люди, з очима, що просвердлені просто з черепа, — вірмени.

Проминаючи сухі водокачки, проминаючи консерваторію, де в підвальчику розучували квартет і звідки долинав сердитий голос професора: «Падайте! Падайте!» — тобто дайте низхідний рух в адажію, — до вашого підворіття.

Не ворота, а довгий прохолодний тунель, прорубаний у дідівському домі, і в нього, як у підзорну трубу, проступав із тла дворик — із зеленню такою не по сезону тьмяною, наче її випалили сірчаною кислотою.

Довкола очам бракне солі. Ловиш форми і кольори — і все це опрісноки. Такою є Вірменія.

На балкончику ви показали мені персидський пенал, покритий лаковим живописом барви крові,

що запеклась із золотом. Він був образливо порожнім. Мені захотілося понюхати його почесні затхлі стінки, які служили сардарському правосуддю і ментальному укладанню вироків про виколювання очей.

Тоді, знову відійшовши в горіховий присмерк помешкання Тер-Оганьянів, ви повернулися з пробіркою і показали мені кошеніль. Червоно-бурі горошинки лежали на гілочці.

Цю пробу ви взяли з татарського села Сарванлар, що верст за двадцять від Еривані. Звідти добре видно батька Арарата, і в сухій прикордонній атмосфері мимоволі відчуваєшся контрабандистом. І, сміючись, ви мені розказували, яке є в Сарванларі, в дружній вам татарській сім'ї, прекрасне дівча-ненажерка... Її хитреньке личко завжди обмазане кислим молоком, і пальчики лисніють від баранячого жиру... Під час обіду ви, хоч і нітрохи не страждали печією гидування, все ж потиху відкладали для себе листок лавашу, тому що ненажерка ставила свої ніжки на хліб, як на лавочку.

Я дивився, як зсувалася й розсувалася гармоніка бусурманських зморщок у вас на лобі — певно, найбільш одухотворене у вашій фізичній подібності. Ці зморшки, наче натерті баранячою шапкою, реагували на кожному вагому фразу, і вони ходили на лобі ходором, хорохором і ходуном. Було у вас щось, мій друже, годуновсько-татарське.

Я придумував порівняння для вашої характеристики і дедалі глибше вживався у вашу антидарвіністську сутність, я вивчав живу мову ваших довгих, недоладних рук, створених для дружнього потиску в хвилину небезпеки, — вони палко протестували на ходу проти природного відбору.

Є в Гете у «Вільгельмі Мейстері» чоловічок на ім'я Ярно: насмішник і дослідник-натураліст. Він цілими тижнями переховується в латифундіях зразково-показового світу, ночує в кімнатах у башточках на вистуджених простирадлах і виходить під обід із глибин благонаміреного замку.

Цей Ярно був членом своєрідного ордену, заснованого крупним поміщиком Леотаром — для виховання сучасників у дусі другої частини «Фауста». Товариство мало широку агентурну — аж до Америки — мережу, організацію, близьку до езуїтської. Провалилися таємні кондуїтні списки, простягалися мацаки, виловлювалися люди.

Саме Ярно доручено було спостереження за Мейстером.

Вільгельм подорожував із хлопчиною Феліксом, сином нещасної Маріанни. Жити в одному місці понад три доби заборонялося параграфом спокуси. Рум'яний Фелікс — рожеве дидактичне дитя — гербаризував, вигукував: «Sag mir,

Vater»¹, — похвилинно запитував батька, відламуючи шматки гірських порід, і заводив знайомства-одноденки.

У Гете взагалі страшенно занудні, доброхарактерні діти. Діти в зображенні Гете — це маленькі Ероти допитливості з сагайдаком влучних питаньчок за плечима...

І ось Мейстер у горах зустрічається з Ярною.

Ярно буквально вириває із рук Мейстера його триденну путівку. Позаду і попереду в них роки розлуки. Тим краще! Тим дзвінкішим є відлуння для лекції геолога в лісовому університеті.

Ось чому тепле світло, яке випромінює усне повчання, чітка дидактика дружньої бесіди набагато переважає напоумляючу і повчальну дію книжок.

Я з вдячністю згадую одну з ериванських розмов, які власне зараз, через який-небудь рік, уже одрев'яніли безсумнівною особистого досвіду й наділені достовірністю, що допомагає нам відчувати самих себе в переданні.

Мова зайшла про «теорію ембріонального поля», запропоновану професором Гурвичем.

Зачатковий листок настуриці має форму алебарди чи дводольної видовженої сумочки, яка переходить у язичок. Він нагадує також кремнієву стрілу з палеоліту. Але силовий натяг, що нуртує навколо

¹ Скажи мені, батьку (*нім.*).

листка, трансформує його спершу в фігуру на п'ять сегментів. Лінії печерного наконечника отримують дугову розтяжку.

Візьміть будь-яку точку і з'єднайте її пучком координат із прямою. Тоді продовжте ці координати, які перетинають пряму під різними кутами, на відрізок однакової довжини, з'єднайте їх між собою, і вийде випуклість.

Згодом силове поле різко міняє свою гру і жене форму до геометричної межі, до багатокутника.

Рослина — це звук, видобутий паличкою терменвокса, що туркоче в перенасиченій хвильовими процесами сфері. Вона — посланець живої грози, що перманентно бушує в світобудові, — однаковою мірою зріднений з каменем і з блискавкою! Рослина в світі — це подія, казус, стріла, а не нудний породатий розвиток!

Ще недавно, Борисе Сергійовичу, один письменник¹ вчинив публічне покаяння в тому, що був орнаменталістом чи намагався у міру гріховних сил ним бути.

Мені здається, для нього приготоване місце в сьомому колі дантівського пекла, де виросло кровоточиве терня. І коли який-небудь турист із цікавості відламає гілочку з того самовбивці, він почне благати людським голосом, як П'єтро

¹ М. Е. Козаков. — *Прим. автора.*

де Вінеа: «Не руш мене! Ти біль завдав мені! Чи ти у серці вже не маєш жалю? Були ми — люди, а тепер — дерева...»

І скрапне крапля чорної крові...

Який Бах, який Моцарт варіює тему листка настурції? Нарешті спалахнула фраза: «Світлова швидкість розтріснутого стручка настурції».

Хто не спізнав заздрощів до гравців у шахи? Ви відчуваєте в кімнаті своєрідне поле відчуження, з якого струменить ворожий щодо неучасників холодок.

Але ж ці персидські коники зі слонової кості занурені в розчин сили. З ними відбувається те ж, що з настурцією московського біолога Є. С. Смірнова та з ембріональним полем професора Гурвича.

Загроза зміщення тяжіє над кожною фігуркою весь час упродовж гри, весь час упродовж грозового явища турніру. Дошку розпирає від напруженої уваги. Фігури шахів ростуть, коли потрапляють у променевий фокус комбінації, як вовнянки-гриби — в бабине літо.

Завдання вирішується не на папері й не в камері-обскурі причинності, а в живому імпресіоністському середовищі — в храмі повітря і світла, і слави Едуарда Мане й Клода Моне.

Чи правда, що наша кров випромінює мітогенетичне проміння, упіймане німцями на звукову пластинку, проміння, яке сприяє, як мені переказували, посиленому поділу тканин?

Усі ми, самі того не підозрюючи, є носіями колосального ембріологічного досвіду: адже процес впізнавання, що увінчується перемогою зусилля пам'яті, на диво подібний до феномену росту. І тут і там — паросток, зачаток і — рисочка обличчя чи напівнатури, напівзвук, закінчення імені, щось губне чи піднебінне, солодка горошина на язиці, — розвивається не з себе, лишень відповідає на запрошення, лишень витягується, виправдовуючи очікування.

Цими запізнілими роздумами, Б. С., я сподіваюся принаймні частково вас винагородити за те, що я заважав вам в Єривані грати в шахи.

Сухум

На початку квітня я приїхав у Сухум — місто жалоби, тютюну і запашних олійок. Звідси варто починати вивчення абетки Кавказу — тут кожне слово починається на «а». Мова абхазців могутня і повноголоса, але в ній повно верхньо- і нижньогортанних звуків-африкат, які утруднюють вимову; можна сказати, що звук виривається з горла, зарослого волоссям.

Боюся, ще не народився добрий ведмідь Балу, який навчить мене, як хлопчика Мауглі з джунглів Кіплінга, прекрасної мови «апсни» — хоча у далекому майбутньому академії для вивчення групи кавказьких мов уявляються мені розкиданими по всій земній кулі. Фонетична руда Європи й Америки вичерпується. Поклади її мають межі. Уже зараз молоді люди читають Пушкіна мовою есперанто. Кожному — своє! Але яка грізна пересторога!..

Сухум легко розгледіти з так званої гори Чернявського чи з майданчика Орджонікідзе. Він весь лінійний, плаский і засмоктує в себе під траурний марш Шопена велику дуговину моря, що роздихалося своїми курортно-колоніальними грудьми.

Він розташований унизу, як готівальня із вкладеним в оксамит циркулем, який щойно окреслив бухту, намалював надбрівні дуги пагорбів і зімкнувся.

Хоча в суспільному житті Абхазії є чимало наївних грубощів і зловживань, не можна не зачаруватися адміністративною і господарською витонченістю невеликої приморської республіки, гордої своїми дорогоцінними ґрунтами, самшитовими лісами, маслиновим радгоспом на Новому Афоні й високою якістю тқварчельського вугілля.

Крізь хустку кусалися троянди, звискувало ручне ведмежа з сірою древньоруською мордочкою обмахляреного Івана-дурника, і звискування ведмедика різало скло. Просто з моря набігали свіжі автомобілі, розпанахуючи шинами вічнозелену гору... Із-під пальмової кори вибивалися сиві мацуги театральних перук, і в парку, як шестипудові свічки, кожного дня вистрілювали вгору на вершок квітучі агави.

Подвойський проказував нагорні проповіді про шкоду куріння і по-батьківському бештав сандівників. Якимось він поставив мені питання, що глибоко мене вразило:

— Яким саме був настрій дрібної буржуазії в Києві в 19-му році?

Мені здається, його мрією було процитувати «Капітал» Карла Маркса в курені Поля і Віргинії.

У прогулянках на двадцять верст, у супроводі мовчазних латвійців, я розвивав у собі відчуття рельєфу місцевості.

Тема: біг до моря пологих вулканічних горбів, з'єднаних ланцюжком — для пішохода.

Варіації: зелений ключик висоти передається від вершини до вершини, і кожна нова гряда зачинає видолинок на замок.

Спустилися до німців — у «дорф», у котловину, і були густо обгавкані вівчарками.

Я був у гостях у Гуліа — президента Абхазької академії наук, і мало не передав йому уклін від Тартарена і зброяра Костекальда.

Чудесна провансальська фігура!

Він нарікав на труднощі, пов'язані з винайденням абхазького алфавіту, із повагою говорив про петербурзького фігляр Євреїнова, який захоплювався в Абхазії культом козла, і нарікав на недоступність серйозних наукових досліджень з огляду на віддаленість Тифліса.

Твердолобий перестук більярдних куль такий же приємний для мужчин, як для жінок — перестук кістяних в'язальних спиць. Розбійник-кий розоряв піраміду, і четверо епічних молодців з армії Блюхера, подібні, як брати, чергові, чіткі, з бульбою сміху в грудях — знаходили азартну, безтрепетну привабливість у грі.

І діди-партійці від них не відставали.

Із балкона виразно видно у військовий бінокль доріжку і трибуну на болотяній маневреній луці кольору більярдного сукна. Раз на рік бувають великі кінні перегони на витривалість для всіх охочих.

Кавалькада біблійних старців проводжала хлопчика-переможця.

Родичі, розкидані по багатOVERстовому еліпсу, вправно подають на жердинах мокрі ганчірки розпаленим верхівцям.

На віддаленій болотяній луці економний маяк обертав діамантом Тета.

І якось я побачив танець смерті — шлюбний танок фосфоричних комашок. Спершу здавалося, наче то мерехтливо жевріють вогники щонайтонших блукаючих пахітосок, але розчерки їхні були надто ризикованими, вільними та зухвалими.

Чорт знає, куди їх заносило!

Підійшовши ближче: електрифіковані божевільні одноденки підморгують, шарпаються, викреслюють, пожирають чорне чтиво теперішньої хвилини.

Наше щільне важке тіло стліє, і достеменно так само і наша діяльність перетвориться на такий же сигнальний розгнuzданий безлад, якщо ми не залишимо після себе речових доказів буття. І хай допоможе нам пензлик, різець і голос та союзник голосу — око.

Страшно жити у світі, що складається із самих лише вигуків та звуконаслідувань!

Безименський, силач, який піднімає картонні гирі, круглоголовий, незлобивий чорнильний купець, ні, не купець, а продавець птахів, — і навіть

не птахів, а повітряних куль РАППу, — він весь час скулювався, наспівував і буцав людей своєю голубоокістю.

Невичерпний оперний репертуар клекотів у його горлі. Концертно-садова, боржомна бадьорість ніколи його не полишала. Байбак із мандоліною в душі, він жив на струні романсу, і серцевина його співала під голкою грамофона.

Французи

Тут я розтягував зір і занурював око у широку чарку моря, щоби вийшла з нього назовні всяка порошинка і сльоза.

Я розтягував зір, ніби лайкову рукавичку, натягував її на колодку — на синій морський околודок...

Я швидко і хижо, з феодальною люттю оглянув володіння виднокола.

Так опускають око в налиту по вінця широку чарку, щоб вийшла назовні порошинка.

І я починав розуміти, що таке обов'язковість кольору — азарт голубих і жовтогарячих майок — і що колір є не що інше, як відчуття старту, забарвлене дистанцією і поміщене в об'єм.

Час у музеї обертався відповідно до клепсидри. Набігав цегляний відсівочок, спорожнялася чарчинка, а там із верхньої шафки в нижню скляницю та ж цівка золотого самуму.

Здрастуй, Сезанне! Славний дідугане! Великий
трудяго. Найкращий жолудю французьких лісів.

Його живопис завірений у сільського нотаріу-
са на дубовому столі. Він непорушний, як заповіт,
зроблений при здоровому розумі та твердій пам'яті.

Але мене ж то зачарував натюрморт старого. Зрі-
зані, мабуть, вранці троянди, щільні та позмотувані
у скатки, особливо молоді чайні. Ні дати ні взяти —
катульки жовтуватого вершкового морозива.

Зате я незлюбив Матісса, художника багаті-
їв. Червона фарба його полотен шипить содою.
Він не спізнав радості налитих стиглістю плодів. Його
могутній пензель не зцілює зору, але бичачої сили
йому все ж надає, так що око наливається кров'ю.

Ох уже мені ці накилимні шахи та одаліски!

Шахівські забаганки паризького метра!

Дешеві овочеві фарби Ван Гога придбані при жа-
люгідній нагоді за двадцять су.

Ван Гог харкає кров'ю, як самогубець із мебльова-
них кімнат. Дошки підлоги в нічному кафе нахилені
й струменять, як жолоб ув електричному шаленстві.
І вузьке корито більярда нагадує колоду гробу.

Я ніколи не бачив такого гавкаючого колориту.

А його городні кондукторські краєвиди! З них
щойно змели вологою ганчіркою сажу приміських
поїздів.

Його полотна, на яких розмазана яєчня катастрофи, наочні, як наочні посібники — карти зі школи Берліца.

Відвідувачі переміщуються дрібненькими церковними кроками.

Кожна кімната має свою атмосферу. У кімнаті Клода Моне повітря річкове. Дивлячись на воду Ренуара, відчуваєш пухирі на долоні, ніби натерті веслуванням.

Синьяк придумав кукурудзяне сонце.

Пояснювачка картин веде за собою культурників. Подивившись — і скажеш: магніт притягує качку.

Озенфан вихимерив щось предивне — червоною крейдою і грифельними білками на чорному гаспидному тлі, — модулюючи форми скляного видування і крихкого лабораторного посуду.

А ще вам кланяється синій єврей Пікассо і сіро-малинові бульвари Пісарро, що течуть, мов колеса величезної лотереї, з коробочками кебів, що попіднімали вудочки малахаїв, і з клаптями розбризканого мозку на кіосках і на каштанах.

Але хіба ж не досить?

У дверях уже нудьгує узагальнення.

Усім, хто одужує від нешкідливої чуми наївного реалізму, я порадив би такий спосіб дивитися картини.

У жодному разі не заходить як у каплицю. Не мліти, не ціпеніти, не приклеюватися до полотен...

Прогулянковою ходою, як по бульвару, — наскрізь!

Розтинайте великі температурні хвилі простору олійного живопису.

Спокійно, не гарячкуючи, — як татарченята купають в Алушті коней, — занурюйте око в нове для нього матеріальне середовище — і пам'ятайте, що око — шляхетна, але вперта тварина.

Стояння перед картиною, з якою ще не зрівнялася тілесна температура вашого зору, для якої кришталик іще не знайшов єдиної достойної акомодатції, — однаково що серенада в шубі за подвійними віконними рамами.

Коли цієї рівноваги досягнуто — і тільки тоді — починайте другий етап реставрації картини, її відмивання, знімання з неї ветхої шкаралуці, зовнішнього і пізнішого варварського нашарування, яке з'єднує її, як і всяку річ, із сонячною і загущеною дійсністю.

Щонайтоншими кислотними реакціями око — орган, наділений акустикою, що нарощує цінність образу, що примножує свої досягнення на чуттєві образи, з якими він панькається, як із писаною торбою, — піднімає картину до себе, бо живопис є значно більшою мірою явищем внутрішньої секреції, ніж аперцепції, тобто зовнішнього сприйняття.

Матеріал живопису організований безпрограшно, і в цьому його відмінність від натури. Але ймовірність тиражування обернено пропорційна його здійсненності.

А мандрівник-око вручає свідомості свої посольські грамоти. Тоді між глядачем і картиною встановлюється холодна угода, щось на кшталт дипломатичної таємниці.

Я вийшов на вулицю із посольства живопису.

Відразу після французів сонячне світло здалося мені фазою спадного затемнення, а сонце — загорнутим у срібний папір. І допіру тут починається третій і останній етап входження в картину — очна ставка з задумом.

Коло дверей кооперативу стояла матінка з сином. Син був сухотний, шанобливий. Обоє в жалобі. Жінка тицяла пучечок редиски у ридикюль.

Кінець вулиці, наче зім'ятий біноклем, збився в примружену грудку, — і все це — віддалене і липове — було напхане у мотузяну сітку.

Довкола натуралістів

Ламарк боровся за честь живої природи зі шпагою в руках. Ви думаєте, він так само мирився з еволюцією, як наукові дикуни ХІХ століття? А по-моєму, сором за природу опалив смагляві

щоки Ламарка. Він не вибачав природі ту дрібницю, яка називається мінливістю видів.

Уперед! Аух агрес!¹ Змиймо з себе безчестя еволюції.

Читання натуралістів-систематиків (Ліннея, Бюффона, Палласа) прекрасно впливає на погідність почуттів, вирівнює око і надає душі мінерального кварцового спокою.

Росія, зображена чудовим натуралістом Палласом: баби женуть фарбу — маріону — з галунів із березовим листям, липова кора сама здирається на лико, заплітається в личаки і козубки. Мужики вживають густу нафту як лікувальну олію. Чувашки дзеленькають болобочками у косах.

Хто не любить Гайдна, Глюка і Моцарта — той ані чорта не збагне у Палласі.

Тілесну округлість і люб'язність німецької музики він переніс на російські рівнини. Білими руками концертмейстера він збирає російські гриби. Вільга замша, гнилий оксамит, а розламаєш — все-редині лазур.

Хто не любить Гайдна, Глюка і Моцарта — той нічого не збагне у Палласі.

Поговорімо про фізіологію читання. Багата, невичерпна і, здається, заборонена тема. Із усього

¹ До зброї! (*фр.*)

матеріального, з усіх фізичних тіл книга — предмет, який викликає в людини найбільшу довіру. Книга, закріплена на читацькому пюпітрі, уподібнюється до полотна, натягнутого на підрамник.

Будучи цілком охопленими діяльністю читання, ми милуємося головним чином своїми родовими властивостями, відчуваємо неначе захват перед класифікацією різного свого віку.

Але якщо Лінней, Бюффон і Паллас прикрасили мою зрілість, то я вдячний китові за те, що він пробудив у мені дитяче зачудування перед наукою.

У зоологічному музеї:

Кап... кап... кап...

— кіт наплакав емпіричного досвіду.

Та закрутіть же, врешті-решт, кран!

Годі!

Я уклав перемир'я з Дарвіном і поставив його на уявну етажерку поряд із Дікенсом. Якби вони обідали разом, з ними сам-третій сидів би містер Піквік. Неможливо не зачаруватися добродушністю Дарвіна. Він мимовільний гуморист. Йому притаманний (його супроводить) гумор ситуації.

Але хіба добродушність — метод творчого пізнання і достойний спосіб життєвідчуження?

У зворотному, низхідному русі з Ламарком по драбині живих істот є велич Данте. Нижчі форми органічного буття — пекло для людини.

Довгі сиві вусики того метелика мали остисту будову і достеменно нагадували гілочки на комірці французького академіка чи срібні пальми, які покладаються на гріб. Груді сильні, розвинуті у формі човника. Голівка незначна, котяча.

Його окаті крила були з прекрасного старого адміральського шовку, який побував і в Чесмі, і при Трафальгарі.

І раптом я зловив себе на дикому бажанні поглянути на природу намальованими очима того чудовиська.

Ламарк відчуває провали між класами. Він чує паузи і синкопи еволюційного ряду.

Ламарк виплакав очі в лупу. В природознавстві він — єдина шекспірівська постать.

Дивіться, цей розчервонілий напівшановний старець збігає додолу по сходах живих істот, як молодий чоловік, обласканий міністром на аудієнції або ошчасливлений коханкою.

Ніхто, навіть заповзяті механісти, не розглядають ріст організму як результат мінливості зовнішнього середовища. Це було б уже надто великим нахабством. Середовище тільки запрошує організм рости. Функції середовища виражаються в деякій

прихильності, яка поступово і безперервно погашується суворістю, що зв'язує живе тіло і нагороджує його смертю.

Отже, організм для середовища є ймовірність, бажаність і сподіваність. Середовище для організму — сила, що проявляє гостинність. Не так оболонка, як виклик.

Коли диригент витягує паличкою тему з оркестру, він не є фізичною причиною звуку. Звучання вже дане у партитурі симфонії, в спонтанній змові виконавців, у багатолюдності залу та в тому, як влаштовані музичні інструменти — знаряддя.

У Ламарка звірі, як із байки. Вони пристосовуються до умов життя за Лафонтеном. Ноги чаплі, шия качки і лебедя, мова мурахоїда, асиметрична й симетрична будова очей у деяких риб.

Лафонтен, якщо хочете, підготував учення Ламарка. Його розсудливі звірі, які розумують і моралізують, були прекрасним живим матеріалом для еволюції. Вони вже розверстали між собою її мандати.

Парнокопитний розум ссавців одягає їхні пальці заокругленим рогом.

Кенгуру пересувається логічними стрибками.

Цей сумчастий в описі Ламарка складається зі слабких, тобто примирених зі своєю непотрібністю, передніх ніг, із сильно розвинутих, тобто

переконаних у своїй важливості, задніх кінцівок і могутньої тези, іменованої хвостом.

Уже розташувалися діти гратися у пісочку коло підніжжя еволюційної теорії дідуса Крилова, себто Ламарка-Лафонтена. Знайшовши для себе прихисток у Люксембурзькому саду, вона обросла м'ячами і воланами.

А я люблю, коли Ламарк зволить гніватися і вщент розбивається вся ця швейцарська педагогічна нудьга. У поняття природи вривається марсельеза!

Самці жуйних зіштовхуються лобами. У них ще немає рогів.

Але внутрішнє відчуття, породжене гнівом, спрямовує до лобового відростка «флюїди», які сприяють утворенню рогової та кістяної речовини.

Знімаю капелюха. Пропускаю вчителя наперед. Нехай не замовкне юнацький грім його красномовності!

«Ще» і «вже» — дві світляні точки ламарківської думки, живчики еволюційної слави і світлопису, сигнальники і застрільники формоутворення.

Він був із породи старих настройщиків, які деренчать кістлявими пальцями у чужих хоробах. Йому дозволялися лише хроматичні гачки і дитячі арпеджіо.

Наполеон дозволяв йому настроювати природу, тому що вважав її імператорською власністю.

У зоологічних описах Ліннея не можна не відзначити спадкоємність зв'язку й деякої залежності від ярмаркового звіринцю. Власник мандрівного балагана чи найманий шарлатан-товкмач прагне показати товар лицем. Ці зазивачі-товкмачі менш за все думали про те, що їм доведеться відіграти якусь роль у походженні стилю класичного природознавства. Вони відчайдушно брехали, верзли нісенітниці на голодний шлунок, але при цьому самі захоплювалися своєю майстерністю. Їх вивозила нелегка крива, а також професійний досвід і міцна традиція ремесла.

Лінней дитиною в маленькій Упсалі не міг не бувати на ярмарку, не міг не заслуховуватися поясненнями в мандрівному звіринці. Як і всі хлопчики, він млів і танув перед ученим паруб'ягою в ботфортах і з нагаєм, перед доктором нечуваної зоології, який розхвалював пуму, розмахуючи гігантськими червоними кулачиськами.

Зближуючи важливі творіння шведського натураліста з красномовністю базарного балакуна, я нітрохи не збираюся принизити Ліннея. Я хочу лише нагадати, що натураліст — професійний оповідач, публічний демонстратор нових цікавих видів.

Розмальовані портрети звірів із ліннеєвської «Системи природи» могли б висіти біля малюнків про Семилітню війну і олеографії про блудного сина.

Лінней розмалював своїх мавп найніжнішими колоніальними фарбами. Він умочував свій пензлик у китайські лаки, писав коричневим і червоним перцем, шафраном, маслинами, вишневим соком. При цьому зі своїм завданням він справлявся моторно і весело, як цирульник, що голить бургермейстера, чи як голландська господиня, яка меле каву на колінах в угробистому млинку.

Фантастична Колумбова яскравість Ліннеєвої клітки для мавп.

Це Адам роздає похвальні грамоти ссавцям, покликавши собі на допомогу багдадського фокусника і китайського монаха.

Перська мініатюра косує наляканим граційним мигдалевидним оком.

Безгрішна і чуттева, вона найкраще переконує в тому, що життя — дорогоцінний невід'ємний дар.

Люблю мусульманські емалі й камеї.

Розвиваючи своє порівняння, я скажу: гаряче кінське око красуні скоса і прихильно, велично опускається до читача. Обгорілі качанці рукописів хрускотять, як сухумський тютюн.

Скільки крові пролито через цих недоторок! Як насолоджувалися ними завойовники!

У леопардів хитрі вуха покараних школярів.

Плачуча верба скулилася, стала кулястою, обпливає і плаває.

Адам і Єва освітлені, вбрані за найостаннішою райською модою.

Обрій скасовано. Нема перспективи. Мила нездогадливість. Шляхетне сходження по східцях лисиці та відчуття опертості садівника на ландшафт і на архітектуру.

Учора читав Фірдоусі, й мені здалося, наче на книзі сидить джміль і висисає її.

У перській поезії дмуть посольські подарункові вітри з Китаю.

Вона черпає довголіття срібним ополоником, обдаровуючи ним кого забажає років десь тисячі на три або на п'ять. Тому царі з династії Джемджидів довговічні, як папуги.

Пробувши добрими неймовірно багато часу, улюбленці Фірдоусі зненацька і ні з того ні з сього стають злиднями, підпорядковуючись єдино розкішній сваволі вимислу.

Земля і небо в книзі «Шах-наме» мають базедову хворобу — вони там із казково вибалушеними очима.

Я взяв Фірдоусі в Державного бібліотекаря Вірменії — Мамікона Артемовича Геворкяна. Мені принесли цілий стосик синіх томиків — усього, здається, вісім. Слова шляхетного прозового перекладу — це було французьке видання Молля — солодко пахли трояндовою олійкою.

Мамікон, пожувавши відвислою губернаторською губою, проспівав своїм неприємним верблюдячим голосом кілька віршів перською мовою.

Геворкян красномовний, розумний і люб'язний, але ерудиція його надто галаслива і настирлива, а мова його — масна, адвокатська.

Читачам доводиться задовольняти свою допитливість тут же, в кабінеті директора, — під його особистим наглядом, і книжки, які подаються на стіл цього сатрапа, набувають смак м'яса рожевих фазанів, гірких перепілок, мускусної оленини й шахраюватой зайчатини.

Аштарак

Мені вдалося спостерігати служіння хмар Арарату.

Тут був низхідний і висхідний рух вершків, коли вони ввалюються в стакан рум'яного чаю і розходяться в ньому купчастими бульбинами.

А зрештою, небо землі араратської дає мало радощів Саваофові: воно вигадане синицею в душі найпрадавнішого атеїзму.

Гора візників, котра виблискує снігом, кротове поле, немовби задля глуму засіяне кам'яними зубцями, пронумеровані бараки будівництва і напхана пасажирами консервна жерстянка — ось вам і околиці Еривані.

І раптом — скрипка, розцуплена на сади і будинки, розбита на систему етажерок — із розпірками, звуженнями, жердинами, містками.

Село Аштарак повисло на жебонінні води, як на дротяному каркасі. Кам'яні кошички його садів — пречудовий бенефісний дарунок для колоратурного сопрано.

Ночівля припала у місткому чотириспальному домі розкуркулених. Правління колгоспу витрусило з нього обстановку та запровадило в ньому сільський готель. На терасі, здатній прихистити геть усе сім'я Авраамове, скорботно удійний умивальник.

Фруктовий сад — той-таки танцклас для дерев. Шкільна сором'язливість яблунь, ясно-червона грамотність вишень... Ви подивіться на їхні кадрили, їхні ритурнелі та рондо.

Я слухав дзюрчання колгоспної цифірі. У горах пройшла злива, і сльота вуличних струмочків помчала прудкіше, ніж зазвичай.

Вода дзвеніла та роздувалася на всіх поверхах і етажерках Аштарака — і пропускала верблюда у вушко голки.

Ваш лист на 18 аркушах, списаний почерком прямим і високим, як тополина алея, я отримав, і ось на нього відповідаю:

Перше зіткнення в чуттєвому образі з матерією вірменської архітектури.

Око шукає форми, ідеї, чекає на неї, а натомість натикається на запліснявілий хліб природи чи на кам'яний пиріг.

Зуби зору викришуються і обламуються, коли дивишся вперше на вірменські церкви.

Вірменська мова — незношувана — кам'яні чоботи. Ну, звісно, товстостінне слово, шари повітря в напівголосних. Але хіба весь чар саме в цьому? Ні! Звідки ж потяг? Як пояснити? Як осмислити?

Я пережив радість вимовляти звуки, заборонені для російських вуст, таємні, відкинуті та відгорьовані, а ще, може, навіть — на якихось глибинах — стидкі.

Був прісний окріп у залізному чайнику, і раптом у нього вкинули щіпку чудесного чорного чаю.

Так було в мене з вірменською мовою.

Я в собі виробив шосте — «араратське» чуття: чуття тяжіння до гори.

Тепер, куди б мене не занесло, воно вже є умоглядним і залишиться.

Аштаракська церковка щонайзвичайніша і як на Вірменію сумирна. Так — церковця в шестигранній камилавці з канатним орнаментом по карнизу

покрівлі і такими ж шнурчастими брівками над скупими вустами щілястих вікон.

Двері — тихіші від води, нижчі від трави.

Встав навшпиньки і зазирнув усередину: але там же купол, купол!

Справжній! Як у Римі в Петра, під яким тисячні юрми, і пальми, і море свічок, і паланкіни.

Там заглиблені сфери апсид раковинами співають. Там чотири пекарі: північ, захід, південь, схід — з виколотими очима тицяються у вирвоподібні ніші, утворюють вогнища і міжвогнищевості та не знаходять собі місця.

Кому ж була спала на гадку ідея помістити простір у цей жалюгідний погрібець, у цю вбогу темницю — щоб йому там воздати почесні, достойні співця псалмів?

Мельник, коли йому не спиться, виходить без шапки у зруб і оглядає жорна. Іноді я прокидаюся вночі та повторюю подумки відмінювання за граматикою Марра.

Учитель Ашот вмурований у плоскостінний дім свій, як нещасний персонаж у романі Віктора Гюго.

Стукнувши пальцем по коробу капітанського барометра, він ішов на подвір'я — до водойми, і на листочку в клітинку викреслював криву опадів.

Він обробляв малотоварну фруктову ділянку на десятину гектара, мініатюрний вертоград, запечений у кам'яно-виноградному пирозі Аштарака, і був виключений, як зайвий рот, із колгоспу.

У дуплі комода зберігався диплом університету, атестат зрілості й водяниста папка з акварельними малюнками — невинна проба розуму і таланту.

У ньому був гул неабсолютного минулого.

Трудар у чорній сорочці з важким вогнем в очах, з відкритою театральною шиєю, він віддалявся в перспективу історичного живопису — до шотландських мучеників, до Стюартів.

Ще не написана повість про трагедії напівосвіти.

Мені здається, біографія сільського вчителя може стати в наші дні настільною книгою, як колись «Вертер».

Аштарак — поселення багате і добре угніždжене — старіше за багато європейських міст. Славиться святами урожаю та піснями ашугів. Люди, які годуються при винограді, — женолюбні, товариські, насмішкуваті, схильні до ображання і нічогонероблення. Аштаракці не є винятком.

Із неба впали три яблука: перше тому, хто розказував, друге тому, хто слухав, третє тому, хто втямив. Так закінчується більшість вірменських казок. Багато з них записані в Аштараку.

У цьому районі — фольклорна житниця Вірменії.

Алагез

— Ти в якому часі хочеш жити?

— Я хочу жити в наказовому дієприслівнику майбутнього, в запоруці пасивного — в «повинному бути».

Так мені дихається. Так мені до вподоби. Існує верхова, кінна басмацька честь. Тому мені якраз і подобається славетний латинський «герундіум» — це дієслово на коні.

Так, латинський геній, коли був іще жадібним і молодим, створив форму наказової дієслівної тяги як праобраз всієї нашої культури, і не тільки «повинної бути», але «повинної бути хваленою» — *laudatura est* — тією, яка подобається...

Таку розмову я вів із самим собою, їдучи в сідлі по урочищах, кочовищах і гігантських пасовищах Алагеза.

В Еривані Алагез стирчав у мене перед очима, як *«здрасьте»* і *«прощайте»*. Я бачив, як день за днем підтавала його снігова корона, як у хорошу погоду, а надто вранці, сухими грінками хрустіли його нафабрени кручі.

І я тягнувся до нього почерез тутові дерева й земляні дахи будинків.

Шматок Алагеза жив тут же, зі мною, в готелі. На підвіконні чомусь валявся ваговитий зразок чорного вулканічного скла — камінь обсидіан.

Візитна картка, вагою в пуд, забута якоюсь геологічною експедицією.

Підступи до Алагега не є виснажливими, і нічого не вартує взяти його верхи, попри 14 000 футів. Лава поміщена у земляні пухлини, по яких їдеш, як по маслу.

Із вікна моєї кімнати на п'ятому поверсі ериванського готелю я склав собі абсолютно хибне уявлення про Алагез. Він мені здавався монолітним хребтом. Насправді він є складчастою системою і розвивається поступово — у міру підйому катеринка діоритових порід розкручувалася, як альпійський вальс.

Але ж і місткий деньочок випав мені в уділ! І зараз, як згадаю, тенькає серце. Я в ньому заплутався, як у довгій сорочці, вийнятій зі скринь праотця Якова.

Село Б'юракан ознаменувалося полюванням за курчатами. Жовтенькими кульками вони перекочувалися по підлозі, приречені на жертву нашому людоежерному апетиту.

У школі до нас приєднався мандрівний тесля — чоловік бувалий і меткий. Сьорбнувши коньяку, він розказав, що знати не хоче ні артілей, ні профспілок. Руки, мовляв, у нього золоті, і скрізь

йому — пошана і місце. Без усякої біржі він знаходить замовника — за чуттям і на слух вгадує, де є потреба в його праці.

Родом він, здається, був чех, ще й викапаний щуролов із дудкою.

В Б'юракані я купив велику глиняну сільничку, з якою потім було багато клопоту.

Уявіть собі грубу пісочницю — бабу в фіжмах чи роброні, з котячою голівкою і великим круглим ротом на самій середині роби, куди вільно залізає п'ятірня.

Щаслива знахідка з багатої, зрештою, сім'ї предметів такого типу. Але символічна сила, вкладена в нього доісторичною уявою, не уникнула навіть поверхової уваги городян.

Скрізь селянки з заплаканими обличчями, з тягнучими рухами, червоними повіками і розтрісканими губами. Хода їхня потворна, так ніби вони хворіють на водянку чи мають розтягнуті жили. Вони рухаються, як гори виснаженого шмаття, замітаючи пилюку подолами.

Мухи їдять дітей, гронами пробираються в кутики очей.

Усмішка літньої вірменської селянки невимовно гарна — стільки в ній благородства, перевтомленої гідності та якоїсь важливої заміжньої чарівливості.

Коні йдуть по диванах, наступають на подушки, протоптують валочки. Їдеш і відчуваєш у своїй кишені прямокутник запрошення до Тамерлана.

Бачив могилу курда-велетня казкового розміру і сприйняв її як належне.

Передній коник чеканив копитами карбованці, й щедрості коника не було меж.

На луці сідла мого теліпалася необскубана курка, зарізана вранці в Б'юракані.

Часом кінь нагинався до трави, і шия його виражала покірність впертямлянам — народові, що старіший від римлян.

Наставало молочне заспокоєння. Згорталася сироватка тиші. Сиркові дзвіночки і журавлинові бубонці різноманітного калібру бурмотіли і брязкали. Коло кожного придвірка йшов каракулевий мітинг. Здавалося, десятки дрібних цирковласників розбили свої намети і балагани на вошивій висоті та, не підготовані до валового збору, заскочені зненацька, копошилися по кошах, дзвеніли посудом для доїння і заштовхували в лежбище ягнят, кваплячись ув'язнити на всю ніч і своє володарювання — розподіляючи по гавкомісту замикані, задимлені, відсирілі голови худоби.

Вірменські та курдські коші за своїм внутрішнім убранням нічим не відрізняються. Це осілі урочища скотарів на терасах Алагезу, дачні стійбища, розбиті на облюбованих місцях.

Кам'яні бордюри позначають планування шатра і прилеглого до нього дворику з огорожею, виліпленою з кіз'яків. Покинуті чи незайняті коші лежать, як згарища.

Провідники, взяті з Б'юракана, зраділи ночівлі в Камарлу: там у них була рідня.

Бездітні старий і стара прийняли нас на ніч у лоно свого шатра.

Стара рухалась і працювала з плачучими рухами, які даленіли й благословляли, готуючи задимлену вечерю і постільні повстяні коші.

— На, візьми повсянку — лягти! На, візьми накривало... Та розкажи що-небудь про Москву.

Господарі готувалися до сну. Каганець освітлював високий, наче залізничний, намет. Жінка вийняла чисту солдатську сорочку з бязі й обрядила у неї чоловіка.

Я соромився, як у палаці.

1. Тіло Аршака немите, і борода його здичавіла.
2. Нігті царя зламані, і по лиці його повзають стоноги.
3. Вуха його стали дурнішими від тиші, а колись же вони слухали грецьку музику.

4. Язик запаршивів від харчу тюремників, а був час — він притискав виноградини до піднебіння і був удатним, як кінчик язика флейтиста.

5. Сім'я Аршакове заниділо в мошонці, і голос його зробився рідкуватим, як бекання вівці...

6. Цар Шапух — як думає Аршак — узяв гору наді мною, і — гірше понад це — він узяв моє повітря собі.

7. Асирієць тримає моє серце.

8. Він — начальник волосся мого і нігтів моїх. Він відпускає мені бороду і ковтає слину мою, — аж так при звичаївся він до думки, що я перебуваю тут — у фортеці Ануш.

9. Народ кушанів обурився проти Шапуха.

10. Вони прорвали кордон у незахищеному місці, як шовковий шнур.

11. Наступ кушанів колов і непокоїв царя Шапуха, як вія, що потрапила в око.

12. Обидві сторони воювали, замруживши очі, щоб не бачити одне одного.

13. Такий собі Драстамат, найосвіченіший і найлюб'язніший з-поміж євнухів, був у середині війська Шапуха, підбадьорював командувача кіннотою, підлестившись до володаря, вивів його, як шахову фігуру, з небезпеки і весь час тримався на виду.

14. Він був губернатором провінції Андех у ті дні, коли Аршак оксамитовим голосом віддавав накази.

15. Учора був цар, а нині провалився в щілину, скоцюрбився в утробі, як немовля, зігрівається вошами і насолоджується коростою.

16. Коли дійшло до винагороди, Драстамат уклав у гострі вуха асирійця благання, лоскітке, наче перо:

17. Дай мені пропуск у фортецю Ануш. Я хочу, щоб Аршак провів один додатковий день, повний слухання, смаку і нюху, як бувало раніше, коли він розважав себе полюванням і дбав про деревонасадження.

Легкий сон на кочовищах. Тіло, вимучене простором, тепліє, випрямляється, пригадує протяжність шляху. Хребтові стежини біжать мурашинами по хребту. Оксамитові луки обтяжують і лоскочуть повіки. Пролежні виярків вхромлюються у боки.

Сон мурує тебе, замурує... Остання думка: треба об'їхати якусь гряди...

1931–1932

Тягне мене в дорогу...

Дещо про грузинське мистецтво

У російській поезії є грузинська традиція. Коли наші поети минулого століття згадують про Грузію, голос їхній набуває особливої жіночної м'якості, і сам вірш ніби поринає у м'яку вологу атмосферу.

На холмы Грузии легла ночная мгла...¹

Можливо, в усій грузинській поезії немає двох таких віршів, по-грузинськи п'яних і пряних, як два вірші Лермонтова:

Пену сладких вин
Сонный льет грузин.

Я б сказав, що в російської поезії є свій грузинський міф, уперше проголошений Пушкіним:

Не пой, красавица при мне
Ты песен Грузии печальной...

і розроблений Лермонтовим у цілу міфологію з міфом про Тамару в центрі. Цікаво, що цим міфом,

¹ Неточний початок вірша О. Пушкіна «На холмах Грузии лежит ночная мгла...».

обітованою країною поезії, для російської поезії стала не Вірменія, а Грузія.

Грузія звабила російських поетів своєю еротикою, любовністю, властивою національній вдачі, і легким, цнотливим духом сп'яніння, якоюсь меланхолійною і бенкетною п'янливістю, що нею оповита душа й історія цього народу. Грузинський ерос — ось що вабило російських поетів. Чужа любов завжди була нам дорожчою і ближчою, ніж своя, а Грузія вміла любити. Її давнє мистецтво, майстерність її зодчих, живописців, поетів, пройнято витонченою любовною і героїчною ніжністю.

Так, культура п'янить. Грузини зберігають вино у вузьких довгих глечиках і закопують їх у землю. В цьому — праобраз грузинської культури: земля зберегла її вузькі, але благородні форми художньої традиції, запечатала повний бродіння й аромату глек.

Те, що не можна вивести з розважливих даних культури, з урахування її накопичених багатств, є саме дух сп'яніння, продукт таємничого внутрішнього бродіння: вузька глиняна амфора з вином, зарита в землю.

Ніколи російська культура не нав'язувала Грузії власні цінності. Русифікація краю ніколи не йшла далі форм адміністративного життя. Російські адміністратори початку минулого століття

з Воронцовим-Дашковим на чолі, спотворюючи економічне життя краю й пригнічуючи громадськість, не зуміли зачепити побуту і ставилися до нього з мимовільною повагою, про культурну русифікацію в Грузії не йшлося. Тому національне і політичне самовизначення Грузії, що різко розпадається на два періоди — до і після радянізації Грузії, для грузинської культури і мистецтва мали бути іспитом на вірність собі, і культурна Росія, що упродовж століття любовно стежила за Грузією, зараз із тривогою дивиться на країну, готову зрадити своєму культурному покликанню. Сутність грузинського мистецтва завжди була в спрямованості Грузії на Схід, причому Грузія ніколи не зливалася зі Сходом, була окремішньою від нього.

Я би зарахував грузинську культуру до типу культур орнаментальних. Облямовуючи величезну і викінчену ділянку чужого, вони переважно всотують його візерунок, водночас запекло чинячи опір внутрішньо ворожій суті могутніх сусідніх ділянок.

Нині у Грузії проголошують: «Геть від Сходу — на Захід! Ми не азіати — ми європейці, парижа-ни!» Яка велика наївність грузинської мистецької інтелігенції!.. Тенденція — геть від Сходу! — завжди існувала в грузинському мистецтві, але вирішувалася не грубим гаслом, а вишуканими формальними засобами.

Увійдіть у національний музей грузинського живопису в Тифлісі. Перед вами постане довга низка серйозних портретів, переважно жіночих, що своєрідною технікою й глибоким статичним спокоєм нагадують давній німецький живопис. Водночас площинне сприйняття форми й лінійна композиція (ритм ліній) дихають прийомами перської мініатюри. Часто зустрічається золоте тло і багатий золотий орнамент. Ці роботи безіменних художників — справжня перемога грузинського мистецтва над Сходом, — і які нікчемні перед ними уламки в танку від скрипки, колись розбитої Пікассо, що полонила новий грузинський живопис.

З цієї скрипкою — те саме, що з шахрайськими реліквіями ченців: скрипка була одна, її розбили один раз, але немає такого міста, де б не показували трісочки — ось шматочок від Пікассо!

Життя мови відкрите всім, кожен говорить, бере участь у русі мови, і кожне сказане слово залишає на ньому свіжу борозну. Чудову нагоду спостерігати розвиток мови мальовничої дарують нам вивіски, зокрема тифліські, що на наших очах виростають у потужне мистецтво Піросманошвілі.

Ніко Піросманошвілі був простий неосвічений живописець вивісок. Він писав на клейонці в три кольори — охрами, зеленою землею і чорною

кісткою (з усіма варіаціями сірого). Його замовники, тифліські духанники, вимагали цікавого сюжету, і він ішов їм назустріч. На одній з його картин я прочитав власноручний підпис — «Шамиль со свево караулом» (зі збереженням орфографії). Не можна не схилитися перед величчю його «примітивних» (неанатомічних) левів, чудових верблюдів з неспіврозмірними людськими фігурами і наметами, що перемогли площину силою одного кольору. Якби французи знали про існування Піросманошвілі, вони б їздили в Грузію навчатися живопису. Втім, вони незабаром дізнаються, бо через недогляд роботи його майже всі вивезли за кордон.

Інше явище сучасного грузинського мистецтва, що являє європейську цінність, — це поет Важа Пшавела. Він перевидається Наркомпросом, і в молодій Грузії утворюється навіть щось на кшталт культу Важа Пшавела, проте, боже мій, наскільки обмежений його безпосередній вплив на молоду грузинську поезію!.. Це був справжній буревій слова, що пронісся Грузією та з коренем виривав дерева:

Твои встречи — люди мирные,
Непохожие на воина,
Темнокожий враг железо ест
И деревья выкорчёвывает.

Образність його поем, майже середньовічних у епічній величі, стихійна. В них клекоче речовинність, дотикальність, буттєвість. Усе, про що він каже, мимоволі стає образом, та йому мало слова, — він його ніби шматує зубами, широко використовуючи і без того пристрасний темперамент грузинської фонетики.

Молода грузинська поезія сприйняла Важа Пшавела, наче бурю, і тепер не знає, що робити з його спадщиною.

Сьогодні вона представлена так званою групою «Блакитні Роги», що мають резиденцію в Тифлісі, з Паоло Яшвілі й Тиціаном Табідзе на чолі. «Блакитні Роги» пошановуються в Грузії верховними суддями в галузі художній, але самим їм бог суддя. Виховані на підлесливому схилинні перед французьким модернізмом, до того ж сприйнятим з других рук через російські переклади, вони догоджають собі й своїм читачам дешевою риторичною настоянкою на бодлеріанстві, дерзаннях Артура Рембо і спрощеному демонізмі. Все це присмачено поверхневою екзотикою побуту. Повз них пройшло все бурхливе цвітіння російської поезії за останнє двадцятиріччя. Для нас вони Пенза або Тамбов... Єдиний російський поет, який має на них безперечний вплив, — це Андрій Бєлий, ця містична російська Вербицька для іноземців.

Інша течія грузинської літератури, консервативна, цілком безбарвна. Літературне життя надзвичайно гучне і галасливе, безліч диспутів, сварок, бенкетів, розколів. Чи не покриє всю цю марноту марнот левиний рик художника: «Ви не Захід і не Схід, не Париж і не Багдад; глибокою вирвою врізалось в історичну землю ваше мистецтво, ваша художня традиція. Вино старіє — в цьому його майбутнє, культура бродить — у цьому її молодість. Бережіть же своє мистецтво — заритий у землю вузький глиняний глек!»

1922

Шуба

Добре мені в моїй старечій шубі, немов дім свій на собі носиш. Спитають — чи холодно сьогодні надворі, і не знаєш, що відповісти, — може, і холодно, мені звідки знати?

Є такі шуби, в них ходили попи й торгові старигани, люди поважні, неметушливі, собі на умі — чужого не візьме, свого не поступиться, шуба наче ряса, комір стіною стоїть, сукно тонке, нелицьоване, без віку, шуба чиста, простора, і носити б її, байдуже, що з чужого плеча, та не можу звикнути, пахне чимось недобрим, скринею та ладаном, духовним заповітом.

Придбав я її в Ростові, на вулиці, ніколи не думав, що шубу куплю. Ходили ми всі, петербуржці, народ рухливий і легковажний, європейського крою, в легеньких зимових, ватою підбитих, від Манделя, з дитячим комірцем, добре, якщо каракуль, кожушках — ні в тин ні в ворота. Та спокусив мене Ростов шубним торгом, місто дороге, ні до чого не доступишся, а ось шуби дешевші за торбу з димом.

Шубний товар у Ростові виносять на вулицю перекупники-шубники. Продають поволі, з норовом,

з характером. Мільйонів не називають. Великим числом гребують. Просять вісім, віддають за три. У них власний бік, сонячний, найширшої вулиці. Там вони походжають з ранку до другої години пополудні, з шубами наопаш на плечах, зверху ко-жушка або нікчемного пальтечка. На себе напнуть непоказне, нетепле, щоб товар якнайкраще показати, щоб хутро облямівкою грало спокусливіше.

Купувати шубу — лише в Ростові. Давнє шубне митрополиче російське місто. Тут гуляють попівські гладкі шуби без кишень: навіщо попу кишень, тільки знай запинайся, гроші не втечуть.

Не дає мені спокою моя шуба, тягне мене в дорогу, в Москву та в Київ, — шкода зиму пропустити, пропаде обнова. Хочеться мені на Хрещатик, на Арбат, на Пречистенку. Хочеться і в Харків, на Сумську, і в Петербург на Великий проспект, на якусь Подрезову вулицю. Всі міста руські змішалися в моїй пам'яті і злилися в одне велике небувале місто, з вічно санним шляхом, де Хрещатик виходить на Арбат і Сумська на Великий проспект.

Я люблю це небувале місто більше, ніж справжні міста окремо, люблю його, немов у ньому народився, ніколи з нього не виїжджав.

Чому ж бентежно мені в моїй шубі? Чи лячно мені у першій-ліпшій одежині, — зіскочила доля з чужого плеча на моє і сидить на ньому, нічого не каже, поки що влаштувалася.

Згадую я, скільки разів замерзав у різних містах за останні чотири роки: і замерзання в Петербурзі, повернення з обмерзлим пайком у руках у кімнатку Будинку мистецтв, пекучі залізні перила чорних сходів, без рукавичок, ніяк до них не дотягнешся, дивом піднімешся на свій поверх, гупнеш пайок на столик у кухоньці, до старенької, потроху відтанути, прийти до тям.

Жили ми в убогій розкоші Будинку мистецтв, в Єлисеєвському будинку, що виходить на Морську, Невський і на Мойку, поети, художники, вчені, дивною сім'єю, напівсхиблені на пайках, здичавілі й сонні. Нема за що було нас годувати державі, і нічого ми не робили.

Утім, молоді не журилися, особливо Віктор Борисович Шкловський, найзавзятіший і найталановитіший літературний критик нового Петербурга, який прийшов на зміну Чуковському, справжній літературний броньовик, увесь буйне полум'я, гостра філологічна дотепність і літературного темпераменту на десятьох. Він, як справжній загарбник, ствердився революційним чином у єлисеєвській спальні, з каміном, двоспальним ліжком, кіотом і вікнами на Невський.

На нього було любо дивитися, і єлисеєвська колишня челядь його поважала і боялася. Ось він повертається з величезним лантухом картону на спині з експедиції по дрова. Кімнати нам недоопалювали,

натомість тут-таки в будинку лежали незаймані поклади палива: кинутий банк, близько сорока порожніх кімнат, де по коліно навалено товсті банківські картони. Ходи кому не ліньки, та ми не наважувалися, а Шкловський, бувало, піде в цей ліс і повернеться з чималою здобиччю. Затріщить запалений канцелярським хмизом камін, а господар розкидає по глянсуватих ломберних елісеєвських столах і на ліжку, і на стільцях, і мало не на підлозі листочки з виписками з Розанова і почне клеїти свою дивовижну теорію про те, що Розанов писав роман і заснував нову літературну форму.

Приїхала до нас і Марієтта Шагінян, просто з Ростова, зі своєю чернечою глухотою, не від світу сього, точніше не від нашого петербурзького світу. Її засміяли, коли вона, єдина з усього населення Будинку мистецтв, вийшла на чистку снігу, незначну трудову повинність, покладену на нас радянською владою і зустрінуту снобічним саботажем.

Згадую я мого сусіда з камчатки колишніх мебльованих кімнат, куди збули нас через брак місця в хоробах Будинку мистецтв, — поета Владислава Ходасевича, автора «Щасливого будиночка», чий неголосний, старечий, срібний голос за двадцятиріччя його поетичної праці подарував нам лише кілька віршів, принадних, ніби цокіт солов'я, несподіваних і дзвінких, наче дівочий сміх морозної ночі.

Це була сувора і прекрасна зима двадцятого — двадцять першого року. Остання страдницька зима радянської Росії, і мені шкода її, я згадую про неї з ніжністю. Я любив цей Невський, порожній і чорний, наче бочка, пожвавлюваний лиш окатими автомобілями й рідкісними поодинокими перехожими, взятими на облік нічною пустелею. Тоді у Петербурга залишалася сама голова, самі нерви.

Важко мені в моїй шубі, як тяжка зараз усій радянській Росії випадкова ситість, випадкове тепло, нехороше добро з чужого плеча. Я поспішаю пройти в ній хутчіше повз вікна гастрономічного магазину, поспішаю розповісти знайомим, що заплатив за неї недорого, але найбільше мені посоромно за мою шубу перед бабцею, яка тулиться на кухні нашої квартири, яка навмисне їздила минулої осені в Москву за речами після покійного сина, на зворотному шляху добрі люди порадили їй здати речі в багаж, і в неї викрали з багажу весь її жалюгідний скарб, усе, буквально все, зароблене за все життя.

Холодне літо

Четвірка коней Большого театру... Товсті доричні колони... Площа опери — асфальтове озеро, із солом'яними спалахами трамваїв, — уже о третій ранку розбурхане цоканням простих міських коней...

Впізнаю тебе, площі Великої Опери, — ти пуповина міст Європи, — і в Москві — не краща і не гірша за своїх сестер.

Коли із запиленого урочища «Метрополя» — світового готелю, де під скляним шатром я блукав коридорами вулиць внутрішнього міста, зрідка зупиняючись перед дзеркальною перешкодою або відпочиваючи на спокійній галявині з плетеними бамбуковими меблями, — я виходжу на площу, ще сліпий, ковтаючи сонячне світло, мені вдаряє в очі велична дійсність Революції, і велика арія для сильного голосу покриває гудки автомобільних сирен.

Маленькі продавчині парфумів стоять на Петрівці, проти «Мюр і Меріліза», — притулившись до стінки, цілим виводком, ятка до ятки. Цей невеличкий загін крамарок — лише зграйка. Горобина,

кирпата армія московських дівчат: милих працюючих друкарок, квіткарів, — живуть крихтами і квітнуть улітку... В зливу вони знімають черевички і біжать через жовті струмки, червоною глиною розмитих бульварів, притискаючи до грудей дорожні тифельки-човники — без них згуба: холодне літо. Немов мішок з льодом, що ніяк не може розтанути, захований у густій зелені Нескучного, і звідти повзе холодок усією лапатою Москвою...

Пригадую ямб Барб'є: «Когда тяжёлый зной прожёт большие камни». У дні, коли народжувалася свобода — «эта грубая девка, бастильская касатка», — Париж біснувався від спеки — але жити нам у Москві, сіроокий і кирпатій, з горобиним холодком у липні...

А я люблю вибігти вранці на омиту світлу вулицю, через сад, де за ніч намело кучугури літнього снігу, перини пухових кульбаб, — просто в кіоск, за «Правдою».

Люблю, постукуючи порожнім бляшаним бідном, наче хлопчисько, подорожувати за гасом — не в крамницю, а в нетрі. Про них варто розповісти: підворіття, потім наліво, грубі, майже монастирські сходи, дві відкриті кам'яні тераси; лунки кроки, стеля тисне, плити розкидано; двері забито повстю; протягнуто снасті мотузок; лукаві заморені діти в довгих сукнях кидаються під ноги — справжнє

італійське подвір'я. А в одне з віконець крізь купу мотлоху завжди дивиться гречанка краси невимовної, з тих облич, для яких Гоголь не шкодував трісучих і розкішних порівнянь.

Той не любить міста, хто не цінує його дрантя, його невибагливих і жалюгідних адрес, хто не задихався на чорних сходах, плутаючись у бляшанках, під нявкання кішок, хто не задивлявся в каторжному дворі ВХУТЕМАСу на скалку в блакиті, на живу, тваринну чарівність аероплана...

Той не любить міста, хто не знає його дрібних звичок: приміром, коли бігунці видираються на горб Камергерського, обов'язково, поки кінь іде кроком, за вами чимчикують жебраки і продавці квітів...

На великому трамвайному перепочинку, що на Арбаті, жебраки кидаються на нерухомий вагон і збирають свою данину, але якщо вагон іде порожній, вони не рухаються з місця, а, немов звірі, гріються на сонці під навісом трамвайних вбиралень, і я бачив, як сліпці гралися зі своїми поводирями.

А продавці квітів, відійшовши вбік, попльовують на свої троянди.

Увечері починається грище і гульня на густому, зеленому Тверському бульварі — від Пушкіна до Тимирязевського пустиря. Та скільки несподіванок приховує ця зелена брама Москви!

Повз вічні, незмінні пляшки на лотерейних столиках, повз трьох сліпців, які в унісон співають «Талісман», до темної юрми народу, яка згуртувалася під деревом...

На дереві сидить людина, однією рукою піднімає на довгій жердині солом'яний кошик, а другою відчайдушно трусить стовбур. Щось в'ється навколо верхівки. Так це бджоли!

Звідкілясь злетівся цілий вулик з маткою і сів на дерево. Впертий вулик коричневою губкою висить на гілці, а дивний пасічник з Тверського бульвару все трусить і трусить своє дерево і підставляє бджолам кошик.

Добре в грозу в трамваї «А» промчати зеленим паском Москви, наздоганяючи грозову хмару. Місто розходиться у Спасителя ступінчастими крейдяними терасами, крейдяні гори вриваються в місто разом з річковим простором. Тут серце міста дихає по-справжньому. І далі Москва пише крейдою. Все частіше і частіше випадає біла кістка споруд. На свинцевих дошках грози спочатку білі шпаківні Кремля і, нарешті, божевільний кам'яний пасьянс Виховного будинку, це сп'яніння тиньком і вікнами; правильне, мов бджолині стільники, накопичення розмірів, позбавлених величі.

Це в Москві смертна нудьга прикидалася то просвітництвом, то щепленням віспи, — і як почне

будуватися, вже не може зупинитися і сходить опарою поверхів.

Та не шукаю слідів старовини в приголомшену і пекучому місті: хіба весілля проїде на чотирьох візниках — наречений похмурим іменинником, наречена — білим куколем, хіба на середину пивної, де до пива подають на блюдечку мочений горох із солоною скоринкою, вийде заспівувач, як дужий диякон, — і затягне разом із хором бозна-яку обідню.

Зараз літо — і дорогі шуби в ломбарді — рудий, як пожежа, єнот і свіжа, наче тільки-но вимита, куниця рядком лежать на столах, мов великі риби, вбиті остенем... Люблю банки — ці звіринці міняйл, де бухгалтери сидять за ґратами, наче небезпечні звірі...

Менше тішить міцне взуття городян і те, що в чоловіків сірі англійські сорочки і груди червоноармійця просвічують, мов рентгеном, малиновими ребрами.

Сухарєвка

Сухарєвка починається не відразу. Підступи до неї широкі та плавні і поступово втягують у буйний торг, у лютий вир. Шерхне бруківка, горбиками й вибоїнами закипає вулиця. Певно, не терпиться рум'яній бабищі-торгівлі — ще не привела до себе, а вже розкидала свої манатки просто на широкій брукованій дорозі: книжки віялами, іграшки, дерев'яні ложки — що легше й у руках не горить: дріб'язок, байдужливий товар.

На узбіччі базару сидять на купині цирульники, голять двожильних страсотерпців. Табуретки наче розпечені вуглини, — а не скочиш, не втечеш!

Під самою Сухарєвою вежею, під вежею-панею, з ніжної та рожевої цегли, під вежею-індицькою, огрядною, мов сорокап'ятирічна імператриця, прив'язана до хирлявого деревця холмогорська корова. Коли будували вежу, закінчувалося «городне» XVII століття. Побудував її Петро з переляку, після поганого сну, вивів на городній землі дивовижну громадську споруду: не цейхгауз, не каланчу, а щось сухопутне до нутра кісток, де навчали морської справи.

Сухарєвка — земля городня. Нічого, що її затягнуло каменем, під ним відчувається скупий і злий московський суглинок, і торгівля б'є з-під землі, як породження самого ґрунту.

Дике видовище базар посеред міста: тут можуть розірвати людину за вкрадений пиріг і шпурлятимуться нею, наче гумовою лялькою, — до кривавої піни; тут люди — тісто, а дріжджі — речі, і хоч-не-хоч, а тебе міситимуть чийсь загребуші руки.

Як широка баба, навалиться на тебе Сухарєвка — недарма славиться Москва «своих базаров бабьей шириной»; плюскоче злий, мілководний торг у зелено-жовтих трактирних берегах; а зліва підковою розлігся порожній шереметєвський двір, споруда легка, крилата, наче біла дівоча ступня.

Базар, немов поле, засіяне нарізно то житом, то вівсом, то гречкою, — розмежований, розліній, порізаний стежками, і, заплющивши очі, за запахом, за випаровуваннями можна сказати, які грядки ти проходиш.

Чи то запах свіжої убоїни мускусом і здоров'ям б'є в голову — запах трупів тварин, — не страшний, бо ми не хочемо розуміти його значення; чи то квадратний запах дубленої шкіри, запах ярма і праці, — і той самий, але пом'якшений і хитруватий запах шевського товару; то невинний запах зеленних рядів, що лоскоче жмутиками петрушки і селери, ситий і круглий запах рядів молочних.

Я бачив тифліський майдан і чорні базари Баку, розпашілі, лукаві, але в рухомій і пристрасній виразності завжди людяні обличчя грузинських, вірменських і тюркських купців, — але ніде ніколи не бачив нічого схожого на нікчемність і одноманітність облич сухаревських торгашів. Це якась помісь тхора і людини, справді «убога» слов'янщина. Немов ці хитрі оченята, ці маленькі вуха, ці вовчі лоби, цей кустарний рум'янець на щоку видавалися їм усім порівну в пакунках обгорткового паперу.

Чоловік від довгого співмешкання стає схожим на дружину. Якщо придивитися — і купець схожий на свій товар: найбільш спокійні і миловидні борошненники: все тече — лише хліб лишається.

Обличчя м'ясників говорять про кмітливність первісного хірурга. Вони складніші, рухливіші, доброзичливіші: м'язова гра, що неминуче супроводжує їхню роботу білування туш, і рубка з плеча, на око, — певним чином позначилися на них.

Жінки-мануфактурниці, які торгують шпильковим дріб'язком, загострили обличчя і підібгали тонкі губи.

Тут-таки шастають якісь кавказькі бісенята, з блаженним сміхом колувають ваксу.

Повільно розгойдується Сухаревка, входить у раж, п'яніє від вигуків, від хлистовського ритуалу купівлі-продажу. Уже кидає людину з боку

в бік — тільки вибралася вона з ручного торгу, переслідувана сумнівними двоногими ятками, як понесло її одним з порожистих гомінливих потічків і прибило до глухого кута, — приголомшена грамофонами, вона вже крокує повз запалені примуси, повз розсипаний на землі залізний товар, повз книги.

Книги. Які книги, які заголовки: «Очі карі, хороші...», «Талмуд і євреї», невдалі збірки віршів, чий дитячий плач пролунав п'ятнадцять років тому...

Тут-таки — куточок, що нагадує згарище, — меблі, ніби викинуті з житла, охопленого полум'ям, на бруківку, дубові, з шаховим відливом столи, горіхові буфети, схожі на жінок в очіпках і зашпильках, отруйно-зелені турецькі дивани, отоманки, розраховані на верблюда, міщанські стільці з прямими сухотними спинками.

Здивована людина кинулася назад — мало не наступила на білу піну мереживних шлярок, збитих, наче вершки, і, сама не знаючи як, опинилася серед вулика гармоністів, які немов підігрують чиємусь весілля ввічливим вибачливим рухом, що розгортає переливчасті лади...

Є щось дике у видовищі базару. Базар завжди пахне пожежею, нещастям, великим лихом.

Недарма базари заганняють і відгороджують, як чумне місце... Якщо дати базару волю, він перекинеться в місто і місто обросте шерстю.

Але російські базари, як Сухарєвка, особливо жорстокі й сумні в своєму лютému велелюдді.

Російську людину тягне на базар не лише купити і продати, — а ще вивалитися в народі, дати роботу ліктям, підставити спину під віник ласкавої лайки, божіння і матюків; вона любить торговельні півнячі бої та міцне слово, пущене навздогін. У місті розмовляють ліниво. Тут — мова, говірка — засіб гострого захисту і нападу, — ручний тхір, який нишпорить під ятками; базарна мова, мов хижий звірик, виблискує маленькими білими зубками.

Такі базари, як Сухарєвка, — можливі лише на материку — на найбільш сухій землі, мов Пекин або Москва; лише на сухій серединній землі, до котрої звикли, яку топчуть, як мат, яку ні з чим порівняти, — можливий цей розлогий торг, що криє матом цю саму землю.

Кілька пронизливих свистків — і все ховається, упаковується, зникає — і площа порожніє з тим істеричним поспіхом, з яким порожніли брусовані мости, коли ними проходилася колюча мітла страху.

Меншовики в Грузії

I

Оранжерея. Місто-колібрі. Місто пальм у діжках. Місто малярії та ніжних японських пагорбів. Місто, схоже на європейський квартал у будь-якій колоніальній країні, що дзвенить москітами влітку й у грудні пропонує свіжі дольки мандарина. Батум, серпень 1920 року. Крамниці й контори зачинено. Святкова тиша. На біленьких колоніальних будиночках майорять червоні прапорці. В порту десятки два роззяв затерли адміністрація і поліцейські. На рейді погойдуються гігант «Ллойд Трієстіно» з Константинополя. Дами-патронеси з букетами червоних троянд і кілька поважних джентльменів сідають у моторний катер і відчалиють до трипалубного палацу.

Сьогодні крамарям і недільним буржуа закортіло подивитися на самого Каутського. І ось катерць біжить назад, і дерев'яним містком задріботили усміхнені вожді «справжнього європейського соціалізму». Циліндри. Чарівні модельні сукні — і багато, багато вологих, тремтливих троянд.

Кожного гостя дбайливо, наче у ватяну коробку, саджають в автомобіль і проводжають вигуками.

Одного з делегатів необізнаний береговий натовп приймає за Каутського, але з'ясовується помилка і глибоке розчарування: Каутський дуже шкодує, шле привіт — приїхати не може. Оразу передається інша версія: занадто відвертий флірт грузинських правителів з Антантою образив німецькі почуття Каутського. Все-таки Німеччина зализувала свіжі рани... Натомість приїхав Вандервельде. Вони вже стояли на балконі профспілкового «Палацу праці». Вандервельде мовив. Я ніколи не забуду цієї промови.

Це був справжній зразок офіційного, бундючного і порожнього, комічного в своїй основі красномовства. Мені згадався Флобер, мадам Боварі і департаментське свято землеробства, класичне красномовство префектури, закарбоване Флобером у цих провінційних промовах із завиванням, театральними підвищеннями та стишеннями голосу; закоханий у свою декламацію буржуа, — а всі як один люди відчували, що перед ними буржуа — казав: я щасливий ступити на землю істинної соціалістичної республіки. Мене зворушують (широкий жест) ці прапори, ці зачинені крамниці, небувале видовище, з нагоди приїзду соціалістичної делегації.

— Ви цивілізували цей куточок Азії (як характерно позначилося тут поверхнєве невігластво французького буржуа і презирство до старої,

споконвічної культури). Ви перетворили його на острів майбутнього. Погляди всього світу звернено на ваш єдиний у світі соціалістичний досвід.

II

За тиждень до приїзду Вандервельде в Батум прийшов інший пароплав. Не з Константинополя, а з Феодосії — маленька плоскодонна, небезпечна на Чорному морі азовська баржа з палубними пасажирами, що були у подорожі сім днів. Цим пароплавом приїхали кримські біженці. Родина Іфігенії знемагала під солдатською п'ятою. І мені довелося дивитися на улюблені, сухі, полинові пагорби Феодосії, на кіммерійську пагорбкуватість із тюремного вікна та гуляти випаленим подвір'ям, де скупчилися перелякані євреї, а крамольні офіцери шукали воші у гімнастерках, слухаючи дикий рев солдатів, які вітають біля моря свого воєначальника.

У ці дні Грузія була єдиною віддушиною для Криму, єдиним шляхом до Росії. Візи в Грузію видавалися контррозвідкою порівняно легко. Зв'язок меншовицької і врангелівської контррозвідки було надійно налагоджено. Людьми кидалися туди і назад. Відпускали в Грузію для того, щоб подивитися, куди і як людина побіжить, — а потім хапали — і назад у шухляду.

Сім днів хвилювалося туге синє полотно хвиль. Рачки повзали за окропом. Дагестанці в бурках пригощали звіробоем. Добре з в'язниці перейти прямо на корабель, у розсувний намет простору з вогкою килимовою підлогою.

На східцях зустрічає студент, наділений повноваженнями. Згадалися розпорядники кавказьких балів у Дворянському зібранні. — Ваш паспорт, — і ваш — і ваш! — отримаєте через три дні. Проста формальність. — Чому не у всіх? — Формальність. Дагестанці в бурках позирають скося.

У місті попереджають: не ходіть у радянську місію — вистежать і схоплять. Не ходимо. Поїдемо в Тифліс, усе-таки столиця. Місто живе блаженною пам'яттю про англійців. Семирічні діти знають курс ліри. Всі професії і заняття давно стали другорядними. Єдиним надбанням людини вважається торгівля, точніше, видобування цінностей з гарячого, каліфорнійського, малярійного повітря. Меншовицький Батум був поганим грузинським містом.

Високі аджарці в бабських хустках, корінні мешканці, становили найнижчу касту торгівлі дріб'язком на базарах. Густий, різноплемянний набрид змішався в дружну торговельну націю. Всі — грузини, вірмени, греки, перси, англійці, італійці — розмовляли російською. Дикий волапюк, чорноморське російське есперанто, носився в повітрі.

III

Через три дні після приїзду я мимоволі познайомився з військовим губернатором Батума. У нас відбулася така розмова:

— Звідки ви приїхали? — З Криму. — До нас не можна приїжджати. — Чому? — У нас хліба мало. — Несподівано пояснює:

— У нас так добре, що якби ми дозволили, до нас би всі приїхали. — Ця дивовижно наївна, класична фраза глибоко закарбувалася в моїй пам'яті. Маленька «незалежна» держава, що виросла на чужій крові, хотіла бути безкровною. Вона сподівалася чистенькою і щасливою увійти в історію, затиснута грізними силами, стати чимось на зразок нової Швейцарії, нейтральним і від народження «безневинним» клаптиком землі.

— Вам доведеться їхати назад.

— Але я не хочу тут залишатися, я їду до Москви.

— Все одно. У нас такий порядок. Кожен їде туди, звідки він приїхав.

Аудієнцію закінчено. Під час розмови кімнатою вешталися темні люди і, жадібно і захоплено вказуючи на мене, в чомусь переконували губернатора. У потоці незрозумілих слів увесь час вирізнялося одне: більшовик.

Люди лежать на підлозі. Тісно, наче в курнику. Військовополонений австрієць, матрос із Керчі,

людина, яка необережно зайшла до російської місії, буржуа з Константинополя, юродивий молодий турок, який шкребе підлогу зубною щіткою, білий офіцер, який втік з Гянджі. Офіцера бере на поруки французька місія. Турка виштовхують стусанами на свободу. Решту — в Крим. Нас багато. Нічим не годують, як у східній в'язниці. У декого є гроші. Варта благодушно бігає по хліб і виноград. Відчиняють двері і впускають високого рум'яного духаника з тацею перського чаю. Читаю надряпані написи; один запам'ятався: «Мы бандитов не боимся пытки, ловко фабрикуем Жордания кредитки». Одного випускають. Він з дурості знову заходить до радянської місії, на другий день повертається назад. Схоже на фарс, на якусь оперетку. З жартами і присмішками людей відправляють туди, де їх уб'ють, тому що для кримської контррозвідки грузинська висилка — найвищий доказ, певне тавро. Я вийшов у місто по хліб, із супутником-вартовим. Його звали Чігуа. Я запам'ятав його ім'я, бо ця людина мене врятувала. Він сказав: — У нас дві години часу, можна клопотати, підемо, куди хочеш. — І таємниче додав: — Я люблю більшовиків. Може, ти більшовик?

Я, халамидник каторжного вигляду, з розірваною штаниною, і вартовий з гвинтівкою ходили іграшковими вулицями, повз кав'ярні з оркестрами, повз італійські контори. Пахло міцною

турецькою кавою, тягнуло вином з льохів. Ми заходили, наводячи паніку, в редакції, профспілки, стукали в мирні будинки за фантастичними адресами. Нас незмінно гнали. Але Чігуа знав, куди мене веде; якийсь чоловік у друкарні сплеснув руками і зателефонував. Він дзвонив до цивільного генерал-губернатора. Наказ: негайно з'явитися з вартовим. Старий соціал-демократ збентежений. Він перепрошує. Військова влада діє незалежно від цивільної. Ми нічого не можемо вдіяти. Я вільний. Можу курити англійський тютюн і їхати в Москву.

Перегін Батум—Тифліс. Хлопчики і дівчатка продають у кошиках чорний виноград-ізабеллу — щільний і важкий, наче грона самої ночі. У вагоні п'ють коньяк. Розпашіла атмосфера пікніка й гонитва за щастям. Вандервельде з товаришами вже в Тифлісі. Червоні прапорці на палацах і автомобілях. Тифліс, як паяц, смикається на ниточці з Константинополя. Він перетворився на відділення константинопольської біржі. Великі російські газети сповнені добродушної і м'якої терпимості, пахне «Русским словом», дванадцятим роком, ніби нічого не сталося, ніби не було не лише революції, а й навіть світової війни.

Севастополь

Відхлинула хвиля приїжджих. Закрилися найдоржчі ресторани. Спорожнів Приморський бульвар. Севастополь залишений на самого себе, чистенький, він розкидав од кургану до кургану старі військові споруди, пакгаузи, будинки з колонами, казарми і пам'ятники.

Севастополь — приймач усієї курортної хвилі. Швидкі потяги викидають на маленьку площу з одноповерхового білого вокзалу масу пасажирів; їх підхоплюють хижакі-автомобілі, скромні лінійки, обтягнуті полотном. Крихітний трамвай мчить угору, й одразу переймаєшся атмосферою маленького міста: у вас, громадянко, немає дрібних грошей, — каже кондуктор, — ну, нічого: наступного разу сплатите.

Здається, в Севастополі не було зведено жодного нового будинку з самої облоги: ті самі пухляті будівлі, товсті стіни, колони, маленькі вікна, балкончики й фіглі. Він зберіг зовнішній вигляд напівміщанського, напіввійськового приморського містечка.

У магазинах усе продають втридорога, значно дорожче за московське. Це все для чужинців;

місцевий житель іде на базар, що підійшов упри- тул до зеленої, просоченої нафтою морської води.

Тут незліченні перукарні з мальовничими схід- ними вивісками марно чекають на клієнтів, сту- кають кості доміно в турецькій кав'ярні, пашихть жаром, наче домашня піч, пекарня, що працює на мазутному вогні.

Єдина газета в місті — газета воєнмора «Аврал». Енергійний листок, що вміє знаходити міцні слова, завжди прості й сильні для домашнього воєнмор- ського побуту, типова «своя» газета, що підійшла впритул до свого читача.

Татарське населення в місті — меншість. По- близу базару притулився невеличкий татарський клуб. Тут розучують на старенькому фортепіано на- ціональні мелодії, ставлять злободенну оперетку; жваво клопочуть молоді діячі татарського театру в маленьких смушкових шапках, із впертими ви- лицюватими обличчями й косими очима.

Уже вечоріло, коли я підходив до освітленої бу- дівлі морського зібрання. Відбувалися загальні збо- ри спілки вантажників. На лавках щільними ря- дами сиділи робітники в запорошених борошном широких блузах, усі один до одного, наче з каменю тесані масивні фігури, мовчазні й стримані. Трійка з президії з величезною напругою намагалася ово- лодіти аудиторією, що тяжко повертала свою дум- ку, погано вірила, сутужно піддавалася.

— Ви не дивіться, товариші, що в Керчі й у Феодосії прийнято вищі ставки, — казав голова. — Треба думати, щоб нам усім не надірватися. Не можна змусити державу платити через силу: нам гірше буде.

І насилу доходили вагомі слова до свідомості слухачів. З важких, але уважних зборів час від часу чулися недовірливі вигуки, іронічні запитання.

Особливо дісталось правлінню за касу взаємодопомоги: вантажники аж ніяк не могли пристати на те, що не можна розпорошувати позики, і дорікали касі небіжчиком, якого не вдалося вчасно поховати через невидачу позики.

Коли приймали звіт правління, в голосуванні брали участь далеко не всі — переважна меншість, решта утримувалися і думали свою важку думу. Видно було, якого колосального зусилля коштує діячам місцевої профспілки підняти брилу цих силачів, завойовувати їхню довіру; і все-таки це їм вдається, і немов сталеві канати протягуються між організатором і масою.

Гордість Севастополя — Інститут фізичного лікування. Цей чудовий палац може скласти славу будь-якого світового курорту. Білосніжні цукромармурові ванни, величезні кімнати для відпочинку, читальні з бамбуковими лежанками, справжні терми, де електрика, радій і вода б'ються з людською неміччю. Ніяких черг, швидко й увічливо обслуговують масу пацієнтів.

Інститут фізичного лікування — справжній скарб Севастополя. Він міг би обслуговувати набагато більше хворих, відвідувачів, звичайно, якби тільки було, де жити. Для того, щоб Інститут міг розвинути свою величезну пропускну здатність, необхідно дати можливість приїжджим влаштуватися біля Інституту. Лікування в Севастопольському інституті для багатьох набагато корисніше, ніж перебування в санаторіях Південного берега, де немає чудового обладнання Інституту.

Лікувальне майбутнє Севастополя у зв'язку з Інститутом — попереду.

1923

Кримські враження

Колись в еміра було п'ять власних екіпажів, він був постачальником розкішних дач, десятками десятин вимірювалися його виноградники.

Зараз він дивиться смиренно, скаржитися, крекче, але позира лисицею.

Він уже привласнив постачання винограду і фруктів для всієї околиці, спорядив кілька лінійок, придбав у Севастополі баркас для рибальства, і — дивна річ — син його у виконкомі, і він за сина спокійний.

Ці еміри — чудові організатори. Вони любили діяти під прапором артілі й кооперації.

На південному узбережжі працює кілька артілей виноградних товариств. Старі преси полагоджено й уже в роботі, тече міцне сусло, працюють досвідчені майстри, вихідці з Південної Європи, вже справжні кримчаки.

Але перетворити свій виноград на вино, відправивши його в артіль виноробів, — нелегка справа для середнього селянина.

Йому важко піднятися. Передусім він фізично слабкий і, не користуючись найманою працею,

не міг як слід перекопати свій виноградник; тому сорти винограду для нього невисокі, культура страждає. Зусібач чути розмови про необхідність утворення справжніх артілей трудових виноградарів, відбуваються наради, де дістати кредит.

Маса татарського селянства зовсім переродилася за останні роки.

Діти погано оговталися від наслідків недоїдання. Золотуха, коклюш, рахітичні захворювання, всілякі виразки на ґрунті виснаження. Вони, наче звірята, бігають вулицями, радіють сонцю, одужують, але за ними потрібен ретельний догляд, а батьки дати його не можуть.

Нерідко можна спостерігати сильну сімейну ворожнечу між господарством, що оговталася, і господарством, украй придушеним.

Брат Абдул скупив у Ібрама в голодні роки всі його виноградники, і вишиті ковдри, і чадри, і подушки, все те, чим пишається татарський дім, що дбайливо ховають, як придане, в чисту скляну шафу.

Для нового побуту характерне таке явище. Мулла, що відправляє релігійні служби, водночас займається візництвом, як звичайний візник.

Іронічно переказують, що марно він скликає з мінарету свою паству. Все одно ніхто не йде.

Криму необхідно допомогти. Те, що становить його хворе місце і водночас найважливіший засіб

зцілення, — це кооперація. Кооперативи, за загальним визнанням, украй погані. Населення настільки мало поважає кооперацію, спостерігаючи погані приклади, що ставиться до неї, ніби до звичайного приватного торговельного підприємства — з недовірою і побоюванням. Кооператив намагається обслужити немісцеве населення, а виключно заможних гостей. Тут спекулюють на червонцях, не тримають належних предметів першої необхідності, і про кооперацію кримчак-татарин часто говорить з роздратуванням і зневагою.

У всякому разі, розшарування селянської маси триває повним ходом. Союзниками низів, що одужують, є кооперація і школа. Татарська школа, незважаючи на винятково скромний бюджет Наркомпросу, в усіх планах попереду місцевої російської, що часом стоїть довго порожня, з вибитими шибками. Варто зазначити, що кримська школа отримала днями від центру досить великий кредит і зуміє в найближчому майбутньому обслужити населення, що ставиться до неї з ревнивою любов'ю.

Київ

I

Найживучіше місто України. Стоять каштани в свічках — рожево-жовтих хлопавках-китицях. Молоді дами в контрабандних шовкових жакетах. Погромний тополиний пух у нервовому травнево-му повітрі. Окаті й ротаті діти. Вуличний чоботар працює під липами життерадісно і ритмічно... Старі «молочарні», де північні прибульці заїдали кисляком і пампушками грім петлюрівських гармат, усе ще на місцях. Вони ще пам'ятають останнього київського сноба, який ходив Хрещатиком у панічні дні у лакових туфлях-човниках і з картатим пледом, розмовляючи найввічливішою пташиною мовою. І пам'ятають Гришка Рабиновича, більярдного мазчика з петербурзького кафе «Рейтер», якому випало на мить стати начальником карного розшуку й міліції.

У центрі Києва величезні будинки-ковчеги, а у брамах цих велетнів, що вміщають населення атлантичного пароплава, вивішено грізні попередження неплатникам за воду, якісь копійчані розмітки і розкладки.

Чую під ногами якесь бурмотіння. Це хедер? Ні... Молитовня у підвалі. Сотня поважних чоловіків у смугастих талесах розмістилася, наче школярі за жовтими тісними партами. Ніхто не звертає на них уваги. Сюди б художника Шагала!

Так, київський будинок це ковчег, захитаний бурею, скрипучий, життєлюбний. Ніде, лиш у Києві, відчутна велич кербуда, ніде так не романтична боротьба за площу. Тут шепочуть із зазобонним острахом: «Ця швачка робить квартирну політику — до неї залицяється сам Ботвинник!»

Кожна київська квартира — романтичний світик, що його роздирають ненависть, заздрощі, складна інтрига. У прохідних кімнатах живуть демобілізовані червоноармійці, без білизни, без речей і взагалі без нічого. Тероризовані мешканці готують їм на примусах і купують носовички.

Київський будинок — ковчег паніки й лихослів'я. Виходить пройтися під каштанами Драч — крихітна людина зі щурячою головою.

— Знаєте, хто він? Він підпільний адвокат. Його фах — третейські суди. До нього приїзять навіть із Вінниці.

Справді, за стіною у Драча йде невпинний суд. Складні питання оренди, чвари дрібних компаньйонів, усіляка дільба, ліквідація передвоєнних боргів — велика і багата юрисдикція Драча. До нього приїзять з містечок. Він присудив колишнього

підрядника, який заборгував комусь сто царських тисяч, виплачувати по тридцять рублів на місяць, — і той сплачує.

Клуб відкомгоспу і «харчосмаку». На афіші «Мандат». Потім бал. Уночі вулиця наповнюється несамовитим ревом. З незвички страшно.

На Хрещатику й на вулиці Маркса відбиток якогось варшавського, кондитерського глянцю. Готель «Континенталь» — колишня цитадель відповідальних працівників — відновив усі свої інкрустації. З кожного вікна стирчить по джазбандному негрові. Натовп витріщає очі на балкон другого поверху. Що сталося? Там Дуров когось чеше...

Кияни пишаються: всі до них приїхали! В місті одразу: справжній джазбанд, Єврейський камерний з Москви, Меєрхольд і Дуров, не кажучи вже про інших.

Клишоногий карлик Дурова виводить на прогулянку славнозвісного собаку-математика — подія! Негр іде із саксофоном — подія! Єврейські денді — актори з Камерного — зупинилися на розі — знову подія!

У білий день на Хрещатику діє рулетка-буль. Тиша похоронного бюро. Матові казани столу спалахують електрикою. У мізерному азарті метушаться два-три непоказні клієнти. Ця нікчемна рулетка вдень була зловісною.

Будь-яка подія в Києві виростає в легенду. Так, приміром, я десятки разів чув про безпритульного, який вкусив даму з ридикюлем і заразив її страшною хворобою.

Безпритульні в пишному лахмітті, що просвічує італійською оливковою голизною, чергують біля кафе. Таких добірних, лукавих і мальовничих безпритульних я не бачив ніде.

Терасами височіє велике дніпровське місто, що пережило біду.

Будинок-вулиця «Пасаж», обкурений сіркою воєнного комунізму... І славні будинки-руїни... Навпроти колишньої Думи — Губкому¹ — Марксів пам'ятник. Ні, це не Маркс, це щось інше! Може, це чудовий кербуд або геніальний бухгалтер? Ні, це Маркс.

Київ колегії Павла Галагана, губернатора Фундукля, Київ лесковських анекдотів і чаювань у липовому саду вкраплено тут і там в окружну радянську столицю. Є горбаті складні прохідні двори, пустища й просіки серед каменю, й уважний перехожий, зазирнувши надвечір у будь-яке вікно, побачить злиденну вечерю єврейської родини — бульку-халу, оселедець і чай на столі.

¹ Розміщувався у будинку Київської міської думи (1874—1876, арх. О. Шіле) — *Прим. перекладача.*

II

Трамвайчик біжить униз до Подолу. Слобідка і Труханів острів — ще під водою. Пальова, міщанська Венеція. За всю пишноту верхнього міста завжди розплачувався Поділ. Поділ горів. Поділ тонув. Поділ трошили. Поділ витримано у суворо-миршавому стилі. Ціла вулиця торгує готовим платтям. Вивіски — «Лувр», «Змичка».

На площі Контрактів (київський ярмарок) — дерев'яна дуля каланчі, повітовий гостинний двір, цибулинки обійсть.

Зневага до Подолу надзвичайно поширена в буржуазному місті:

«Вона кричить, як на Подолі», «У неї капелюшок з Подолу», «Що ви від нього хочете? Він торгує на Подолі».

Пласкими вулицями Подолу я вийшов до Дніпра — до старого Розінера, бідолашного лісопильного компаньйона. Мудрий сім'янин і старійшина лісової справи сидів на теплій шкарубкій дошці, біля ніг його лежала ніжна, мов гагачий пух, тирса. Він понюхав дрібку деревного пилу і сказав:

— Ця балка — хвора, сухотна... Хіба так пахне здорове дерево?

І, глянувши на мене жовтими овечими очима, заквилив, як плаче дерево — живицею.

[illegible][illegible]

Автограф нарису «Київ», 1926

— Ви не знаєте, що таке — приватний капітал! Приватний капітал це мученик! — і старий розвів руками, зображуючи безпорадність і кару приватного капіталу.

Страдники приватного капіталу шанують пам'ять славнозвісного підрядника Гінзбурга, нечуваного домовласника, який помер жебраком (ки-яни полюбляють міцні вислови) у радянській лікарні. Але можна ще жити, поки є міцне ізіумне вино, яке будь-який день перетворює на Пасху, густі прозорі наливки, чий смак — сама дивовижа, і солонувате вишневе варення.

Цього разу я не застав у Києві жодних чуток і жодних крилатих вигадок, за винятком твердої впевненості, що в Ленінграді падає сніг.

Одне в Києві жахливо: це — страх людей перед звільненням, перед безробіттям.

— У мене в житті була мета. Чи багато людині потрібно? Маленьку службочку!

«Службочка» вимовляється з тремтінням у голосі, зі сльозами закоханості.

Втратити роботу можна через звільнення (режим економії) й українізацію (незнання державної мови), але отримати її неможливо. Скорочений чи скорочена навіть не пручаються, а просто завмирають, мов жук, перекинутий навznak, або ошпарена муха. Хворих на рак не вбивають. Але їх цураються.

Замість сірчаної кислоти скривджені київські дружини мстяться чоловікам, домагаючись їхнього звільнення. Я чув такі розповіді у зловісно-романтичному київському стилі.

Дослухайтеся до гомону київського натовпу: які несподівані, які дивні мовні звороти! Південно-російська говірка квітне — неможливо відмовити їй у виразності.

«Не їдь коляску в тіні, їдь її за сонцем!»

А скільки милих висловів, що вимовляються співуче, наче формули життєлюбства: «Вона цвіте, як троянда», «Він здоровий, мов бик» — і на всі лади відмінюване дієслово — «поправлятися».

Так, дивовижне життєлюбство киян. Біля входу в пишні придніпровські сади стоять намети з медичними вагами. Тут-таки «лікарський електричний автомат», що допомагає від усіх хвороб. Черга — на ваги. Черга — до автомату.

На Прорізній я бачив богомолка. Сотня босих баб ішла вервечкою, а попереду — чернець-чичероне. Баби йшли, не озираючись, сліпі до всього оточення, недопитливі і ворожі, немов турецьким містом.

Дивне і гірке враження від нинішнього Києва. Надзвичайна, як і раніше, життєлюбність маленьких людей і глибока їхня безпорадність. У міста велика і живуча колективна душа. Глибоким потрійним диханням дихає українсько-єврейсько-російське місто.

Майже ніщо не нагадує про роки епічної боротьби. Ще стирчить на Хрещатику кістяк семиповерхового громаддя, що зяє наскрізними отворами, наче Колізей, а навпроти інше громаддя, із золотими банківськими вивісками.

Дніпро входить у береги. Простір — наче заґрунтоване тло. Простір вривається в місто звідусіль, і широка просіка Бібіковського бульвару, як і раніше, відкрита — цього разу не ворожим юрмам, а теплим травневим вітрам.

1926

Усвідомлений смисл слова

Про співрозмовника

I

Скажіть, що саме в безумці справляє на вас найбільш грізне враження божевілья? Розширені зіниці — тому що вони незрячі, ні на що зокрема не спрямовані, порожні. Божевільні промови — тому що, звертаючись до вас, божевільний не зважає на вас, ваше існування, наче не бажає його визнавати, абсолютно не цікавиться вами. Ми боїмося в божевільному переважно тієї моторошної абсолютної байдужості, яку він виявляє щодо нас. Немає нічого страшнішого для людини, ніж інша людина, якій до неї байдуже. Глибокий сенс має культурне лицемірство, ввічливість, за допомогою яких ми щохвилини підкреслюємо інтерес одне до одного.

Зазвичай людина, коли має щось сказати, йде до людей, шукає слухачів; поет же навпаки — біжить «на берега пустынних волн, в широкошумные дубравы». Ненормальність очевидна... Підозра в божевільні падає на поета. І люди мають рацію, коли таврують ім'ям божевільного того, чий промови звернено до бездушних предметів, до природи, а не до живих братів. І були б усі підстави

з жаху відсахнутися від поета, наче від божевільного, якби слово його справді ні до кого не зверталося. Але це не так.

Хай вибачить мені читач наївний приклад, але і з пташкою Пушкіна все не так уже й просто. Перш ніж заспівати, вона «гласу Бога внемлет». Очевидно, її пов'язує «природний договір» з хрестоматійним Богом — честь, про яку не сміє мріяти найгеніальніший поет... З ким спілкується поет? Питання болісне і завше сучасне. Припустимо, що хтось, лишаючи зовсім осторонь юридичні, мовити б, взаємини, якими супроводжується акт мовлення (я кажу — значить, мене слухають і слухають не дарма, не з люб'язності, а через те, що зобов'язані), звернув увагу виключно на акустику. Він кидає звук в архітектуру душі і, з властивою йому самозакоханістю, стежить за його блуканнями під склепінням чужої психіки. Він враховує звуковий приріст, що походить від гарної акустики, і називає цей розрахунок магією. У цьому плані він буде схожий на «*prêtre Martin*»¹ середньовічного французького прислів'я, який сам служить месу і слухає її. Поет не лише музикант, він і Страдіваріус, великий майстер із фабрикації скрипок, стурбований обчисленням пропорцій «коробки» — психіки слухача. Залежно від цих пропорцій — удар смичка або отримує

¹ «Отець Мартін» (франц.).

царську повність, або звучить убого й непевно. Але, друзі мої, адже музична п'єса існує незалежно від того, хто її виконує, в якій залі і на який скрипці! Чому ж поет має бути настільки завбачливий і турботливий? Де, нарешті, той постачальник живих скрипок для потреб поета — слухачів, чия психіка рівноцінна «мушлі» роботи Страдіваріуса? Не знаємо, ніколи не знаємо, де ці слухачі... Франсуа Віллон писав для паризького наброду середини XV століття, а ми знаходимо в його віршах живу красу...

II

У кожної людини є друзі. Чому б поетові не звертатися до друзів, до природно близьких йому людей? Мореплавець у критичну хвилину кидає у води океану закорковану пляшку з власним ім'ям і описом долі. Через довгі роки, блукаючи дюнами, я знаходжу її в піску, прочитую лист, дізнаюся дату події, останню волю загиблого. Я мав право зробити це. Я не відкривав чужий лист. Лист, закоркований у пляшці, адресовано тому, хто знайде її. Знайшов я. Значить, я і є таємничий адресат.

Мой дар убог, и голос мой не громок,
Но я живу, и на земли моё
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далёкий мой потомок
В моих стихах; как знать? душа моя

Окажется с душой его в сношеньи,
И как нашёл я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.

Читаючи вірш Баратинського, я почуваюся так, наче в мої руки потрапила така пляшка. Океан усією величезною стихією прийшов їй на допомогу, — і допоміг виконати її призначення, й почуття провіденційного охоплює того, хто її знайшов. У киданні мореплавцем пляшки у хвили й у надсиланні вірша Баратинським є два однакові чітко виражені моменти. Лист, так само і вірш, ні до кого зокрема не адресовано. Проте обидва мають адресата: лист — того, хто випадково помітив пляшку в піску, вірш — «читателя в потомстве». Хотів би я знати, хто з тих, кому навернуться на очі ці рядки Баратинського, не стрепенеться радісно й моторошно — так, ніби його несподівано гукнули на ім'я.

III

Я не знаю мудрости, годной для других,
Только мимолётности я влагаю в стих.
В каждой мимолётности вижу я миры,
Полные изменчивой радужной игры.

Не кляните, мудрые. Что вам до меня?
Я ведь только облачко, полное огня,
Я ведь только облачко. Видите, плыву
И зову мечтателей... Вас я не зову!

Який контраст являє неприємний, запобігливий тон цих рядків із глибокою і скромною гідністю віршів Баратинського. Бальмонт виправдується, начебто вибачається. Неможливо! Неприпустимо для поета! Єдине, чого не можна вибачити. Адже поезія є усвідомлення власної правоти. Лихо тому, хто втратив це усвідомлення. Він явно загубив точку опори. Перший рядок убиває весь вірш. Поет відразу виразно заявляє, що ми йому нецікаві:

Я не знаю мудрости, годной для других.

Несподівано для нього, ми платимо йому тією самою монетою: якщо ми тобі не цікаві, і ти нам не цікавий. Що мені до якоїсь хмарки, їх багато плаває... Справжні хмари, щонайменше, не знушаються над людьми. Відмова від «співрозмовника» червоною рисою проходить через поезію, яку я умовно називаю бальмонтівською. Не можна нехтувати співрозмовником: незрозумілий і невизнаний, він жорстоко мстить. У нього ми шукаємо санкції, підтвердження нашої правоти. Тим паче поет. Зауважте, як полюбляє Бальмонт приголомшувати прямими і різкими зверненнями на «ти»: в манері поганого гіпнотизера. «Ти» Бальмонта ніколи не знаходить адресата, пролітаючи повз, наче стріла, що зірвалася з аж надто тугої тятиви.

IV

И как нашёл я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.

Проникливий погляд Баратинського спрямовується повз покоління, — а в поколінні є друзі, — щоб зупинитися на невідомому, але певному «читачеві». І кожен, хто зустріне вірші Баратинського, відчуває себе таким «читачем» — обраним, покликаним на ім'я... Чому ж не живий конкретний співрозмовник, не «представник доби», не «друг у поколінні»? Я відповідаю: звернення до конкретного співрозмовника обтинає віршу крила, позбавляє його повітря, льоту. Повітря вірша є несподіване. Звертаючись до відомого, ми можемо сказати лиш відоме. Це — владний, непохитний психологічний закон. Неможливо переоцінити його значення для поезії.

Страх перед конкретним співрозмовником, слухачем з «доби», саме тим «другом у поколінні», наполегливо переслідував поетів у всі часи. Що геніальнішим був поет, то гострішою була ця хвороба. Цим зумовлена горезвісна ворожість художника і суспільства. Що слушно для літератора, письменника, годі застосувати для поета. Різниця між літературою і поезією така: літератор завжди звертається до конкретного слухача, живого представника доби. Навіть якщо він пророкує, він має на увазі

сучасника майбутнього. Літератор зобов'язаний бути «вищим», «кращим» за суспільство. Повчан-ня — нерв літератури. Через те літераторові необ-хідний п'єдестал. Інша річ поезія. Поет пов'язаний лише з провіденційним співрозмовником. Бути вищим за свою добу, кращим за своє суспільство для нього необов'язково. Той-таки Франсуа Віл-лон стоїть набагато нижче, ніж середній моральний і розумовий рівень культури XV століття.

Сварку Пушкіна з черню можна розглядати як прояв того антагонізму між поетом і конкрет-ним слухачем, що його я намагаюся обзначити. Із дивною неупередженістю Пушкін дозволяє черні виправдовуватися. Виявляється, чернь не аж така дика й неосвічена. Чим же завинила ця дуже делі-катна і сповнена найкращих намірів «чернь» пе-ред поетом? Коли чернь виправдовується, з її вуст злітає один необережний вислів: він і переповнює чашу терпіння поета й розпалює його ненависть:

А мы слушаем тебя —

ось цей нетактовний вислів. Тупа вульгарність цих, здавалося б, невинних слів очевидна. Недарма поет саме тут, обурюючись, перебиває чернь... Огидний вигляд руки, простягнутої за милостинею, і вухо, яке насторожилося, щоб слухати, може викликати натхнення в абикого — оратора, трибуна, літерато-ра — лише не поета... Конкретні люди, «обивателі

поезії», які утворюють «чернь», дозволяють «давати їм сміливі уроки» і взагалі готові вислухати будь-що, аби на поси́лці поета було зазначено точну адресу. Так діти і люди простого роду відчувають себе підлещеними, читаючи своє ім'я на конверті листа. Існували цілі епохи, коли в жертву цій аж ніяк не невинній вимозі приносили прина́дність і сутність поезії. Такими є удавано-громадянська поезія й нудна лірика вісімдесятих років. Громадянський і тенденційний напрями прекрасні самі собою:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан —

чудовий вірш, що летить на сильних крилах до провіденційного співрозмовника. Але поставте на його місце російського обивателя певного десятиліття, наскрізь знайомого, заздалегідь відомого, — і вам одразу стане нудно.

V

Так, коли я розмовляю з кимось, — я не знаю того, з ким я спілкуюся, і не прагну, не можу прагнути його знати. Немає лірики без діалогу. А єдине, що штовхає нас в обійми співрозмовника, — це бажання здивуватися власним словам, полонитися їхньою новизною і несподіваністю. Логіка невблаганна. Якщо я знаю того, до кого я звертаюся, — я знаю

наперед, як поставиться він до того, що я скажу, — що б я не сказав, а отже, мені не вдасться зачудуватися його зачудуванням, зрадіти його радістю, полюбити його любов'ю. Відстань розлуки стирає риси милої людини. Лише тоді в мене виникає бажання сказати їй щось важливе, що я не міг сказати, коли володів її образом у всій його реальній повності. Я дозволю собі сформулювати це спостереження так: смак товаришкості обернено пропорційний нашому реальному знанню про співрозмовника і прямо пропорційний прагненню зацікавити його собою. Не про акустику варто дбати: вона прийде сама. Радше про відстань. Нудно перешіптуватися із сусідом. Нескінченно нудно свердлити власну душу. Але обмінятися сигналами з Марсом — завдання, гідне лірики, що поважає співрозмовника й усвідомлює свою безпричинну правоту. Ці дві чудові риси поезії тісно пов'язані з «величезного розміру дистанцією», що лежить між нами і невідомим другом — співрозмовником.

Друг мой тайный, друг мой дальный,
Посмотри.
Я — холодный и печальный
Свет зари...
И холодный и печальный
Поутру,
Друг мой тайный, друг мой дальный,
Я умру.

Цим рядкам, щоб дістатися за адресою, потрібен астрономічний час, наче планеті, що пересилає світло іншій.

Отже, якщо окремі вірші (у формі послань або присвят) і можуть звертатися до конкретних осіб, поезія як ціле завжди спрямована до більш-менш далекого, невідомого адресата, в існуванні якого поет не може сумніватися, якщо не засумнівається в собі. Лише реальність може покликати до життя іншу реальність.

Направду, все дуже просто: якби у нас не було знайомих, ми не писали б їм листів і не насолоджувалися б психологічною свіжістю і новизною, притаманною цьому заняттю.

1913 (1912?), 1927

Франсуа Віллон

I

Астрономи точно пророкують повернення комети через великий проміжок часу. Для тих, хто знає Віллона, явище Верлена є саме таким астрономічним дивом. Вібрація цих двох голосів разюче подібна. Але крім тембру й біографії, поетів пов'язує майже однакова місія в сучасній їм літературі. Обом судилося виступити в епоху штучної, оранжерейної поезії, і подібно до того, як Верлен розбив *serres chaudes*¹ символізму, Віллон кинув виклик могутній риторичній школі, що її з повним правом можна вважати символізмом XV століття. Знаменитий «Роман про Троянду» вперше звів непроникливу огорожу, всередині якої згущалася собі теплична атмосфера, необхідна для дихання алегорій, створених цим романом. Любов, Небезпека, Ненависть, Підступність — не мертві абстрактності. Вони не безтілесні. Середньовічна поезія дає цим привидам немовби астральне тіло і ніжно піклується про штучне повітря, так потрібне для підтримання їхнього крихкого

¹ Теплиці (*фр.*).

існування. Сад, де мешкають ці своєрідні персонажі, обнесено високим муром. Закоханий, як оповідає початок «Романа про Троянду», довго блукав навколо цієї огорожі в марних пошуках непомітного входу.

Поезія і життя в XV столітті — два самостійні, ворожі виміри. Важко повірити, що метр Аллен Шартъє спізнав справжніх утисків і зазнавав життєвих неприємностей, озброївши тодішню громадську думку занадто суворим вироком над Жорстокою Дамою, яку він утопив у колодязі сліз, після блискучого суду, з дотриманням усіх тонкощів середньовічного судочинства. Поезія XV століття автономна: вона посідає місце в тогочасній культурі, як держава в державі. Згадаймо Двір Любові Карла VI: різноманітні посади охоплюють сімсот людей, починаючи від найвищої синьйорії, закінчуючи дрібними буржуа і найнижчими клериками. Виключно літературний характер цієї установи пояснює зневагу до станових перегородок. Гіпноз літератури був настільки міцний, що члени подібних асоціацій розгулювали вулицями, уквітчані зеленими вінками — символом закоханості, — бажаючи продовжити літературний сон у реальності.

II

Франсуа Монкорб'є (де Лож) народився в Парижі 1431 року, під час англійського панування.

Злидні, що оточували його колиску, поєднувалися з народним лихом і, зокрема, з лихом столиці. Можна було очікувати, що тогочасна література буде сповнена патріотичного пафосу і праги помститися за ображену гідність нації. Тим часом ані у Віллона, ані в його сучасників ми не знайдемо таких почуттів. Франція, полонена чужинцями, показала себе справжньою жінкою. Як жінка в полоні, вона переважно звертала увагу на дрібниці свого культурного й побутового туалету, з цікавістю придивляючись до переможців. Вище товариство, слідом за своїми поетами, як і раніше, линуло мрією в четвертий вимір Садів любові й Садів утіхи, а для народу вечорами запалювалися вогні таверни й на свята розігрувалися фарси й містерії.

Жіночно-пасивна епоха наклала глибокий відбиток на долю і характер Віллона. Крізь усе своє безпутне життя він проніс непохитну впевненість, що хтось повинен про нього дбати, вести його справи і рятувати його зі скрут. Уже зрілою людиною, кинутий єпископом Орлеанським у льох в'язниці Meung sur Loire¹, він жалібно волає до друзів: «Le laissez-vous là, le pauvre Villon?..»² Суспільна кар'єра Франсуа Монкорб'є почалася

¹ Мен-сюр-Луар (*фр.*).

² «Невже ви полишите тут бідного Віллона?..» (*фр.*).

з того, що його взяв під опіку Гійом Віллон, поважний канонік монастирської церкви Saint-Benoît le Bestourné¹. За власним зізнанням Віллона, старий канонік був для нього «більш ніж матір'ю». 1449 року він отримує ступінь бакалавра, 1452 — ліценціата і метра. «О Господи, якби я вчився в дні моєї нерозважливої юності і присвятив себе добрим звичаям — я отримав би будинок і м'яке ліжко. Та що казати! Я біг від школи, як хитрий хлопчисько: коли я пишу ці слова — серце моє обливається кров'ю». Як це не дивно, метр Франсуа Віллон свого часу мав кількох вихованців і навчав їх, як міг, шкільної премудрості. Та з властивим йому чесним ставленням до себе, він усвідомлював, що не має права титулуватися метром, і вважав за краще в баладах називатися «бідним маленьким школярем». Та й особливо важко було займатися Віллонові, оскільки, ніби навмисне, на роки його вчення припали студентські заколоти 1451–1453 років. Середньовічні люди любили вважати себе дітьми міста, церкви, університету... Але «діти університету» усмакували пустощі. Було організовано героїчне полювання за найпопулярнішими вивісками паризького ринку. Олень повинен був повінчати Козу й Ведмедя, а Папугу мали подарувати молодим. Студенти викрали прикордонний камінь

¹ Сен-Бенуа ле Бетурне (*фр.*).

з володінь Mademoiselle La Bryuère¹, увінчали ним гору св. Женев'єви, назвавши la Vesse², і, силою відбивши від влади, прикріпили до місця залізними обручами. На круглий камінь поставили інший — довгастий — «Pêt au Diable»³ і поклонялися їм ногами, обсипавши їх квітами, танцюючи навколо під звуки флейт і тамбуринів. Розлючені м'ясники і ображена дама завели справу. Prévôt⁴ Парижа оголосив студентам війну. Зіткнулися дві юрисдикції — і зухвалі сержанти мусили на колінах, із запаленими свічками в руках, просити вибачення у ректора. Віллон, який безсумнівно стояв у центрі цих подій, зобразив їх у романі «Pêt au Diable», що до нас не дійшов.

III

Віллон був парижанин. Він любив місто і неробство. До природи він не мав жодної ніжності й навіть знущався з неї. Уже в XV столітті Париж був тим морем, яким можна було плавати, не відчуваючи нудьги і забувши про решту всесвіту.

¹ Мадемуазель ля Брюєр (*фр.*).

² Бздех (*фр.*) — просторічний вислів.

³ Букв.: «Пердіння дияволів» (*фр.*).

⁴ Прево (*фр.*).

Але як легко натрапити на один із незліченних рифів гулящего існування! Віллон стає вбивцею. Пасивність його долі чудова. Вона немов чекає бути заплідненою випадком, усе одно — злим чи добрим. У безглуздій вуличній бійці п'ятого червня Віллон важким каменем убиває священника Шермуа. Засуджений до повішення, він апелює і, помилюваний, вирушає у вигнання. Волоцюзтво остаточно розхитало його моральність, зблизивши його зі злочинною бандою *la Coquille*¹, членом якої він стає. Після повернення до Парижа він бере участь у великій крадіжці в *Collège de Navarre*² і негайно тікає в Анжер — через нещасливе кохання, як він запевняє, насправді ж для підготовки пограбування свого багатого дядька. Зникаючи з паризького виднокраю, Віллон публікує «*Petit Testament*»³. Потім ідуть роки безладного поневіряння, із зупинками при феодальних дворах і в тюрмах. Амністований Людовіком XI 2 жовтня 1461 року, Віллон відчуває глибоке творче хвилювання, його думки й почуття надзвичайно загострюються, і він створює «*Grand Testament*»⁴ — свій пам'ятник у віках. У листопаді

¹ «Мушля» (*фр.*).

² Коледж де Наварр (*фр.*).

³ «Малий заповіт» (*фр.*).

⁴ «Великий заповіт» (*фр.*).

1463 року Франсуа Віллон був пасивним свідком сварки і вбивства на вулиці Saint Jacques¹. Тут закінчуються наші відомості про його життя й обривається його темна біографія.

IV

Жорстоким було XV століття до особистих доль. Багатьох порядних і тверезих людей воно перетворило на Йовів, які ремствували на дні смердючих в'язниць і звинувачували Бога в несправедливості. Утворився особливий різновид тюремної поезії, пройнятої біблійною гіркотою і суворістю, наскільки вона була доступна ввічливій романській душі. Але з хору в'язнів різко вирізняється голос Віллона. Його бунт більше схожий на процес, ніж на закат. Він зумів поєднати в одній особі позивача й відповідача. Ставлення Віллона до себе ніколи не переходить певних меж інтимності. Він ніжний, уважний, турботливий до себе не більше, ніж гарний адвокат до клієнта. Самоспівчуття — паразитичне почуття, згубне для душі й організму. Але суха юридична жалість, якій дарує себе Віллон, є для нього джерелом бадьорості й непохитної впевненості в правоті свого «процесу». Вельми розпусна, «аморальна» людина, як справжній

¹ Сен-Жак (*фр.*).

нащадок римлян, він живе цілком у правовому світі й не може мислити жодних стосунків поза підсудністю і нормою. Ліричний поет за природою своєю — двостатева істота, здатна до незліченного розщеплення в ім'я внутрішнього діалогу. Ні в кого так яскраво не об'явився цей «ліричний гермафродитизм», як у Віллона. Який різноманітний підбір чарівних дуетів: засмучений і розрадник, мати і дитя, суддя і підсудний, власник і жебрак...

Власність усе життя вабила Віллона, немов музична сирена, і зробила з нього крадія... і поета. Жалюгідний волоцюга, він привласнює недоступні йому блага за допомогою гострої іронії.

Сучасні французькі символісти закохані в речі, наче власники. Можливо, сама «душа речей» не що інше, як почуття власника, одухотворене і обгороджене в лабораторії послідовних поколінь. Віллон пречудово усвідомлював прірву між суб'єктом і об'єктом, але розумів її як неможливість володіння. Місяць та інші нейтральні «предмети» безповоротно виключено з його поетичного вжитку. Натомість він одразу жвавівшає, коли мова заходить про смажених під соусом качок або про вічне блаженство, привласнити яке він ніколи не втрачає остаточної надії.

Віллон змальовує чарівний *intérieur* на голландський манір, підглядаючи в замкову шпарину.

V

Симпатія Віллону до покидьків суспільства, до всього підозрілого й злочинного — аж ніяк не демонізм. Темна компанія, з якою він так швидко й інтимно зійшовся, полонила його жіночну природу яскравим темпераментом, могутнім ритмом життя, якого він не міг знайти в інших верствах суспільства. Потрібно послухати, з яким смаком розповідає Віллон у «Ballade de la grosse Margot»¹ про професію сутенера, з якою він, очевидно, був знайомий: «Коли приходять клієнти, я хапаю глечик і біжу по вино». Ані знекровлений феодалізм, ані новоявлена буржуазія, з її тяжінням до фламандської важкості й поважності, не могли дати виходу величезній динамічній здатності, якимось дивом накопиченій і зосередженій у паризькому клерку. Сухий і чорний, безбровий, худий, наче химера, з головою, яка нагадувала, за його зізнанням, очищений і підсмажений горіх, ховаючи шпагу в напівжіночому вбранні студента, — Віллон жив у Парижі, немов білка в колесі, не знаючи ані хвилини спокою. Він любив у собі хижого, худорлявого звірка і цінував власну пошарпану шкурку: «Чи не правда, Гарньє, я добре зробив, що апелював, — пише він своєму прокурору, уникнувши

¹ «Балада про грубу Марго» (фр.).

шибениці, — не кожен звір зумів би так викрутитися». Якби Віллон у змозі був дати власне поетичне *credo*, він, без сумніву, вигукнув би, як Верлен:

Du mouvement avant toute chose!¹

Могутній візіонер, він марить власним підвищенням напередодні ймовірної страти. Але, дивна річ, з незрозумілою жорстокістю й ритмічним натхненням зображує він у своїй баладі, як вітер розгойдує тіла нещасних, туди-сюди, вільно... І смерть він наділяє динамічними властивостями, навіть тут примудряється виявити любов до ритму і руху... Я думаю, що Віллона полонив не демонізм, а динаміка злочину. Не знаю, чи існує зворотний зв'язок між моральним і динамічним розвитком душі? У будь-якому разі, обидва заповіді Віллона, і великий, і малий, — це свято чудових ритмів, якого досі не знає французька поезія, — невиліковно аморальні. Жалюгідний волоцюга двічі пише заповіт, розподіляючи направо і наліво своє уявне майно, як поет, іронічно стверджуючи свою перевагу над усіма речами, якими б йому хотілося володіти: якщо душевні переживання Віллона, з усією оригінальністю, не відзначалися особливою глибиною, — його життєві стосунки, заплутаний клубок знайомств, зв'язків,

¹ Рух — над усе! (*фр.*). (У П. Верлена в «*Art poétique*»: «Музика — понад усе!»)

рахунків — являли собою комплекс геніальної складності. Ця людина примудрилася по-живому ставитися до величезної кількості осіб найрізноманітнішого звання, на всіх щаблях суспільної драбини — від злодія до єпископа, від шинкаря до принца. З якою насолодою оповідає він їхні таємниці! Який він точний і влучний! «Testaments» Віллона полонять хоча б тому, що в них подано масу точних відомостей. Читачеві здається, що він може ними скористатися, і він почувається сучасником поета. Справжня мить може витримати натиск століть і зберегти свою цілісність, залишитися тим самим «зараз». Треба лише вміти вирвати її з ґрунту часу, не пошкодивши коренів, — інакше вона зів'яне. Віллон умів це робити. Дзвін Сорбонни, що перервав його роботу над «Petit Testament», лунає досі.

Як птахи трубадурів, Віллон «співав своєю латиною»: колись, школярем, він чув про Алківіада — і в результаті незнайомка Archipiade долучається до граціозного ходу Дам минулих часів.

VI

Середньовіччя чіпко трималося за своїх дітей і добровільно не поступалося ними Відродженню. Кров справжнього середньовіччя текла в жилах Віллона. Йй він зобов'язаний власною цілісністю, темпераментом, духовною своєрідністю.

Фізіологія готики — а така була, і середні віки саме фізіологічно-геніальна епоха, — замінила Віллонові світогляд і з надлишком винагородила його за відсутність традиційного зв'язку з минулим. Ба більше — вона забезпечила йому почесне місце в майбутньому, оскільки ХІХ століття французької поезії черпало силу з тієї самої національної скарбниці — готики. Скажуть: що має спільного чудова ритміка «Testaments», то химерна, наче більбоке, то уповільнена, як церковна кантилена, з майстерністю готичних зодчих? Та хіба готика не тріумф динаміки? Ще питання, що є більш рухомим, більш текучим — готичний собор чи океанські брижі? Чим, як не чуттям архітектоніки, пояснюється чудова рівновага строфи, в якій Віллон доручає свою душу Трійці через Богоматір — *Chambre de la Divinité*¹ — і дев'ять небесних легіонів. Це не анемічний політ на воскових крильцях безсмертя, але архітектурно обґрунтоване сходження відповідно до ярусів готичного собору.

Хто перший проголосив у архітектурі рухливу рівновагу мас і побудував хрестове склепіння — геніально висловив психологічну сутність феодалізму. Середньовічна людина вважала себе в світовій будівлі настільки ж необхідною і пов'язаною,

¹ Букв.: «Притулок Божества» (*фр.*) — визначення Богоматері («Великий заповіт», LXXXV).

як будь-який камінь у готичній споруді, що з гідністю витримує тиск сусідів і бере участь невідкличною ставкою у загальній грі сил. Служити не лише означало бути діяльним для загального блага. Несвідомо середньовічна людина вважала службою, своєрідним подвигом, неприкрашений факт свого існування. Віллон, наслідувач, епігон феодального світовідчуття, не сприйняв його етичний бік, кругову поруку. Стале, моральне в готиці було йому цілком чужим. Натомість, не байдужий до динаміки, він звів її на щабель аморалізму. Віллон двічі отримував відпускні грамоти — *lettres de rémission* — від королів: Карла VII і Людовика XI. Він був твердо переконаний, що отримає такий самий лист від Бога, з прощенням усіх своїх гріхів. Можливо, в душі сухої й умислової містики він продовжив драбину феодальних юрисдикцій у нескінченність, і в душі його смутно блукало дике, але глибоко феодальне відчуття, що є Бог над Богом...

«Я добре знаю, що я не син янгола, вінчаного діадемою зірки або іншої планети», — сказав про себе бідний паризький школяр, здатний на різне заради доброї вечері.

Такі заперечення є рівноцінними позитивній впевненості.

1910 (1912?), 1927

Ранок акмеїзму

За величезного емоційного хвилювання, пов'язаного з творами мистецтва, бажано, щоб розмови про мистецтво відзначалися найбільшою стриманістю. Для величезної більшості твір мистецтва спокусливий, бо тільки в ньому просвічує світовідчуття митця. Поміж тим світовідчуття для митця знаряддя і засіб, як молоток у руках муляра, і єдино реальне — це сам твір.

Існувати — найвище самолюбство митця. Він не хоче іншого раю, окрім буття, і коли йому говорять про дійсність, він тільки гірко посміхається, тому що знає незмірно переконливішу дійсність мистецтва. Видовище математика, який, не замислюючись, підносить до квадрату яке-небудь десятизначне число, сповняє нас певним подивом. Але занадто часто ми забуваємо, що поет підносить явище до десятизначного степеня, і скромна зовнішність твору мистецтва нерідко обманює нас щодо жакливо-ущільненої реакції, якою він володіє.

Ця реальність у поезії — слово як таке. Зараз, наприклад, викладаючи свою думку по-можливості в точній, але зовсім не в поетичній формі,

я промовляю, по суті, свідомістю, а не словом. Глухонімі прекрасно розуміють одне одного, і залізничні семафори виконують доволі складне призначення, не беручи на допомогу слово. Таким чином, якщо смисл вважати змістом, то все інше, що є у слові, доводиться вважати простим механічним доважком, який тільки ускладнює швидку передачу думки. Повільно народжувалося «слово як таке». Поступово, один за одним, усі елементи слова витягувалися в поняття форми, тільки усвідомлений смисл, Логос, досі помилково й довільно вважають змістом. Від цієї непотрібної шани Логос тільки програє. Логос потребує рівноправності з іншими елементами слова. Футурист, не впоравшись з усвідомленим сенсом як з матеріалом творчості, легковажно викинув його за борт і, по суті, повторив грубу помилку своїх попередників.

Для акмеїстів усвідомлений смисл слова, Логос, така ж прекрасна форма, як музика для символістів.

І якщо у футуристів слово як таке ще повзає навкарачки, в акмеїзмі воно вперше приймає більш гідне вертикальне положення і вступає в кам'яну добу свого існування.

II

Вістря акмеїзму — не стилет і не жало декадентства. Акмеїзм — для тих, хто, охоплений духом

будування, не відмовляється легкодухо від свого тягара, а радісно приймає його, щоб розбудити і використати сили, що архітектурно сплять у ньому. Будівничий говорить: я будую, значить, я правий. Усвідомлення своєї правоти для нас найдорожче в поезії, і, з презирством відкидаючи брязкальця футуристів, для яких немає вищої насолоди, ніж зачепити в'язальною шпичею складне слово, ми вводимо готику в співвідношення слів, подібно до того, як Себастьян Бах утвердив її в музиці.

Який безумець погодиться будувати, якщо він не вірить у реальність матеріалу, опір якого він повинен перемогти. Камінь під руками будівничого перетворюється на субстанцію, і той не повинен будувати, для кого звук долота, що розбиває камінь, не є метафізичним доказом. Володимир Соловйов відчував особливий пророчий жах перед сивими фінськими валунами. Німа красномовність гранітної глиби хвилювала його, наче злі чари. Але камінь Тютчева, який «з гори скотившись, ліг в долині, зірвавшись сам собою, чи скинутий думливою рукою», — є слово. Голос матерії в цьому неочікуваному падінні звучить як артикульована мова. На цей виклик можна відповісти лише архітектурою. Акмеїсти побожно піднімають таємничий тютчевській камінь і кладуть його в основу своєї будови.

Камінь начебто запрагнув іншого буття. Він сам виявив приховану в ньому потенційну можливість динаміки — начебто попросився в «хрестове склепіння» — брати участь у радісній взаємодії собі подібних.

III

Символісти неохоче сиділи вдома, вони любили мандри, але їм було погано, незатишно в клітці свого організму й у тій світовій клітці, яку за допомогою своїх категорій вибудував Кант. Для того, щоб успішно будувати, перша умова — щирий пієтет до трьох вимірів простору — дивитися на них не як на безсенсовний тягар чи нещасливу випадковість, а як на Богом даний палац. Справді, що ви скажете про невдячного гостя, який живе за рахунок хазяїна, користується з його гостинності, а поміж тим зневажає його і тільки думає про те, як його перехитрити. Будувати можна тільки в ім'я трьох вимірів, бо вони є умова будь-якого будівництва. Ось чому архітектор повинен любити сидіти вдома, а символісти були поганими будівничими. Будувати — значить змагатися з порожнечою, гіпнотизувати простір. Добра стріла готичної дзвіниці — зла, тому що весь її сенс — уколоти небо, кинути йому докір, що воно порожнє.

IV

Своєрідність людини, те, що робить її особою, мислиться нами й входить у суттєво значущіше поняття організму. Любов до організму й організації акмеїсти поділяють з фізіологічно геніальним середньовіччям. У гонитві за вишуканістю XIX століття втратило секрет справжньої складності. Те, що в XIII столітті здавалося логічним розвитком поняття організму — готичний собор, — нині естетично діє як жахливе. Notre Dame є свято фізіології, її діонісійський розгул. Ми не хочемо розважати себе прогулянкою в «лісі символів», тому що в нас є незайманіший, дрімучіший ліс — божественна фізіологія, нескінченна складність нашого темного організму.

Середньовіччя, визначаючи по-своєму питому вагу людини, відчувало і визнавало її за кожним, цілком незалежно від його заслуг. Титул метра застосовувався охоче і без вагань. Найскромніший ремісник, найостанніший клерк володів таємницею солідної значущості, благочестивої гідності, таких характерних для тієї доби. Так, Європа пройшла крізь лабіринт ажурово-тонкої культури, коли абстрактне буття, нічим не прикрашене особисте існування цінувалося як подвиг. Звідси аристократична інтимність, що пов'язувала всіх людей, така чужа за духом «рівності і братерству» Великої Революції.

Немає рівності, немає суперництва, є співтовариство сутніх у змові проти порожнечі й небуття.

Любіть існування речі більше від самої речі і своє буття більше від самих себе — ось найвища заповідь акмеїзму.

V

A=A: яка прекрасна поетична тема. Символізм томився, нудьгував законом тотожності, акмеїзм робить його своїм гаслом і пропонує його замість сумнівного *a realibus ad realiora*¹. Спроможність дивуватися — головна чеснота поета. Але як же не дивуватися тоді найпліднішому із законів — законові тотожності? Хто проникнувся побожним подивом перед цим законом — той поза сумнівом поет. Таким чином, визнавши суверенітет закону тотожності, поезія отримує в довічне ленне володіння все сутнє без умов і обмежень. Логіка є царство несподіванки. Мислити логічно значить безперервно дивуватися. Ми полюбили музику доказу. Логічний зв'язок для нас — не пісенька про чирика, а симфонія з органом і співом, така складна і натхненна,

¹ «Від реального до реальнішого» — гасло, висунуте В'ячеславом Івановим у: *Иванов Вяч. По звёздам: Опытты фило-софские, эстетические и критические*. С.-Петербург: Оры, 1909. С. 305. — *Тут і далі прим. перекладача.*

що диригентів доводиться напружувати увесь свій хист, щоб стримати виконавців у покорі.

Яка переконлива музика Баха! Яка потужність доказу! Доводити й доводити без кінця: брати в мистецтві що-небудь на віру не гідно митця, легко і нудно...

Ми не літаємо, ми піднімаємося тільки на ті вежі, які самі можемо побудувати.

VI

Середньовіччя дороге нам тому, що володіло в високому ступені почуттям граней і перегородок. Воно ніколи не змішувало різних планів і до потойбічного ставилося з величезною стриманістю. Шляхетна суміш розсудливості й містики і відчуття світу як живої рівноваги споріднює нас із тією добою і спонукає черпати сили в творах, виниклих на романському ґрунті близько 1200 року. Будемо ж доводити свою правоту так, щоб у відповідь нам здригнувся увесь ланцюг причин і наслідків від альфи до омеги, навчимося носити «легше і вільніше зрухомлені заковини буття»¹.

1912 (1913?) (1914?)

¹ Рядок з восьмивірша поета-акмеїста Сергія Городецького.

Петро Чаадаєв

I

Відбиток, залишений Чаадаєвим у свідомості російського суспільства, — такий глибокий і невитравний, що мимоволі виникає питання: чи не алмазом проведено його по склу? Це тим паче чудово, що Чаадаєв не був діячем: професійним письменником чи трибуном. За всім своїм складом він був «приватною» людиною, що називається «*privatier*». Але, наче усвідомлюючи, що його особистість не належить йому, а має перейти в нащадків, він ставився до неї з певним смиренням: що б він не робив — здавалося, що він служив, священнодіяв.

Усі ті властивості, що їх було позбавлене російське життя, про які воно навіть не підозрювало, ніби навмисне поєднувалися в особистості Чаадаєва: величезна внутрішня дисципліна, високий інтелектуалізм, моральна архітектоніка і холод маски, медалі, якими оточує себе людина, усвідомлюючи, що в століттях вона — лише форма, і заздалегідь готуючи зліпок для свого безсмертя.

Ще незвичнішим для Росії був дуалізм Чаадаєва, чітке розрізнення ним матерії і духу. В дитинячій

країні, країні напівживої матерії і напівмертвого духу, сива антиномія нерухомої брили й організувальної ідеї була майже невідома. Росія, в очах Чаадаєва, належала ще вся цілком до неорганізованого світу. Він сам був плоть від плоті цієї Росії і дивився на себе як на сировину. Результати вийшли дивовижні. Ідея організувала його особистість, не лише розум, дала цій особистості лад, архітектуру, підпорядкувала її собі всю без залишку і, в нагороду за повне підкорення, подарувала їй абсолютну свободу.

Глибока гармонія, майже злиття морального і розумового елементів надають особистості Чаадаєва особливу стійкість. Важко сказати — де закінчується розумова і де починається моральна особистість Чаадаєва, до такої міри вони наближаються до повного злиття. Найсильніша потреба розуму була для нього водночас і найбільшою моральною необхідністю.

Я кажу про потребу єдності, що визначає лад обраних умів.

«Про що ж ми станемо розмовляти? — запитував він Пушкіна в одному з листів. — У мене, ви знаєте, лише одна ідея, і якби ненароком у моєму мозку виявилися ще якісь ідеї, вони, звичайно, негайно приліпилися б до тієї однієї: чи зручно це для вас?»

Що ж таке прославлений «розум» Чаадаєва, цей «гордий» розум, шанобливо оспіваний Пушкіним,

обсвистаний завзятим Язиковим, як не злиття морального і розумового начал — злиття, що так характерне для Чаадаєва й у напрямі якого відбувалося зростання його особистості.

З цією глибокою, невикорінною потребою єдності, вищого історичного синтезу народився Чаадаєв у Росії. Уродженець рівнини захотів дихати повітрям альпійських вершин і, як ми побачимо, знайшов його в своїх грудях.

II

На Заході є єдність! Відтоді, як ці слова спалахнули в свідомості Чаадаєва, він уже не належав собі і навіки відірвався від «домашніх» людей та інтересів. У нього вистачило мужності сказати Росії в очі страшну правду, — що вона відрізана від всесвітньої єдності, відлучена від історії, цього «виховання народів Богом».

Річ у тому, що розуміння Чаадаєвим історії включає можливість будь-яких *входин* на історичний шлях. У дусі цього розуміння, на історичному шляху можна перебувати лише раніше за всяке начало. Історія — це драбина Якова, якою янголи сходять з неба на землю. Священною повинна вона називатися на підставі спадкоємності духу благодаті, що живе в ній. Через те Чаадаєв і словом не прохопився про «Москву — третій Рим». У цій

ідеї він міг побачити лише миршаву вигадку київських ченців. Мало лише готовності, мало доброго бажання, щоб *почати* історію. Її взагалі немислимо почати. Бракує спадкоємності, єдності. Єдність не створити, не вигадати, її не навчитися. Де немає її, там у кращому разі — «прогрес», а не історія, механічний рух годинникової стрілки, а не священний зв'язок і зміна подій.

Мов зачарований, дивився Чаадаєв у одну точку — туди, де ця єдність стала плоттю, що дбайливо зберігається, заповідається з покоління в покоління. «Але папа! Папа! Ну то й що? Хіба і він — не просто ідея, не чиста абстракція? Погляньте на цього старця, якого несуть у паланкіні під балдахіном, у потрійній короні, тепер так само, як тисячу років тому, начебто нічого в світі не змінилося: воістину, де тут людина? Чи не всемогутній це символ часу, — не того, що йде, а того, що нерухомий, через який усе проходить, але який сам стоїть незворушно й у якому і за допомогою якого все відбувається?»

III

І ось, у серпні 1825 року, в приморському селищі поблизу Брайтона з'явився іноземець, у поставі якого урочистість єпископа поєдналася з бездоганною коректністю світської людини.

Це був Чаадаєв, який утік з Росії на випадковому кораблі, так поспішно, наче йому загрожувала небезпека, однак без зовнішнього примусу, але з твердим наміром — ніколи більше не повертатися.

Хворий, недовірливий, химерний пацієнт іноземних лікарів, який ніколи не знав іншого спілкування з людьми, крім суто інтелектуального, приховуючи навіть од близьких страшне сум'яття духу, він прийшов побачити свій Захід, царство історії й величі, батьківщину духу, втіленого в церкві й архітектурі. Ця дивна подорож, що тривала протягом двох років життя Чаадаєва, про які нам майже нічого не відомо, більше схожа на моріння в пустелі, ніж на паломництво, а потім Москва, дерев'яний флігель-особняк, «Апологія божевільного» і довгі розмірені роки проповіді в «аглицькому» клубі.

Може, Чаадаєв утомився? Може, його готична думка змирилася і припинила підносити до неба свої стрілкуваті вежі? Ні, Чаадаєв не змирився, хоча час своїм тупим напилком торкнувся і його думки.

О, спадок мислителя! Дорогоцінні клаптики! Фрагменти, що обриваються саме там, де найбільше хочеться продовження, грандіозні вступи, про які не знаєш — що це: накреслений план чи вже його здійснення? Даремно сумлінний

дослідник зітхає за втраченим, за відсутніми ланками: їх і не було, вони ніколи не випадали.

Фрагментарна форма «Філософічних листів» внутрішньо обґрунтована, так само як і властивий їм характер великої передмови.

Аби зрозуміти форму і дух «Філософічних листів», потрібно уявити, що Росія є для них величезним і страшним тлом. З'являння порожнечі між написаними певними уривками — це відсутня думка про Росію.

Краще не торкатися «Апології». Звісно, не тут сказав Чаадаєв те, що він думав про Росію.

І, як безнадійна пласка рівнина, розвивається останній, незакінчений період «Апології», це сумне, широкомовне начало, яке водночас нічого не обіцяє, після того як уже стільки було сказано: «Є один факт, що владно панує над нашим історичним поступом, що червоною ниткою пронизує всю нашу історію, що містить у собі, так би мовити, усю її філософію, що проявляється в усі епохи нашого суспільного життя і визначає їхній характер... Це — факт географічний»...

З «Філософічних листів» можна лише дізнатися, що Росія була причиною думки Чаадаєва. Що саме він думав про Росію — залишається таємницею. Накресливши прекрасні слова: «істина дорожча за батьківщину», Чаадаєв не розкрив їхнього пророчого сенсу. Та хіба не дивовижне видовище

ця «істина», що зусібіч, наче певним хаосом, оточена чужою і дивною «батьківщиною»?

Спробуємо проявити «Філософічні листи», наче негативну пластинку. Можливо, ті місця, які просвітлюють, будуть саме про Росію.

IV

Є велика слов'янська мрія про припинення історії в західному значенні слова, як її розумів Чадаєв. Це — мрія про загальне духовне роззброєння, після якого настане певний стан, іменований «миром». Мрія про духовне роззброєння так заволоділа нашим домашнім кругозором, що пересічний російський інтелігент інакше й не уявляє собі кінцевої мети прогресу, як у вигляді цього неісторичного «світу». Ще недавно сам Толстой звертався до людства із закликом припинити брехливу і непотрібну комедію історії та почати «просто» жити. У «простоті» — спокуса ідеї «миру»:

жалкий человек...

Чего он хочет?.. Небо ясно,

Под небом места много всем.¹

Навіки скасовуються, через непотрібність, земні й небесні ієрархії. Церква, держава, право

¹ М. Лермонтов, «Валерик».

зникають зі свідомості, наче безглузді химери, що ними людина знічев'я, по дурості, населила «простий», «Божий» світ, і нарешті лишаються наодинці, без надокучливих посередників, двоє — людина і всесвіт:

Против неба, на земле,
Жил старик в одном селе...¹

Думка Чаадаєва — суворий перпендикуляр, поставлений до традиційного російського мислення. Він біг, наче від чуми, від цього безформного раю.

Деякі історики побачили в колонізації, в прагненні розселитися якомога вільніше на якомога більших теренах — панівну тенденцію російської історії.

У могутньому прагненні населити зовнішній світ ідеями, цінностями й образами, у прагненні, що вже стільки століть становить муку і щастя Заходу і кинуло його народи в лабіринт історії, де вони блукають досі, — можна вгледіти паралель цієї зовнішньої колонізації.

Там, у лісі соціальної церкви, де готична хвоя не пропускає іншого світла, крім світла ідеї, переховувалася і визрівала головна думка Чаадаєва, його німа думка про Росію.

¹ П. Єршов, «Конек-Горбунок».

Захід Чаадаєва анітрохи не схожий на розчищені доріжки цивілізації. Він, у повному розумінні слова, відкрив свій Захід. Воістину, в ці нетрі культури ще не ступала нога людини.

V

Думка Чаадаєва, національна у своїх джерелах, національна і там, де вливається в Рим. Лише російська людина могла відкрити цей Захід, що є більш згущеним, конкретнішим від самого історичного Заходу. Чаадаєв саме по праву російської людини ступив на священний ґрунт традиції, з якою він не був пов'язаний спадковістю. Туди, де все — необхідність, де кожен камінь, вкритий патиною часу, дрімає, замурований у склепінні, Чаадаєв приніс моральну свободу, дар російській землі, найкращу квітку, нею вирощену. Ця свобода вартує величі, застиглої в архітектурних формах, вона рівноцінна всьому, що створив Захід у галузі матеріальної культури, і я бачу, як папа, «цей старець, якого несуть у паланкіні під балдахіном, у портрйній короні», підвівся, щоб привітати її.

Найкраще характеризувати думку Чаадаєва як національно-синтетичну. Синтетична народність не схиляє голови перед фактом національної самосвідомості, а підноситься над нею в суверенній особистості, самобутній, і через те національній.

Сучасники дивувалися гордості Чаадаєва, а сам він вірив у власну обраність. На ньому спочила ієратична урочистість, і навіть діти відчували значущість його присутності, хоча він ні в чому не відступав від загальноприйнятого. Він відчував себе обранцем і вмістилищем істинної народності, але народ уже був йому не суддя!

Яка разюча протилежність націоналізму, цьому жебрацтву духу, що безперервно апелює до жахливого судилища натовпу!

У Росії знайшовся для Чаадаєва лише один дар: моральна свобода, свобода вибору. Ніколи на Заході вона не була реалізована в такій величчі, в такій чистоті й повноті. Чаадаєв прийняв її, наче священний посох, і пішов до Рима.

Я думаю, що країна і народ уже виправдали себе, якщо вони створили хоч одну абсолютно вільну людину, яка забажала й зуміла скористатися своєю свободою.

Коли Борис Годунов, передбачаючи думку Петра, вирядив за кордон російських молодих людей, жоден з них не повернувся. Вони не повернулися з тієї простої причини, що немає шляху назад від буття до небуття, що вони відчули безсмертну весну невмирущого Рима і в задущливій Москві задохнулися б.

Але ж і перші голуби не повернулися назад у ковчег. Чаадаєв був першим росіянином, який

направду ідейно побував на Заході і знайшов дорогу назад. Сучасники це інстинктивно відчували і страшенно цінували присутність серед них Чаадаєва.

На нього могли показувати із забобонною повагою, як колись на Данта: «Цей був там, він бачив — і повернувся».

А скільки з нас духовно емігрували на Захід! Скільки з нас живуть у несвідомому роздвоєнні, коли тіло тут, а душа залишилася там!

Чаадаєв знаменує собою нове, поглиблене розуміння народності як найвищого розквіту особистості — та Росії — як джерела абсолютної моральної свободи.

Росія подарувала нам внутрішню свободу, у такий спосіб вона надає нам вибір, і ті, хто зробив цей вибір, — справжні росіяни, до чого б вони не долучилися. Проте горе тим, хто, покружлявши біля рідного гнізда, малодушно повертається назад!

1914

〈Скрябін і християнство〉

Пушкін і Скрябін — два перетворення одного сонця, два перебої одного серця. Двічі смерть художника збирала російський народ і запалювала над ним своє сонце. Вони дали приклад соборної, російської кончини, померли повною смертю, як живуть повним життям, їхня особистість, помираючи, розширилася до символу цілого народу, і сонце-серце того, хто помирає, зупинилося навіки в zenіті страждання і слави.

Я хочу говорити про смерть Скрябіна як про найвищий акт його творчості. Мені здається, смерть художника не варто виключати з ланцюга його творчих досягнень, а розглядати як останню, завершальну ланку. З цієї цілком християнської точки зору смерть Скрябіна дивовижна. Вона не лише чудова як казкове посмертне зростання художника в очах маси, а й служить немовби джерелом цієї творчості, його телеологічною причиною. Якщо зірвати покрив часу з цього творчого життя, воно вільно витікатиме зі своєї причини — смерті, кружлятиме навколо неї, як навколо свого сонця, поглинаючи його світло.

Пушкіна ховали вночі. Ховали таємно. Мармуровий Ісакій — пишний саркофаг — так і не дочекався сонячного тіла поета. Вночі поклали сонце в труну, і в січневу холоднечу проскрипіли полози саней, що везли для відспівування прах поета.

Я згадав картину пушкінського похорону, щоб викликати у вашій пам'яті образ нічного Сонця, образ пізньої грецької трагедії, створений Евріпідом, видіння нещасної Федри.

У фатальний час очищення і бурі ми піднесли над собою Скрябіна, чиє сонце-серце палає над нами, але — на жаль! — це не сонце спокути, а сонце провини. Стверджуючи Скрябіна своїм символом у годину світової війни, Федра-Росія...

.....
Час може йти назад: увесь хід новітньої історії, що зі страшною силою повернула від християнства до буддизму і теософії, свідчить про це.

.....
Єдності немає! «Світів багато, вони перебувають у сферах, бог панує над богом!» Що це: маячня чи кінець християнства?

Особистості немає! «“Я” — це перехідний стан — у тебе багато душ і багато життів!» Що це: маячня чи кінець християнства?

Часу немає! Християнське літочислення в небезпеці, крихкий лік років нашої ери втрачено — час мчить назад із шумом і свистом, як перегороджений

потік, — і новий Орфей кидає свою ліру в клекотючу піну: мистецтва більше немає...

Скрябін — наступний після Пушкіна щабель російського еллінізму, подальше закономірне розкриття елліністичної природи російського духу. Величезна цінність Скрябіна для Росії і для християнства зумовлена тим, що він *охоплений божевіллям еллін*. Через нього Еллада поріднилася з російськими розкольниками, які палили себе в трунах. У будь-якому разі, до них він набагато ближчий, ніж до західних теософів. Його хіліазм — *суто російське прагнення порятунку*; античного в ньому — те божевілля, з яким він висловив цю жагу.

.....

Християнське мистецтво завжди дія, заснована на великій ідеї спокутування. Це нескінченно різноманітне у своїх проявах «наслідування Христа», вічне повернення до єдиного творчого акту, що поклав початок нашій історичній епосі. Християнське мистецтво вільне. Це в повному розумінні цього слова «мистецтво заради мистецтва». Жодна необхідність, навіть найвища, не затьмарює його світлої внутрішньої свободи, бо прообраз його, те, що воно наслідує, є сама спокута світу Христом. Отже, не жертва, не спокута в мистецтві, а вільне і радісне наслідування Христа — ось наріжний камінь християнської естетики. Мистецтво не може бути жертвою, бо вона вже відбулася,

не може бути спокутою, бо світ разом із художником уже спокутувано, — що ж залишається? Радісне Богоспівкування, немов гра батька з дітьми, піжмурки і хованки духу! Божественна ілюзія спокути, що полягає в християнському мистецтві, пояснюється саме цією грою з нами божества, яке дозволяє нам блукати стежками містерії з тим, щоб ми ніби самі від себе звідали спокутування, пережили катарсис, очищення в мистецтві. Християнські художники — мовби вільновідпущеники ідеї спокутування, а не раби і не проповідники. Вся наша двотисячолітня культура завдяки чудовій милості християнства є *відпущення світу на свободу* — для гри, для духовних веселоців, для вільного «наслідування Христа».

Християнство було у цілковито вільних відносинах з мистецтвом, цього ні раніше, ні після нього не зуміла зробити жодна інша людська релігія.

Живлячи мистецтво, віддаючи йому свою плоть, пропонуючи йому як непорушну метафізичну основу реальний факт спокути, християнство нічого не вимагало натомість. Через те християнській культурі не загрожує небезпека внутрішнього зубожіння. Вона невичерпна, нескінченна, бо, тріумфуючи над часом, знову і знову згущує благодать у розкішні хмари і проливає її цілющим дощем. Неможливо переоцінити те,

що своїм характером вічної свіжості й невідцвітності європейська культура зобов'язана милості християнства щодо мистецтва.

Ще не досліджено світ християнської динаміки, діяльність духу в мистецтві як вільне самоствердження в основній стихії спокути, зокрема, музику.

У стародавньому світі музика вважалася руйнівною стихією. Елліни боялися флейти і фригійського ладу, вважаючи його небезпечним і спокусливим, і кожную нову струну кіфари Терпандру доводилося важко відвойовувати. Недовірливе ставлення до музики як до підозрілої і темної стихії було настільки сильним, що держава взяла музику під свою опіку, оголосивши її власною монополією, а музичний лад — засобом і зразком для підтримки політичного ладу, громадянської гармонії — евномії. Але й у такому вигляді елліни не наважувалися надати музиці самотійності: слово здавалося їм необхідною протиотрутою, вірним вартовим, постійним супутником музики. Власне, *чистої* музики елліни не знали — вона цілком належить християнству.

Гірське озеро християнської музики відстоялося після глибокого перевороту, що перетворив Елладу на Європу.

Християнство музики не боялося. З усмішкою каже християнський світ Діонісу: «Що ж, спробуй,

звели розірвати мене своїм менадам: я весь цілісність, весь — особистість, весь — неподільна єдність!» Яка сильна в новій музиці ця впевненість в остаточному тріумфі особистості, цільної і непошкодженої: вона, ця впевненість в особистому спасінні, сказав би я, входить у християнську музику своєрідним обертоном, забарвлюючи милозвучність Бетховена в білий мажор синайської слави.

Голос — це особистість. Фортепіано — це сирена. Розрив Скрябіна з голосом, його надзвичайне захоплення сиреною піанізму знаменує втрату християнського відчуття особистості, музичного «я єсмь».

Безсловесний хор «Прометея», що дивно німує, — та сама небезпечна, спокуслива сирена.

Ця радість Бетховена, синтез Дев'ятої симфонії, це «белой славы торжество» недоступні Скрябіну. В цьому сенсі він відірвався від християнської музики, пішов власним шляхом

Дух грецької трагедії прокинувся в музиці. Музика зробила коло і повернулася туди, звідки вийшла: знову Федра кличе годувальницю, знову Антігона вимагає поховання й узливань для милого братнього тіла.

Щось сталося з музикою, якийсь вітер зламав наскоком мусикійські очерети, сухі й дзвінкі.

Ми вимагаємо хору, нам набридло нарікання мислячого очерету... Довго, довго ми грали музикою, не підозрюючи небезпеки, що в ній прихована, — і поки — можливо, від нудьги — ми вигадували міф, щоби прикрасити своє існування, — музика кинула нам міф — не вигаданий, а народжений, порфірородний, царського походження, законний спадкоємець міфів давнини — міф про забуте християнство

.....
виноградників старого Діоніса: мені уявляються заплющені очі й легка, урочиста, маленька голова, трохи піднята догори! Це муза пригадування — легка Мнемозина, старша в хороводі. З крихкого, легкого обличчя спадає маска забуття — проявляються риси; тріумфує пам'ять — нехай ціною смерті: померти означає згадати, згадати означає померти... Згадати хай там що! Побороти забуття — хоч би це і коштувало смерті: ось девіз Скрябіна, ось героїчне поривання його мистецтва! У цьому сенсі я сказав, що смерть Скрябіна є вищий акт його творчості, що вона наводить на нього сліпуче і несподіване світло.

.....
закінчена — війна в повному розпалі. Будь-хто, хто відчуває себе елліном, і нині має бути наготові — як дві тисячі років тому... Світ не можна еллінізувати раз назавжди, як можна перефарбувати

будинок... Християнський світ — організм, живе тіло. Тканини нашого світу оновлюються смертю. Доводиться боротися з варварством нового життя — тому що в ньому, квітучому, не переможено смерть! Поки в світі існує смерть, еллінізм буде творчою силою, бо християнство еллінізує смерть... Еллінство, запліднене смертю, і є християнство. Насіння смерті, впавши на ґрунт Еллади, чудово розквітло: вся наша культура виросла з цього насіння, ми ведемо літочислення з того моменту, як його прийняла земля Еллади. Все римське безплідне, тому що ґрунт Риму кам'янистий, тому що Рим — це Еллада, позбавлена благодаті.

Мистецтво Скрябіна має прямий стосунок до того історичного завдання християнства, яке я називаю еллінізацією смерті, і через це отримує глибокий релігійний сенс.

.....
є музика — містить у собі атоми особистого буття. Наскільки мелос, у чистому вигляді, відповідає незайманому відчуттю особистості, таким, як його знала Еллада, настільки гармонія характерна для складного післяхристиянського відчуття «я». Гармонія була свого роду забороненим плодом для світу, не причетного до гріхопадіння. Метафізична сутність гармонії найтісніше пов'язана з християнським розумінням часу.

Гармонія — кристалізована вічність, вона вся в поперечному розрізі часу, що знає лише християнство. Православна містика енергійно відкидає нескінченність у часі, приймаючи цей поперечний розріз, доступний лише праведним, стверджуючи вічність як серцевину часу: християнська вічність — це кантівська категорія, розсічена мечем серафима. Центр ваги скрябінської музики лежить у гармонії: гармонійна архітектоніка, архітектоніка миті, що лунає, — розкішна архітектоніка в поперечному розрізі звучності і майже аскетичне нехтування до формаль

<1917>



Держава та ритм

Організовуючи суспільство, піднімаючи його з хаосу до стрункості органічного буття, ми схильні забувати, що особистість має бути організована насамперед. Аморфна, безформна людина, неорганізована особистість є найбільшим ворогом суспільства. По суті, все наше виховання, як його розуміє наша молода держава в особі Народного комісаріату освіти, є організація особистості. Соціальне виховання підготовляє синтез людини і суспільства в колективі. Колективу ще немає. Він повинен народитися. Колективізм виник раніше за колектив. І якщо соціальне виховання не прийде до нього на допомогу, нам загрожує небезпека залишитися з колективізмом без колективу.

Сьогодні ми бачимо перед собою вихователів-ритмістів, поки ще слабких і самотніх, які пропонують державі потужний засіб, заповіданий їм гармонійними століттями: ритм як знаряддя соціального виховання. Мені видається глибоко повчальним, що ці руки протягнуто нині з надією до держави. Вони повертають їй те, що належить

їй по праву. Вірний інстинкт підказує їм, що ритмічне виховання має стати державним. Вони ко-
ряться внутрішньому голосу власної педагогічної
совісті й наблизилися тепер майже до мети: в нашій
волі допомогти їм досягти цієї мети або відкинути
їх далеко назад.

Що спільного між державою та жінками й діть-
ми, які виконують ритмічні вправи, між суворими
перешкодами, що ставить нам грубе життя, і тією
шовковою мотузкою, яка простягається під час
цих граційних вправ. Тут готують переможців —
ось у чому полягає цей зв'язок. Дітям, які зумі-
ли так перестрибнути через тасьму, не страшні
жодні соціальні перепони. Вони господарі сво-
го зусилля. Вони зуміли урівняти напругу влас-
них м'язів під час бігу з труднощами перешкод.
Рівень завдань може непомірно зрости. Навички
ритмічного виховання залишаються. Вони неви-
корінні, вони присутні і в мирних обставинах ци-
вільного вогнища, й у воєнній бурі, вони всюди,
де людське зусилля долає опір, усюди, де потріб-
ні переможці.

Нове суспільство тримається солідарністю
і ритмом. Солідарність — згода щодо мети. По-
трібна ще згода щодо дії. Згода щодо дії сама
по собі вже є ритмом. Він зійшов, наче вогня-
ний язик, на її голову. Треба його закріпити на-
завжди. Солідарність і ритмічність — це кількість

і якість соціальної енергії. Солідарна маса. Ритмічний лише колектив. І хіба не застаріло це поняття маси, цей суто кількісний вимір соціальної енергії, хіба воно не з втраченого раю збирачів голосів?

Історія знає два відродження: перший ренесанс в ім'я особистості, другий — в ім'я колективу. Тяжіння нашої епохи до гуманізму позначилося в цьому ренесансному його характері, та гуманістичні інтереси прийшли в нашу епоху ніби освітлені морською піною. Ті самі ідеї, але покриті здоровою засмагою і просочені сіллю революції.

Спостерігаючи і порівнюючи шкільну реформу в новій Росії з «Реформою Школи» першого гуманістичного ренесансу, перш за все бачимо подолання філології. Того разу філологія виграла і стала надовго фундаментом загального виховання: цього разу інтереси філології безперечно постраждали, з цим ніхто не стане сперечатися. Філологічне зубожіння школи, якого варто очікувати в найближчому майбутньому, значною мірою плід свідомої шкільної політики, це неминучий наслідок нашої реформи; почасти в цьому її дух. Однак антифілологічний характер нашої епохи не заважає вважати її гуманістичною, оскільки вона повертає нам саму людину, людину в русі, людину в просторі й часі, — ритмічну, виразну людину.

Отже, з одного боку, філологічна зрада, з іншого — захоплення людиною в системі Жака Далькроза і в новій філософії. Над нами варварське небо, та все-таки ми елліни. Проте захоплення людиною в системі Далькроза не має нічого спільного з естетичною ідеалізацією. Взагалі естетизм зовсім чужий системі та є випадковим нашаруванням завдяки моді Геллерау в європейської та американської буржуазії. Радше, ніж естетизм, системі притаманний дух геометричності й суворого раціоналізму: людина, простір, час, рух — чотири основні її елементи.

Та чому ж дивуватися, якщо ритм, на ціле століття вигнаний з гуртожитку, повернувся більш анемічним і абстрактним, ніж він був у Елладі насправді. Немає ніякої системи Далькроза. Його відкриття належить до низки геніальних знахідок, на кшталт відкриття пороку або сили пару. Якщо силу знайдено, вона має розвиватися сама собою. Ім'я винахідника можна забути заради ясності принципу, хоча учні не хочуть із цим змиритися. Якщо ритмічному вихованню судилося стати народним, станеться диво перевтілення абстрактної системи в плоть народу. Там, де вчора була лише схема, — завтра зарясніють тканини хороводу і залунає пісня. Школа йде попереду життя. Школа ліпить життя за своїм образом і подобою. Ритмічність шкільного року визначається наголосами,

які випадають на свята шкільної олімпіади, натхненником і організатором якої буде ритм. На цих святах ми побачимо нове, ритмічно-виховане покоління, яке вільно виявляє власну волю, радість і смутки.

Значення гармонійних, одухотворених спільною ідеєю, всенародних ритмічних виступів безмежно важливе для творчості майбутньої історії. Досі історію творили несвідомо, в муках випадковостей і сліпої боротьби. Свідома творчість історії, її народження зі свята як виявлення творчої волі народу — відтепер недоторканне право людства. У майбутньому суспільстві соціальна гра посяде місце соціальних суперечностей і буде тим ферментом, тим бродильним началом, що забезпечує органічне цвітіння культури.

Отже, незважаючи на сприятливість ритмічного виховання для естетичного розвитку, на вдячність усіх муз за введення ритміки в шкільну програму — ритміка ще не естетика. Та ще неправильніше вважати її гігієною, гімнастикою. Ритм вимагає синтезу, синтезу духу й тіла, синтезу роботи й гри. Він народився із синкретизму, тобто зі спільного існування недиференційованих елементів. Але перш ніж вони поєдналися, перш ніж зміцніла наша молода моністична культура, не тягніть ритміку ні в той, ні в інший бік, не сватайте її ні за фізичну культуру, ні за

психологію, ні за трудові процеси. Наше тіло, наша праця, наша наука ще не такі, щоб прийняти в себе ритм без застережень. Ми ще маємо підготуватися до його прийняття. Дайте ж ритміці зайняти те проміжне, самостійне положення, що належить соціальній силі, яка прокинулася від тривалої летаргії і ще не оволоділа всіма своїми можливостями.

1918

Слово і культура

Трава на петербурзьких вулицях — перші пагони пралісу, що вкриє терени сучасних міст. Ця яскрава, ніжна зелень, свіжістю своєю дивовижна, належить новій одухотвореній природі. Воістину Петербург найбільш передове місто світу. Не метрополітеном, не хмарочосом вимірюється біг сучасності — швидкість, а веселою травичкою, що пробивається з-під міського каміння.

Наша кров, наша музика, наша державність — усе це продовжиться в ніжному бутті нової природи, природи-Психеї. У цьому царстві духу без людини кожне дерево буде дріадою і кожне явище промовлятиме про власну метаморфозу.

Зупинити? Навіщо? Хто зупинить сонце, коли воно мчить на горобиній упряжці в рідну домівку, охоплене жагою повернення? Чи не краще уславити його дифірамбом, ніж вимолювати в нього подачки?

Не понимал он ничего
И слаб и робок был, как дети,
Чужие люди для него
Зверей и рыб ловили в сети...¹

¹ О. Пушкін, «Цыганы».

Дякувати вам, «чужі люди», за зворушливу турботу, за ніжну опіку над старим світом, що вже «не від світу цього», який весь пішов у сподівання й підготовку до майбутньої метаморфози:

Cum subit illius tristissima noctis imago,
Quae mihi supremum tempus in urbe fuit,
Cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliquit,
Labitur ex oculis nunc quoque gutta meis¹.

* * *

Так, старий світ — «не від світу цього», але він живий більше, ніж будь-коли. Культура стала церквою. Сталося відокремлення церкви-культури від держави. Світське життя нас більше не стосується, в нас не їжа, а трапеза, не кімната, а келія, не одяг, а вбрання. Нарешті ми знайшли внутрішню свободу, справжні внутрішні веселощі. Воду в глиняних глечиках п'ємо, наче вино, і сонцю більше подобається в монастирській їдальні, ніж у ресторані. Яблука, хліб, картопля — відтепер втамовують не лише фізичний, а й духовний голод.

¹ Тільки-но зрине в душі найскорботніший образ тієї
Ночі, що в Римі мені стала межею життя,
Тільки згадаю ту ніч, а з нею все найдорожче,
Втрачене, — крапля-сльоза котиться досі з очей.
Овідій. Сумні елегії, I, 3, 1–4, пер. з лат. Андрія Содомори.

Християнин, а тепер будь-яка культурна людина — християнин, не знає лиш фізичного голоду, лиш духовної їжі. Для нього і слово — плоть, і простий хліб — веселощі і таємниця.

* * *

Соціальні відмінності й класові протилежності бліднуть перед поділом нині людей на друзів і ворогів слова. Справді агнці й козлища. Я відчуваю майже фізично нечистий цапиний дух, що йде від ворогів слова. Тут цілком доречний аргумент, що приходить останнім у будь-якій серйозній незгоді: мій противник погано пахне.

Відокремлення культури від держави — найзначніша подія нашої революції. Процес секуляризації державності не зупинився на відокремленні церкви від держави, як його розуміла французька революція. Соціальний переворот приніс глибшу секуляризацію. Держава нині виявляє до культури те своєрідне ставлення, що найкраще передає термін «терпимість». Але водночас намічається й органічний тип нових взаємин, що пов'язує державу з культурою на кшталт того, як удільні князі були пов'язані з монастирями. Князі тримали монастирі для порад. Цим усе сказано. Відстороненість держави від культурних цінностей ставить її в повну залежність від культури. Культурні

цінності забарвлюють державність, надають їй кольору, форми і, якщо завгодно, навіть статі. Написи на державних будівлях, гробницях, брамах страхують державу від руйнування часом.

Поезія — плуг, що зорює час так, що глибинні шари часу, його чорнозем, опиняються згори. Але бувають такі епохи, коли людство, не задовольняючись сьогоdnішнім днем, сумуючи, наче орач, жадає цілини часів. Революція в мистецтві неминуче призводить до класицизму. Не тому, що Давид зняв жнива Робесп'єра, а через те, що так хоче земля.

Часто доводиться чути: це добре, але це вчорашній день. А я кажу: вчорашній день ще не народився. Його ще не було по-справжньому. Я хочу знову Овідія, Пушкіна, Катула, і мене не задовольняє історичний Овідій, Пушкін, Катул.

Направду дивно, що всі панькаються з поетами й ніяк з ними не розв'яжуться. Здавалося б — прочитав, і годі. Подолав, як тепер кажуть. Нічого такого! Срібна труба Катула:

Ad claras Asiae volemus urbes¹ —

мучить і тривожить сильніше, ніж будь-яка футуристична загадка. Цього немає російською. Але ж

¹ Букв.: «Ми прагнемо в ясні міста Азії» (*Катулл. Вірші, XLIV 6*).

це має бути російською. Я взяв латинські вірші через те, що російські читачі їх явно сприймають як алегорію повинності; імператив звучить у них наочніше. Та це властивість будь-якої поезії, оскільки вона класична. Вона сприймається як те, що має бути, а не як те, що вже було.

Отже, жодного поета ще не було. Ми вільні від тягара спогадів. Натомість скільки рідкісних передчуттів: Пушкін, Овідій, Гомер. Коли коханець у тиші плутається в ніжних іменах і раптом згадує, що це вже було: і слова, і волосся — і півень, який прокричав за вікном, кричав уже в Овідієвих «Трістіях», — глибока радість повторення охоплює його, запаморочлива радість:

Словно тёмную воду, я пью помутившийся воздух,
Время вспахано плугом, и роза землёю была.

Так і поет не боїться повторень і легко п'яніє класичним вином.

Те, що слушно щодо одного поета, слушно щодо всіх. Не варто створювати жодних шкіл. Не варто вигадувати власної поетики.

* * *

Аналітичний метод, застосований до слова, руху і форми, — цілком законний і майстерний прийом. Останнім часом руйнування зробилося суто формальною передумовою мистецтва. Розпад, тління,

гниття — все це ще *décadence*. Але декаденти були християнські художники, своєрідні останні християнські мученики. Музика тління була для них музикою воскресіння. «Charogne»¹ Бодлера — високий приклад християнського відчаю. Зовсім інша річ — свідоме руйнування форми. Безболісний супрематизм. Заперечення абрису явищ. Самогубство заради вигоди, заради цікавості. Можна розібрати, можна і скласти: ніби студіюється форма, а насправду гниє і розкладається дух (до речі, назвавши Бодлера, мені хотілося б згадати його значення як подвижника, в найсправжнішому християнському сенсі слова: *martyre*²).

* * *

У житті слова настала героїчна ера. Слово — плоть і хліб. Воно поділяє долю хліба і плоті: страждання. Люди зголоднілі. Ще голоднішою є держава. Проте є щось більш голодне: час. Час хоче пожерти державу. Наче трубний глас звучить загроза, накреслена Державіним на грифельній дошці. Хто підніме слово і покаже його часу, ніби священник Євхаристію, — буде другим Ісусом Навином. Немає нічого більш голодного, ніж сучасна

¹ «Падло» (*фр.*) — назва вірша Шарля Бодлера.

² «Мученик» (*фр.*) — назва вірша Шарля Бодлера.

держава, а голодна держава страшніша за зголоднілу людину. Співчуття до держави, що заперечує слово, — громадський шлях і подвиг сучасного поета.

Прославим роковое бремя,
Которое в слезах народный вождь берёт.
Прославим власти сумрачное бремя,
Её невыносимый гнёт.
В ком сердце есть, тот должен слышать, время,
Как твой корабль ко дну идёт...

Не вимагайте від поезії суто речовності, конкретності, матеріальності. Це той самий революційний голод. Сумнів Хоми. Навіщо обов'язково відчувати пальцями? А головне, навіщо ототожнювати слово з річчю, з травою, з предметом, який воно означає?

Хіба річ господар слова? Слово — Психея. Живе слово не позначає предмет, а вільно обирає, немовби для житла, ту чи ту предметну значимість, речовність, миле тіло. І навколо речі слово блукає вільно, наче душа навколо кинутого, але не забутого тіла.

Те, що сказано про речовність, звучить трохи інакше, якщо мова про образність:

Prends l'éloquence et tords-lui son cou!¹

¹ «Хребет риториці скрути» (*фр.*) — рядок із «Art poétique» Поля Верлена, тут у перекладі Г. Кочура.

Складай безобразні вірші, якщо зможеш, якщо зумієш. Сліпий упізнає миле обличчя, ледь торкнувшись його зрячими перстами, і сльози радості, справжньої радості пізнання, бризнуть з очей його після довгої розлуки. Вірш живе внутрішнім образом, тим звучним зліпком форми, що передує написаному віршеві. Жодного слова ще немає, а вірш уже звучить. Це бринить внутрішній образ, це його відчуває слух поета:

И сладок нам лишь узнаванья миг!

Тепер відбувається наче явище глосолалії. У священній нестямі поети розмовляють мовою всіх часів, усіх культур. Немає нічого неможливого. Як кімната того, хто помирає, відкрита для всіх, так двері старого світу навстіж прочинені перед натовпом. Раптово все стало загальним надбанням. Ідіть і беріть. Усе доступно: всі лабіринти, всі тайники, всі заповідні ходи. Слово стало не семицірковою, а тисячоцірковою кувичею, що оживлюється відразу диханням усіх століть. У глосолалії найдивовижніше, що мовець не знає мови, якою говорить. І всім, і йому здається, що він говорить по-грецьки або по-халдейськи. Щось зовсім протилежне ерудиції. Сучасна поезія, попри всю складність і внутрішню зарозумілість, наївна:

Ecoutez la chanson grise...¹

Синтетичний поет сучасності уявляється мені не Верхарном, а якимось Верленом культури. Для нього вся складність старого світу — та сама пушкінська кувиця. У ньому співають ідеї, наукові системи, державні теорії так само точно, як у його попередниках співали солов'ї й троянди. Кажуть, що причина революції — голод у міжпланетному просторі. Потрібно розсипати пшеницю в етері.

Класична поезія — поезія революції.

1921

¹ «Послухайте цю просту пісеньку...» (*фр.*) — контамінація рядків з вірша Верлена «Ecoutez la chanson bien douce» (букв.: «Послухайте ніжну пісеньку...») і «Art poétique» («Rien de plus cher que la chanson grise...» — «Немає нічого дорожче за просту пісеньку...»).

Лист про російську поезію

У блискучий час паризьких, брюссельських, нижньогородських та інших всесвітніх виставок побутував звичай зводити архітектурні споруди в будь-якому стилі, але обов'язково грандіозно.

Споруди ці, що уособлювали мистецтва, кустарну промисловість, сільське господарство тощо, недовго трималися в своїй ефемерній величі: виставка закінчувалася, і дерев'яні планки звозили на возах.

Грандіозні створіння російського символізму нагадують мені ці виставкові споруди. Іноді мені здається, що Бальмонт, Брюсов, В'ячеслав Іванов, Андрій Белий спеціально вибудовані для якихось всесвітніх виставок, і ось-ось приїдуть їх розбирати. По суті, вони вже розібрані. Від Бальмонта з його палаючими будинками, світовими поемами, надлюдською відвагою і демонічною самозакоханістю залишилося кілька скромних гарних віршів. Брюсов ще стоїть, він пережив «виставку», але всі знають, що це таке. Від космічної поезії В'ячеслава Іванова, де «навіть мінерал вимовляє кілька слів», залишилася маленька візантійська капличка,

де зібрано вцілілу велич багатьох згорілих храмів, і, нарешті, Бєлий... тут мені доведеться відмовитися від моєї архітектурної паралелі: Бєлий несподівано виявився дамою та засяяв нестерпним блиском світового шахрайства — теософією.

«Куди вам, нинішнім, до старих, — зітхають любителі високого стилю, виховані на виставкових павільйонах, — оце були поети, які теми, який розмах, яка ерудиція...»

Прихильникам російського символізму невідомо, що це величезний махровий гриб на болоті дев'яностих років, ошатний і наділений безліччю риз.

Наприкінці минулого століття російська поезія вийшла з кола домашніх наспівів Фета і Голєнищева-Кутузова, долучилася до широкого кола інтересів європейської думки і зажадала собі світового значення. Все було новиною для молодих співробітників «Весов» — Брюсова, Елліса, Зінаїди Гіппіус. Досі ще, коли перечитуєш старі «Весы», перехоплює дух від радісного подиву і бентежної лихоманки відкриття, що нею була одержима ця епоха. Вселенська думка, що ніколи не вмирала навіть у російській поміщицько-дворянській поезії та після Пушкіна сховалася в глухих творах Тютчева і Володимира Соловйова, галасливою повинню змила домашні манатки: російській поетичній думці знову відкрився Захід, новий,

спокусливий, сприйнятий весь відразу, як єдина релігія, насправді весь зі шматочків ворожнечі й суперечностей. Російський символізм не що інше, як запізнений різновид наївного західництва, перенесеного в царину художніх поглядів і поетичних прийомів. Замість спокійного володіння скарбами західної думки:

— Мы помним всё — парижских улиц ад
И венецьянские прохлады,
Лимонных рощ далекий аромат
И Кёльна мощные громады...¹ —

юнацьке захоплення, закоханість, а головне, неминучий супутник закоханості, переродження почуття особистості, гіпертрофія творчого «я», яке змішало свої кордони з межами знову відкритого захопливого світу, втратило тверді обриси і вже не відчуває жодну клітину як свою, уражене болючою водянкою світових тем. У такому стані порушується найцікавіший у поезії процес, зростання поетичної особистості, — відразу взяли найвищу, найнапруженішу ноту, оглушили себе самі і не використали голоси як органічну здатність розвитку.

Найзручніше вимірювати наш символізм градусами поезії Блока. Це жива ртуть, у нього і тепло,

¹ О. Блок, «Скифы».

і холодно, а там завжди жарко. Блок розвивався нормально, — з хлопчика, який начитався Соловйова і Фета, він став російським романтиком, навченим німецькими та англійськими братами, і, нарешті, російським поетом, який здійснив заповітну мрію Пушкіна — «в просвещении стать с веком наравне»¹.

Блоком ми вимірювали минуле, як землемір розкреслює тонкою сіткою на ділянки неозорі поля. Крізь Блока ми бачили і Пушкіна, і Гете, і Баратинського, і Новалиса, але в новому порядку, бо всі вони постали для нас немов притоки російської поезії, єдиної і невичерпної у вічному русі.

Завжди буде надзвичайно цікаво і загадково, звідки прийшов поет Блок... Він вийшов з нетрів німецької натурфілософії, зі студентської кімнатки Аполлона Григор'єва, і — дивно — він чимось повертає нас у сімдесяті роки Некрасова, коли в трактирах вечеряли ювіляри, а на театрі співав Гарція.

Кузмін прийшов від волзьких берегів, з розкольніцькими піснями, італійською комедією рідного, домашнього Риму і всією старою європейською культурою, оскільки вона стала музикою, — від «Концерту» в Palazzo Pitti Джорджоне до останніх поем Дебюссі.

¹ О. Пушкін, «Чаадаєву».

Клюєв — прибулець з величного Олонця, де російський побут і російська мужицька мова спочиває в еллінській поважності і простоті. Клюєв народний, бо в ньому співіснує ямбічний дух Баратинського з віщим наспівом неписьменного олонецького оповідача.

Нарешті, Ахматова принесла в російську лірику всю величезну складність і психологічне багатство російського роману XIX століття. Не було б Ахматової, якби не Толстой з «Анною Карениною», Тургенєв з «Дворянским гнездом», весь Достоевський і почасти навіть Лєсков.

Генезис Ахматової весь у російській прозі, а не поезії. Власну поетичну форму, гостру і своєрідну, вона розвивала з огляду на психологічну прозу.

Вся ця форма, що вийшла з асиметричного паралелізму народної пісні й високого ліричного прозаїзму Анненського, пристосована для перенесення психологічного пилку з однієї квітки на іншу.

Отже, жодного поета без роду і племені, всі приїшли здалеку і йдуть в далечінь.

Під час розквіту мішурного російського символізму і навіть до його початку Інокентій Анненський уже являв приклад того, чим має бути органічний поет: весь корабель збитий з чужих дощок, але у нього власна будова. Анненський ніколи не зливався з богатирами на глиняних ногах

російського символізму — він гідно ніс свій жереб відмови — зречення. Дух відмови, що ним пронизана поезія Анненського, живиться свідомістю неможливості трагедії в сучасному російському мистецтві завдяки відсутності синтетичної народної свідомості, незаперечної і абсолютної (необхідна передумова трагедій), і поет, народжений бути російським Еврипідом, замість того, щоб спустити на воду корабель всенародної трагедії, кидає у водоспад ляльку, тому що —

Сердцу обидва куклы
Обиды своей жалчей¹.

Нині ми стоїмо перед пізнім гучним рецидивом символізму, поезією московських шкіл, переважно імажиністів, — теж наївне явище, тільки хижацьке й дикунське — цього разу не перед духовними цінностями культури, а її механічними іграшками. Будь-який швейцар старого московського будинку з ліфтом і центральним опаленням культурніший, аніж імажиніст, який ніяк не може звикнути до ліфта і пропелера. Молоді московські дикуни відкрили ще одну Америку — метафору, простодушню змішали її з образом і збагатили нашу літературу цілим виводком непотрібних пошарпаних метафоричних уподібнень.

¹ І. Анненський «То было на Валлен-Коски...».

Нескінченно менш цікавий і поважний, ніж символізм, але споріднений йому, імажинізм не останнє, мабуть, явище в російській літературі. Хижацька екстенсивна поезія на нашому ґрунті відроджуватиметься доти, доки її унеможливить російська культура. Справді, погана поезія виснажлива для культурного ґрунту, шкідлива, як будь-яке недбальство.

1922

Про природу слова

*Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог.
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что слово — это Бог.
Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества,
И как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова.*

М. Гумільов

Я хочу поставити одне питання — а саме: чи єдина російська література? Справді, чи є російська література сучасна — тією ж, що література Некрасова, Пушкіна, Державіна або Сімеона Полоцького? Якщо спадковість збереглася, як далеко вона сягає в минуле? Якщо російська література завжди одна й та сама, то чим визначається її єдність, яким є істотний її принцип (так званий «критерій»)?

Поставлене питання набуває особливої гостроти завдяки прискоренню темпу історичного процесу. Справді, мабуть, перебільшення вважати кожен рік нинішньої історії за століття, але щось на кшталт геометричної прогресії, правильного й закономірного прискорення, помітно в бурхли-

вій реалізації накопичених і збільшуваних потенцій історичної сили, енергії. Завдяки зміні кількості змісту подій, що припадають на певний проміжок часу, захиталося поняття одиниці часу, і не випадково сучасна математична наука висунула принцип відносності.

Аби врятувати принцип єдності у вихорі змін і невпинному потоці явищ, сучасна філософія, в особі Бергсона, чий глибоко юдаїстичний розум охоплено наполегливою потребою практичного монотеїзму, пропонує нам учення про систему явищ. Бергсон розглядає явища не за їхнім підпорядкуванням закону часової послідовності, а начебто за їхньою просторовою протяжністю. Його цікавить виключно внутрішній зв'язок явищ. Цей зв'язок він звільняє від часу і розглядає окремо. Таким чином, пов'язані між собою явища утворюють ніби віяло, стулки якого можна розгорнути в часі, але водночас він піддається згортанню, що його можна досягнути розумом.

Уподібнення об'єднаних у часі явищ такому віялу підкреслює лише їхній внутрішній зв'язок і замість проблеми причиновості, так рабськи підпорядкованої мисленню в часі, яка на довгий час поневолила уми європейських логіків, висуває проблему зв'язку, позбавлену будь-якого присмаку метафізики і, саме через те, більш плідну для наукових відкриттів і гіпотез.

Побудова науки на принципі зв'язку, а не причиновості, позбавляє нас від поганої нескінченності еволюційної теорії та її вульгарного прихвосня — теорії прогресу. Рух нескінченного ланцюга явищ, без початку і кінця, є саме погана нескінченність, що нічого не каже розуму, який шукає єдності і зв'язку, вона присипляє наукову думку легким і доступним еволюціонізмом, що дає, справді, видимість наукового узагальнення, але ціною відмови від будь-якого синтезу і внутрішнього ладу.

Розпливчастість, позаархітектурність європейської наукової думки XIX сторіччя на початку нового століття цілком деморалізувала наукову думку. Розум, який не є знанням і сукупністю знань, а є хваткою, прийомом, методом, покинув науку, благо він може існувати самотійно і знайде собі поживу де завгодно. І марно було б шукати саме цього розуму в науковому житті старої Європи. Вільний розум людини відокремився від науки. Він опинився всюди, лише не в ній: в поезії, в містиці, в політиці, в богослів'ї. Стосовно ж наукового еволюціонізму з теорією прогресу, то позаяк він сам не скрутив собі шиї, як це зробила нова європейська наука, він, працюючи далі в тому ж напрямі, викинувся на берег теософії, наче знесилений плавець, який досяг безрадісного берега.

Теософія — пряма спадкоємиця старої європейської науки. Туди їй і дорога. Та ж кепська

нескінченність, та ж відсутність хребта у вченні про перевтілення — «карма», той же грубий і наївний матеріалізм у вульгарному розумінні надчуттєвого світу, та ж відсутність волі й смаку до пізнання діяльності і якась лінива всеїдність, величезна важка жуйка, розрахована на тисячі шлунків, інтерес до всього, що межує з байдужістю, — всерозуміння, що межує з нічогонерозумінням.

Для літератури еволюційна теорія особливо небезпечна, а теорія прогресу просто-таки убивча. Якщо послухати істориків літератури, які стоять на точці зору еволюціонізму, то виходить, що письменники тільки й думають, як би розчистити дорогу тим, хто йде попереду, а зовсім не про те, як би виконати свою бажану справу, або ж виходить, що всі вони беруть участь у конкурсі винаходів на поліпшення якоїсь літературної машини, причому невідомо, де ховається журі і якій меті ця машина служить.

Теорія прогресу в літературі — найбрутальніший, найогидніший різновид шкільного невігластва. Літературні форми змінюються, одні форми поступаються місцем іншим. Але кожна зміна, кожне таке надбання супроводжується втратою, загубою. Ніякого «краще», ніякого прогресу в літературі бути не може — просто тому, що немає ніякої літературної машини і немає фінішу, до якого потрібно швидше за інших доскочити.

Навіть до манери і форми окремих письменників непридатна ця безглузда теорія поліпшення, — тут кожне надбання також супроводжується втра-тою, загибеллю. Де у Толстого, який засвоїв у «Анне Карениной» психологічну міць і конструктивність флорберівського роману, звірині чуття і фізіологічна інтуїція «Войны и мира»? Де в автора «Войны и мира» прозорість форми, «кларизм» «Детства» й «Отрочества»? Автор «Бориса Годунова», якби й хотів, не міг би повторити лицейських віршів, зовсім як тепер ніхто не напише державінської оди. А кому що більше подобається — річ інша. Подібно до того, як є дві геометрії — Евкліда і Лобачевського, можливі дві історії літератури, написані в двох ключах: одна — що розкаже лише про надбання, друга — лише про втрати, і обидві розповідатимуть про одне й те саме.

Повертаючись до питання про те, чи єдина російська література, і якщо так, то яким є принцип її єдності, ми з самого початку відкидаємо теорію поліпшення. Говоритимемо лише про внутрішній зв'язок явищ, і насамперед спробуємо відшукати критерій можливої єдності — стрижень, що дозволяє розгорнути в часі різноманітні й розкидані явища літератури.

Таким критерієм єдності літератури певного народу, єдності умовної, може бути визнано лише мову народу, бо всі інші критерії умовні,

минуці й похідні. А мова, хоча і змінюється, жодної миті не застигає в спокої, від точки і до точки, сліпуче ясної в свідомості філологів, і в межах усіх своїх змін залишається постійною величиною, «константою», залишається внутрішньо єдиною. Будь-якому філологу зрозуміло, що таке тотожність особистості стосовно самосвідомості мови. Коли латинська мова, що поширилася по всіх романських землях, зацвіла новим цвітінням і пустила пагони майбутніх романських мов, почалася нова література, дитяча і убога порівняно з латинською, але вже романська.

Коли прозвучала жива і образна мова «Слова про Ігорів похід» — наскрізь світська, мирська і руська в кожному звороті, — почалася російська література. А доки Велимир Хлебников, сучасний російський письменник, занурює нас у саму гушавину російського коренезнавства, в етимологічну ніч, любов розуму і серцю розумного читача, жива та ж сама російська література, література «Слова про Ігорів похід». Російська мова так само, як і російська народність, склалася з нескінченних домішок, схрещувань, щеплень і чужорідних впливів. Але в одному вона лишить вірною самій собі, доки і для нас прозвучить наша кухонна латина і на могутньому тілі мови зійдуть бліді молоді пагони нашого життя, подібно до давньофранцузької пісеньки про св. Євлалію.

Російська мова — мова елліністична. Через низку історичних умов живі сили еллінської культури, залишивши Захід еллінським впливам і довго загостившись у бездітної Візантії, поринули в лоно російської мови та подарували їй самовпевнену таємницю елліністичного світогляду, таємницю вільного втілення, і через те російська мова стала саме плоттю, що звучить і промовляє.

Якщо західні культури й історії замикають мову ззовні, огорожують її стінами державності та церковності й прочитуються нею, щоб повільно гнити і зацвітати в належний час її розпаду, російська культура й історія зусібіч омила й оперезана грізною і безкраєю стихією російської мови, що її не вміщують жодні державні та церковні форми.

Життя мови в російській історичній дійсності переважає всі інші факти повнотою явищ, повнотою буття, що виявляє лише недосяжний рубіж для всіх інших явищ російського життя. Елліністичну природу російської мови можна ототожнювати з її буттєвістю. Слово в елліністичному розумінні є плоть діяльна, що перетворюється на подію.

Тому російська мова історична вже сама собою, оскільки за сукупністю вона є бурхливим морем подій, безперервним втіленням і дією розумної плоти, здатної дихати. Жодна мова не чинить опір номінативному і прикладному призначенню сильніше за російську. Російський номіналізм, тобто

уявлення про реальність слова як такого, животворить дух нашої мови і пов'язує його з еллінською філологічною культурою не етимологічно й не літературно, а через принцип внутрішньої свободи, однаково властивої їм обом.

Усілякий утилітаризм є смертельним гріхом проти елліністичної природи, проти російської мови, і цілком байдуже, чи буде це тенденція до телеграфного або стенографічного шифру заради економії і спрощеної доцільності, або ж утилітаризм вищого порядку, що приносить мову в жертву містичній інтуїції, антропософії і будь-якому всежерущому і голодному до слів мисленню.

Андрій Белий, наприклад, — хворобливе й негативне явище в житті російської мови лише тому, що він нещадно і безцеремонно ганяє слово, рахуючись виключно з темпераментами власного спекулятивного мислення. Захлинаючись у витонченій багатослівності, він не може пожертвувати жодним відтінком, жодним зламом своєї примхливої думки і підриває мости, по яких лініться перейти. В результаті, після миттєвого феєрверку, — купа щебеню, похмура картина руйнування замість повноти життя, органічної цілості й діяльної рівноваги. Основний гріх письменників на кшталт Андрія Белого — неповага до елліністичної природи слова, нещадна експлуатація його для власних інтуїтивних цілей.

У російській поезії частіше, ніж у будь-якій іншій, повторюється тема давнього сумніву в здатності слова до вираження почуття:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?¹

Так мова оберігає себе від безцеремонних замахів...

Швидкість розвитку мови не співмірна з розвитком самого життя. Будь-яка спроба механічно пристосувати мову до потреб життя заздалегідь приречена на невдачу. Так званий футуризм, поняття, створене недолугими критиками і позбавлене будь-якого змісту й глибини, — не лише курйоз обивательської літературної психології. Він отримує точний смисл, якщо розуміти під ним саме це насильницьке, механічне пристосування, недовіру до мови, що водночас і скороход, і черепаха.

Хлебников вовтузиться зі словами, наче кріт, — проте він прорив у землі ходи для майбутнього на ціле століття; тим часом представники московської метафоричної школи, які називають себе імажиністами і знемагають, аби пристосувати мову до сучасності, залишилися далеко позаду мови, й їхня доля — бути зметеними, наче паперове сміття.

¹ Ф. Тютчев, «Silentium».

Чаадаєв, стверджуючи думку, що в Росії немає історії, тобто що Росія належить до неорганізованого, неісторичного кола культурних явищ, прогавив одну обставину, — а саме: мову. Настільки високоорганізована, настільки органічна мова — не лише двері в історію, а й сама історія. Для Росії відпадінням від історії, відлученням від царства історичної необхідності й наступництва, від свободи й доцільності було б відпадання від мови. «Оніміння» двох, трьох поколінь могло б привести Росію до історичної смерті. Відлучення від мови тотожне для нас відлученню від історії. Тому цілком правильно, що російська історія йде краєчком, бережком, над урвищем і готова щохвилини зірватися в нігілізм, тобто у відлучення від слова.

Із сучасних російських письменників ясніше за всіх цю небезпеку відчув Розанов, і все його життя минуло в боротьбі за збереження зв'язку зі словом, за філологічну культуру, що твердо стоїть на фундаменті елліністичної природи російської мови. Анархічне ставлення рішуче до всього, повна плутанина, все байдуже, лише одного не можу — жити безсловесно, не можу перенести відлучення від слова! Така приблизно була духовна організація Розанова. Цей анархічний і нігілістичний дух визнавав лише одну владу — магію мови, владу слова, і це, зауважте, не будучи поетом, збирачем і нанизувачем слів, а будучи просто

балакуном чи то буркотуном, без будь-якої турботи про стиль.

Одна книга Розанова називається «У церковных стен». Мені здається, Розанов усе життя нишпорив у м'якій порожнечі, намагаючись намацати, де ж стіни російської культури. Подібно до деяких інших російських мислителів, на кшталт Чаадаєва, Леонтьєва, Гершензона, він не міг жити без стін, без «акрополя». Все довкола піддається, все драгле, м'яке і пластичне. Але ми хочемо жити історично, в нас закладено нездоланну потребу знайти твердий горішок Кремля, Акрополя, все одно, як би не називалося це ядро, державою чи суспільством. Жага горішка й абиякої стіни, що символізує цей горішок, визначає всю долю Розанова й остаточно знімає з нього звинувачення в безпринципності й анархічності.

Важко людині бути цілим поколінням — їй нічого більше не лишається, як померти, — мені весь час тліти, тобі цвісти. І Розанов не жив — він помирав розумною і вдумливою смертю, як помирають покоління. Життя Розанова — смерть філології, в'янення, всихання словесності й запекла боротьба за життя, яке жевріє в слівцях і балачках, в лапках і цитатах, але у філології і лише у філології.

Ставлення Розанова до російської літератури якнайбільше нелітературне. Література — явище суспільне, філологія — явище домашнє, кабінетне.

Література — це лекція, вулиця; філологія — університетський семінарій, сім'я. Так, саме університетський семінарій, де п'ять студентів, які знайомі одне з одним і називають одне одного на ім'я та по батькові, слухають свого професора, а у вікно лізуть гілки знайомих дерев університетського саду. Філологія — це сім'я, бо будь-яка сім'я тримається на інтонації і на цитаті, на лапках. Найбільш ліниво сказане слово в сім'ї має свій відтінок. І нескінченне, своєрідне, чисто філологічне словесне нюансування становить тло сімейного життя. Ось чому тяжіння Розанова до домашності, що так потужно визначило весь уклад його літературної діяльності, я виводжу з філологічної природи його душі, яка в невтомному шуканні горішка тріскала й лушила свої слова і слівця, залишаючи нам лише лушпиння. Не дивно, що Розанов виявився непотрібним і неплодючим письменником.

«Який жах, що людина (вічний філолог) знайшла слово для цього — смерть. Хіба це можливо якось назвати? Хіба воно має ім'я? Ім'я вже визначення, вже “щось знаємо”». Так своєрідно визначає Розанов сутність свого номіналізму: вічний пізнавальний рух, вічне лушення горішка, що закінчується нічим, тому що його ніяк не розгризти. Та який же Розанов літературний критик? Він усе тільки щипає, він випадковий читач, заблудла вівця — ні се ні те...

Критик повинен уміти ковтати томи, відшукуючи потрібне, роблячи узагальнення; а Розанов угрузне із головою в рядку будь-якого російського поета, як він угруз у рядку Некрасова. «Еду ли ночью по улице темной» — перше, що спало на думку вночі, коли їхав з візником. Розановська примітка — напевно чи знайдеться інший такий російський вірш в усій російській поезії. Церкву Розанов полюбив за ту саму філологію, що й сім'ю; ось що він каже: «церква про небіжчика вимовила такі дивовижні слова, яких ми не вміємо вимовити про померлого батька, сина, дружину, подругу, тобто вона взагалі будь-кого, хто помирає, померлу людину відчувала так близько до душі, як тільки мати може відчувати своє померле дитя. Як же їй не залишити за це все?..»

Антифілологічний дух, з яким боровся Розанов, вирвався з глибин історії; це такий само незгасний вогонь, як і вогонь філологічний.

Є такі вічні вогні на землі, просочені нафтою: де-небудь випадково запалає і горить десятки років. Немає нейтралізовальної речовини, загасити абсолютно нічим. Лютер був уже поганий філолог тому, що замість аргументу він запустив у чорта каламарем. Антифілологічний вогонь ятрить тіло Європи, палаючи горючими сопками на землі Заходу, навіки спустошуючи для культури той ґрунт, на якому він спалахнув. Нічим не можна

нейтралізувати голодне полум'я. Треба дозволити йому горіти, обходячи закляті місця, куди нікому не потрібно, куди ніхто не стане поспішати.

Європа без філології — навіть не Америка; це — цивілізована Сахара, проклята Богом, мерзота запустіння. Як і раніше, стоятимуть європейські Кремлі й Акрополі, готичні міста, собори, схожі на ліси, й куполоподібні сферичні храми, але люди дивитимуться на них, не розуміючи їх, і навіть, найпевніше, стануть лякатися їх, не в змозі збагнути, яка сила їх звела і яка кров тече в жилах могутньої архітектури, що їх оточує.

Та що там казати! Америка краща за цю, поки що доступну розумінню, Європу. Америка, витративши свій філологічний запас, звезений з Європи, ніби очманіла й замислилася — і раптом завела власну філологію, звідкись викопала Вітмена, і він, як новий Адам, став давати імена речам, дав зразок первісної, номенклатурної поезії, до пари самому Гомеру.

Росія — не Америка, до нас немає філологічного ввезення: не проросте у нас дивовижний поет на кшталт Едгара По, мов дерево від пальмової кісточки, що перепливла океан з пароплавом. Хіба що Бальмонт, найбільш неросійський із поетів, чужинний перекладач еолової арфи, яких ніколи не буває на Заході: перекладач за покликанням, за народженням, у найоригінальніших своїх творах.

Становище Бальмонта в Росії — це іноземне представництво від небувалої фонетичної держави, рідкісний випадок типового перекладу без оригіналу. Хоча Бальмонт і москвич, між ним і Росією лежить океан. Це чужинець у російській поезії, він залишить у ній менший слід, ніж перекладений ним Едгар По або Шеллі, хоча власні його вірші змушують уявляти дуже цікавий оригінал.

У нас немає Акрополя. Наша культура досі блукає і не знаходить власних стін. Зате кожне слово словника Даля є горішком Акрополя, маленьким Кремлем, крилатою фортецею номіналізму, спорядженою еллінським духом на невтомну боротьбу з безформною стихією, небуттям, що звідусіль загрожує нашій історії.

Розанов у нашій літературі — представник домашнього юродства і жебрущого еллінізму, натомість Анненський — представник еллінізму героїчного, філології войовничої. Вірші й трагедії Анненського можна порівняти з дерев'яними укріпленнями, городищами, які виносилися далеко в степ удільними князями для захисту від печенігів, назустріч хозарській ночі.

На тёмный жребий мой я больше не в обиде:
И наг, и немощен был некогда Овидий.¹

¹ П. Верлен, «Увечері» в перекладі І. Анненського.

Нездатність Анненського служити будь-яким впливам, бути посередником, перекладачем, просто разюча. Потужною оригінальною хваткою він схоплював кігтями чуже і ще в повітрі, на великій висоті, гордовито випускав з пазурів здобич, дозволяючи їй впасти самій. І орел його поезії, що вполював Евріпіда, Малларме, Леконта де Ліля, нічого не приносив нам у своїх лапах, крім жмені сухих трав, —

Поймите, к вам стучится сумасшедший,
Бог знает где и с кем всю ночь проведенный,
Блуждает взор и речь его дика,
И камешков полна его рука;
Того гляди, другую опростает,
Вас листьями сухими закидает.¹

Гумільов назвав Анненського великим європейським поетом. Мені здається, коли європейці його пізнають, смиренно виховавши свої покоління на вивченні російської мови, подібно до того, як колишні виховувалися на стародавніх мовах і класичній поезії, вони злякаються зухвалості цього царственного хижака, який викрав у них голубку Еврідіку для російських снігів, зірвав класичну шаль з плечей Федри і поклав з ніжністю, як годиться російському поетові, звірячу шкуру на змерзлого Овідія.

¹ І. Анненський, «Кошмары».

Яка дивна доля Анненського! Торкаючись світових багатств, він зберіг для себе тільки жалюгідну жменьку, точніше, підняв дрібку праху і кинув її назад у скарбницю Заходу, що палала. Всі спали, коли Анненський не спав. Хропли побутовці. Не було ще «Весов». Молодий студент В'ячеслав Іванович Іванов навчався в Моммзена і писав латиною монографію про римські податки. І в цей час директор Царськосельської гімназії довгі ночі боровся з Евріпідом, всотував у себе зміїну отруту мудрої еллінської мови, готував настій таких гірких, полинно-міцних віршів, що їх ніхто ні до, ні після нього не писав.

І для Анненського поезія була домашньою справою, і Еврипід був домашнім письменником, суцільна цитата і лапки. Всю світову поезію Анненський сприймав як пасмо проміння, кинуте Елладою. Він знав відстань, відчував її пафос і холод, і ніколи не зближував зовні російського й еллінського світу. Урок творчості Анненського для російської поезії — не еллінізація, а внутрішній еллінізм, адекватний дух російської мови, так би мовити, домашній еллінізм. Еллінізм — це пічний горщик, рогац, глечик з молоком, це — домашнє начиння, посуд, оточення тіла; еллінізм — це тепло вогнища, що відчувається як священне, будь-яка власність, що долучає частину зовнішнього світу до людини, одяг, що кладеться на плечі коханої з тим самим почуттям священного тремтіння, з яким —

Как мёрзла быстрая река
И зимни вихри бушевали,
Пушистой кожей прикрывали
Они святого старика.¹

Еллінізм — це свідоме оточення людини начинням замість байдушких предметів, перетворення цих предметів у начиння, олюднення навколишнього світу, зігрівання його найтоншим телеологічним теплом. Еллінізм — це будь-яка піч, біля якої сидить людина і цінує її тепло як споріднене її внутрішньому теплу. Нарешті, еллінізм — це могильний човен єгипетських небіжчиків, у який кладуть усе потрібне для продовження земної мандрівки людини, аж до ароматичного глечика, люстерка й гребінця. Еллінізм — це система в берґсонівському сенсі слова, яку людина розгортає навколо себе, мов віяло явищ, звільнених від тимчасової залежності, супідрядних внутрішньому зв'язку через людське я.

В елліністичному розумінні символ є начиння, а тому будь-який предмет, втягнутий у священне коло людини, може стати начинням, а отже, й символом. Отже, чи потрібен особливий, навмисний символізм у російській поезії? Чи не є він гріхом проти елліністичної природи нашої мови, що творить образи, як начиння, на потребу людини?

¹ О. Пушкін, «Цыганы».

По суті, немає жодної різниці між словом і образом. Слово є вже образ запечатаний: його не можна чіпати. Він не придатний для вжитку, як ніхто не стане прикурювати від лампадки. Такі запечатані образи теж не дуже потрібні. Людина полюбляє заборону, і навіть дикун кладе магічну заборону, «табу», на певні предмети. Але, з іншого боку, запечатаний, вилучений з використання образ ворожий людині, він своєрідне опудало, лякало.

«Все минуще є лиш подоба». Візьмімо, наприклад, троянду і сонце, голубку і дівчину. Для символіста жоден з цих образів сам собою не цікавий, а троянда — подоба сонця, сонце — подоба троянди, голубка — подоба дівчини, а дівчина — подоба голубки. Образи випатрані, як опудала, і набиті чужим змістом. Замість символічного «лісу відповідностей» — опудальна майстерня.

Ось куди приводить професійний символізм. Сприйняття деморалізовано. Нічого справжнього, непідробного. Страшний контрданс «відповідностей», що кивають одна на одну. Вічне підморгування. Жодного ясного слова, лише натяки, недомовки. Троянда киває на дівчину, дівчина на троянду. Ніхто не хоче бути самим собою.

Вельми чудову в російській поезії епоху символістів групи «Весов», що розгорнулася за два десятиліття в колосальне, хоча на глиняних ногах, будівництво, найкраще визначити як епоху

лжесимволізму. Нехай це визначення не буде зрозуміле як посилання на класицизм, принизливе для цієї прекрасної поезії і плідного стилю Расіна. Лжекласицизм — прізвисько, подароване шкільним невіглаством, що приліпилося до великого стилю. Російський лжесимволізм — справді лжесимволізм. Журден у похилому віці відкрив, що він говорив усе життя прозою. Російські символисти відкрили таку ж прозу — первісну, образну природу слова. Вони запечатали всі слова, всі образи, призначили їх виключно для літургійного використання. Вийшло вкрай незручно — ні пройти, ні встати, ні сісти. За столом не можна обідати, тому що це не просто стіл. Не можна запалити вогонь, тому що це може означати таке, що сам потім не радий будеш.

Людина більше не господар у себе вдома. Їй доводиться жити чи то в церкві, чи то в священному гаю друїдів, хазяйському оку людини нема на чому відпочити, нема на чому заспокоїтися. Все начиння збунтувалося. Мітла проситься на шабаш, пічний горщик не хоче більше варити, а вимагає собі абсолютного призначення (ніби варити не абсолютне призначення). Господаря вигнали з дому, і він більше не сміє в нього увійти. Як же бути з прикріпленням слова до його значення; невже це кріпосна залежність? Адже слово не річ. Його значущість анітрохи не переклад його самого. Насправді

ніколи не було так, щоб хто-небудь хрестив річ, назвав її вигаданим ім'ям.

Найзручніше і в науковому сенсі правильне — розглядати слово як образ, тобто словесне уявлення. Так усувається питання про форму і зміст, якщо фонетика — форма, решта — зміст. Усувається питання про те, що є первинна значущість: слово чи його звучна природа? Словесне уявлення, складний комплекс явищ, зв'язок, «система». Значущість слова можна розглядати як свічку, запалену зсередини в паперовому ліхтарі, і навпаки: звукове уявлення, так звана фонема, може бути вміщена всередині значущості, як свічка в тому ж ліхтарі.

Давня психологія вміла лише об'єктивувати уявлення і, долаючи наївний соліпсизм, розглядала уявлення як щось зовнішнє. В цьому випадку вирішальним моментом був момент даності. Даність продуктів нашої свідомості зближує їх з предметами зовнішнього світу і дозволяє розглядати уявлення як щось об'єктивне. Надзвичайно швидке олюднення науки, зокрема і теорії пізнання, нашттовхує нас на інший шлях. Уявлення можна розглядати не лише як об'єктивну даність свідомості, а й як органи людини, абсолютно так само, як печінку, серце.

Щодо слова таке розуміння словесних уявлень відкриває широкі нові перспективи і дозволяє мріяти про створення органічної поетики, не законодавчого, а біологічного характеру, що знищує канон

в ім'я внутрішнього зближення організму, поетики, що володіє всіма рисами біологічної науки.

Завдання побудови такої поетики взяла на себе органічна школа російської лірики, що виникла за творчою ініціативою Гумільова і Городецького на початку 1912 року, до якої офіційно долучилися Ахматова, Нарбут, Зенкевич і автор цих рядків. Дуже невелика література з акмеїзму і скупість на теорію його вождів ускладнює його вивчення. Акмеїзм виник з відштовхування: «Геть від символізму, хай живе справжня троянда!» — таким було його початкове гасло. Городецький свого часу зробив спробу прищепити акмеїзму літературний світогляд, «адамізм», різновид учення про нову землю і нового Адама. Спроба не вдалася, акмеїзм світоглядом не займався: він приніс із собою низку нових смакових відчуттів, значно цінніших, ніж ідея, й насамперед смак до цілісного словесного уявлення, образу в новому органічному розумінні.

Літературні школи живуть не ідеями, а смаками: принести з собою цілу купу нових ідей, але не принести нових смаків — означає не створити нову школу, а лише заснувати полеміку. Навпаки, можна створити школу самими тільки смаками, без усяких ідей. Не ідеї, а смаки акмеїстів виявилися убивчими для символізму. Ідеї частково перейняли у символістів, і сам В'ячеслав Іванов значно сприяв побудові акмеїстичної теорії.

Але дивіться, яке сталося диво для тих, хто живе всередині російської поезії: нова кров потекла по її жилах. Кажуть, віра рухає гори, а я скажу, щодо поезії: горами рухає смак. Завдяки тому, що в Росії, на початку століття, виник новий смак, такі величі, як Рабле, Шекспір, Расін, знялися з місця і рушили до нас у гості. Підйомна сила акмеїзму в сенсі діяльної любові до літератури, її важкості, її вантажу, надзвичайно велика, і важелем цієї діяльної любові й був саме новий смак, мужня воля до поезії і поезики, в центрі якої стоїть людина, не сплюснута в коржик лжесимволічними жахами, а як господар у себе вдома, істинний символізм, оточений символами, тобто начинням, що володіє і словесними уявленнями, як власними органами.

Неодноразово в російському суспільстві бували хвилини геніального читання в серці західної літератури. Так Пушкін, і з ним усе його покоління, прочитав Шеньє. Так наступне покоління, покоління Одоєвського, прочитало Шеллінга, Гофмана і Новаліса. Так шістдесятники читали свого Бокля, і хоча обидві сторони зірок з неба не збивали, але й у цьому випадку найбільш ідеального читача знайти було неможливо. Акмеїстичний вітер перегорнув сторінки класиків і романтиків, і вони розкрилися на тому самому місці, що було найбільш потрібним для епохи. Расін розкрився на «Федрі», Гофман на «Серапіонових братах».

Розкрилися ямби Шеньє і гомерівська «Іліада». Акмеїзм не лише літературне, а й суспільне явище в російській історії. З ним разом у російській поезії відродилася моральна сила. «Хочу, чтоб всюду плавала свободная ладья: и Господа и дьявола, равно прославлю я», — сказав Брюсов. Цей убогий підхід ніколи не повториться в російській поезії. Громадянський пафос російської поезії досі піднімався лише до «громадянина», але є вище начало, ніж «громадянин», — поняття «мужа».

На відміну від давньої громадянської поезії, нова російська поезія повинна виховувати не тільки громадянина, а й «мужа». Ідеал досконалої мужності підготовлено стилем і практичними вимогами нашої епохи. Все стало важчим і ще величезнішим, тому й людина має бути твердішою за все на землі і має ставитися до неї, як алмаз до скла. Ієратичний, тобто священний, характер поезії зумовлено переконаністю, що людина твердіша за все інше в світі.

Відшумить століття, засне культура, переродиться народ, віддавши свої найкращі сили новому суспільному класу, і весь цей потік потягне за собою тендітний човен людського слова у відкрите море майбутнього, де немає співчутливого розуміння, де сумний коментар замінює свіжий вітер ворожечі і співчуття сучасників.

Як же можна спорядити цей човен у далеку дорогу, не забезпечивши його всім необхідним

для такого чужого й такого дорогого читача? Ще раз я прирівняю вірш до єгипетського човна мертвих. Усе для життя — в запасі, ніщо не забуто в цьому човні...

Але я бачу можливість численних заперечень і початок реакції на акмеїзм і в цьому первісному його формулюванні, подібно до кризи лжесимволізму. Чиста біологія не підходить для побудови поетики. Біологічна аналогія гарна і плідна, але в результаті її послідовного застосування виходить біологічний канон, не менш гнітючий і нестерпний, ніж лжесимволічний. «Души готической рассудочная пропасть» дивиться з фізіологічного розуміння мистецтва. Сальєрі гідний поваги і гарячої любові. Не його провина, що він чув музику алгебри так само сильно, як живу гармонію.

На місце романтика, ідеаліста, аристократичного мрійника про чистий символ, про абстрактну естетику слова, на місце символізму, футуризму й імажинізму прийшла жива поезія слова-предмета, і її творець не ідеаліст-мрійник Моцарт, а суворий і серйозний ремісник майстер Сальєрі, який протягує руку майстру речей і матеріальних цінностей, будівельнику і виробникові матеріального світу.

<1920–1922>

Пшениця людська

Багато, багато зерен у мішку, як їх не перетрушувати, не пересипати, все одне й те саме. Жодна кількість росіян, французів, англійців ще не утворює народ, ті самі зерна в мішку, та сама пшениця людська нерозмелена, чиста кількість. Ця чиста кількість, ця пшениця людська жадає бути розмеленою, перетвореною на борошно, випеченою в хліб. Стан зерна в хлібах відповідає стану особистості в тому цілком новому і неmechanічному поєднанні, що має назву «народ». І ось трапляються такі епохи, коли хліб не випікається, коли комори повні зерна людської пшениці, але помелу немає, мірошник постарів та втомився і широкі лапаті крила млинів безпорадно чекають роботи.

Духова піч історії, колись така широка і містка, спекотна і домовита духовка, звідки вийшло чимало рум'яних паляниць, застрайкувала. Людська пшениця повсюдно шумить і хвилюється, але не хоче стати хлібом, хоча її до того примушують ті, хто вважають себе її господарями, грубі власники, володарі комор і засіків.

Ера месіанізму остаточно і безповоротно закінчилася для європейських народів. Будь-який месіанізм стверджує приблизно от що: лише ми хліб, ви ж просто зерно, не гідне молоття, але ми можемо зробити так, що і ви станете хлібом. Будь-який месіанізм заздалегідь недобросовісний, брехливий і розрахований на неможливий резонанс у свідомості тих, до кого він звертається з такою пропозицією. Жоден народ-месія, народ-красномовець ніколи не був почутий іншим. Усі промовляли в порожнечу, і маячні промови лилися водночас із різних вуст, не помічаючи одна одну.

Є один факт, що сприяє виникненню і процвітанню будь-якого месіанізму, змушує народи марити вустами безвідповідальних піфійських оракулів, що на довгий час перетворив Європу на піфійське торжище національних ідей, — цей факт — розщеплення політичного й суттєвого культурно-економічного життя народів, розшарування політичного і національного плану, в грубому формулюванні: невідповідність політичних кордонів національним. Але в циганському таборі етнографії не місце хижим звірам, тут танцює ручний ведмідь і орла прив'язують за хвору лапу. Політичне буйство Європи, її невтомне бажання перекроювати свої кордони можна розглядати як продовження геологічного процесу, як потребу продовжити в історії еру геологічних катастроф,

поштовхів, характерну для наймолодшого, найніжнішого, найбільш історичного материка, чие тім'я ще не зміцніло, як тім'я дитини.

Проте політичне життя катастрофічне по суті. Душа політики, її природа — катастрофа, несподіваний зсув, руйнування. Добре бюргерам у «Фаусті», на лавочці, пахкаючи люлькою, міркувати про турецькі справи. Землетрус приємний здалеку, коли він не страшний. Якщо не чути гомону політичних подій — для Європи, наскрізь політичної за світовідчуттям, — це вже подія:

Царей и царств земных отрада,
Возлюбленная тишина¹, —

тобто проста відсутність катастрофи відчувалася майже матеріально, наче якийсь тонкий етер тиші. Катастрофічність політичної стихії, по суті, призвела до утворення в самих надрах історичної Європи найсильнішої течії, що поставила собі завданням умертвіння політичного життя як такого, знищення самостійної й катастрофічної політичної стихії, боротьбу з історичною катастрофою, де б і чим би вона не виявлялася, — ця течія порснула з такої глибини, що сама її поява була схожа

¹ М. Ломоносов, «Ода на день восшествия на Всероссийский престол ее Величества Государыни Императрицы Елизаветы Петровны, 1747 года».

на катастрофу, і, аж ніяк не катастрофічна за природою, вона лише через непорозуміння могла здатися новим політичним землетрусом, новою історичною катастрофою в низці інших.

Відтепер політика вмерла як стихія, і тричі благословенне її життя. Багато хто ще говорить як колись, але жоден політичний конгрес на кшталт віденських або берлінських у Європі вже неможливий, ніхто не слухатиме акторів, та й актори розучилися грати.

Отже, зупинка політичного життя Європи як самотійного, катастрофічного процесу, що завершився імперіалістичною війною, збіглася з припиненням органічного зростання національних ідей, із повсюдним розпадом «народностей» на просте людське зерно, пшеницю, і тепер до голосу цієї людської пшениці, до голосу маси, як її нині недорікувато називають, ми повинні дослухатися, щоб зрозуміти, що відбувається з нами і що нам готує прийдешній день.

Не на млині політичної історії, не важким жорном катастрофи людську пшеницю буде перетворено на борошно. Нині тричі благословенне все, що не є політикою в старому значенні слова, благословенна економіка з її пафосом всесвітньої домашності, благословенна крем'яна сокира класової боротьби — все, що переймається великою турботою про влаштування світового господарства,

будь-яка домовитість і хазяйновитість, будь-яка тривога за вселенське домашнє вогнище. Добро в значенні етичному і добро в значенні господарському, тобто сукупності начиння, знарядь виробництва, горбом тисячоліть нажитого вселенського скарбу, — зараз одне й те саме.

Жоден народ більше не самовизначиться у процесі політичної боротьби. Політична незалежність уже не утворює народ; лише кинувши свій мішок на цей новий млин, під жорна цієї нової турботи, ми отримаємо назад уже чисте борошно — нашу нову сутність як народу.

Сором учорашнього месіанізму ще пашисть на обличчі європейських народів, і я не знаю більш пекучого сорому після всього, що відбулося. Будь-яка національна ідея в сучасній Європі приречена на нікчемність, поки Європа не знайде себе як ціле, не відчує себе як моральну особистість. Поза загальною, материнською європейською свідомістю неможлива жодна мала народність. Вихід з національного розпаду, зі стану зерна в мішку до вселенської єдності, до інтернаціоналу лежить для нас через відродження європейської свідомості, через відновлення європеїзму як нашої великої народності.

«Почуття Європи» — глухе, погамоване, пригнічене війнами й громадянськими розбратами — повертається до кола чинних робочих ідей. Росія

зберегла це почуття для Європи підкилимно і крев-
но, вона розпалювала цей вогонь задалегідь, не-
мов турбуючись, що він може згаснути. Згадаймо
Герцена, не світогляд його, а його європейську до-
мовитість, хазяйновитість — він блукав країнами
Заходу, наче господар величезною рідною садибою.
Згадаймо ставлення Карамзіна і Тютчева до землі
Заходу, до європейського ґрунту. Обидва найсиль-
ніше відчували ґрунт Європи там, де він здивився
горами, де він зберігає живу пам'ять геологічної ка-
тастрофи. Тут, у Швейцарії, Карамзін пролив сен-
тиментальні сльози російського мандрівника. Аль-
пам присвячено найкращі вірші Тютчева. Цілком
своєрідне, наскрізь одухотворене ставлення росій-
ського поета до геологічного буяння альпійського
пасма пояснюється саме тим, що тут буйною гео-
логічною катастрофою здіблена в потужні пасма
своя рідна, історична земля — земля, що несе Рим
і собор святого Петра, що носила Канта і Гете. Че-
рез те тут

Нечто праздничное веет,
Как дней воскресных тишина¹.

Так альпійські вірші Тютчева одухотворено істо-
ричним відчуттям європейського ґрунту, і подвій-
ною тіарою для поета увінчано європейські Гімалаї.

¹ Ф. Тютчев, «Над виноградными холмами...».

У теперішній Європі немає і не повинно бути ніякої величі, ані тіар, ані корон, ані величних ідей, схожих на масивні тіари. Куди все це поділося — вся маса литого золота історичних форм, ідей? — повернулося в стан сплаву, в рідку золоту магму, не пропало, а те, що видає себе за велич, — підміна, бутафорія, пап'є-маше? Потрібно дивитися тверезо: нинішня Європа — величезна комора людського зерна, справжньої людської пшениці, і мішок із зерном зараз є монументальнішим, ніж готика. Та кожне зерно зберігає пам'ять про один давній еллінський міф, про те, як Юпітер перетворився на звичайного бика, щоб на широкій спині, важко фиркаючи, з рожевою піною втоми на губах, перенести через земні води дорогоцінну ношу, ніжну Європу, і та слабкими руками трималася за міцну квадратну шию.

Нотатки про Шеньє

Вісімнадцяте століття схоже на озеро з висохлим дном: ані глибини, ані вологи, — все підводне опинилося на поверхні. Людям самим було страшно від прозорості й порожнечі понять. *La Verite*, *la Liberte*, *la Nature*, *la Deite*¹, особливо *la Vertu*² викликають майже непритомне запаморочення думки, наче прозорі, порожні вири. Це століття, що змушене було ходити морським дном ідей, наче паркетом, — обернулося століттям переважно моралі. Найтривіальнішим моральним істинам дивувалися, ніби рідкісним морським мушлям. Людська думка задихалася від безлічі непорушних істин і, проте, не знаходила спокою. Позаяк усі вони виявлялися недостатньо дієвими, доводилося не-втомно їх повторювати.

Визначні принципи вісімнадцятого століття весь час у русі, в якійсь механічній тривозі, немов буддійський молитовний млин. Ось приклад: антична думка розуміла добро як благо чи благополуччя; тут

¹ Істина, Свобода, Природа, Божество (*фр.*).

² Чеснота (*фр.*).

іще не було внутрішньої порожнечі гедонізму. Добро, благополуччя, здоров'я було злито в одне уявлення, наче ваговита й однорідна золота куля. Усередині цього поняття не було порожнечі. Саме цей суцільний, аж ніяк не імперативний і не гедоністичний характер античної моралі дозволяє навіть засумніватися в моральній природі цієї свідомості: чи це не просто гігієна, тобто профілактика душевного здоров'я?

Вісімнадцяте століття втратило прямий зв'язок з моральною свідомістю античного світу. Золота суцільна куля вже не звучала сама собою. З неї видобували звуки витонченими прийомami, міркуваннями про користь приємного і про приємність корисного. Спустошена свідомість ніяк не могла вигодувати ідею обов'язку, і вона з'явилася в образі «La Vertu romaine»¹, більш придатної для підтримки рівноваги поганих трагедій, ніж для управління душевним життям людини. Так, зв'язок з античністю справжньою для вісімнадцятого століття було втрачено, і значно сильнішим був зв'язок з омертвілими формами схоластичної казуїстики, отже, століття Розуму є прямим спадкоємцем схоластики зі своїм раціоналізмом, алегоричним мисленням, персоніфікацією ідей, цілком у дусі давньофранцузької поетики.

¹ «Римська доблесть» (фр.).

У середньовіччя була своя душа і було справжнє знання античності, й не лише за грамотністю, а й за любовним відтворенням класичного світу, воно залишає далеко позаду добу Просвітництва. Музам було сумно біля Розуму, вони нудьгували з ним, хоча неохоче в цьому зізнавалися. Все живе і здорове розпорошувалося в дрібнички, тому що за ними менше наглядали, а дитя з сімома няньками — трагедія — перетворилося на пишний пустоцвіт саме тому, що над його колискою схилялися і дбайливо його няньчили «визначні принципи». Молодші різновиди поезії, які щасливо уникли цієї убивчої опіки, переживуть старших, що змарніли під її рукою.

Поетичний шлях Шеньє — це відхід, майже втеча від «визначних принципів» до живої води поезії, зовсім не до античного, а до цілком сучасного світогляду.

У поезії Шеньє відчувається релігійне і, можливо, по-дитячому наївне передчуття дев'ятнадцятого століття.

* * *

Александрійський вірш запущений корінням в антифон, тобто з перегуком хору, розділеного на дві половини, які мають однаковий час для виявлення своєї волі. Втім, ця рівноправність

порушується, коли один голос поступається іншому частиною часу, що йому належить. Час — чиста і неприкрашена субстанція александрійця. Розподіл часу по жолобах дієслова, іменника й епітета становить автономне внутрішнє життя александрійського вірша, регулює його дихання, його напруженість і насиченість. При цьому відбувається ніби «боротьба за час» між елементами вірша, причому кожен з них, наче губка, намагається всотати якомога більшу кількість часу, зустрічаючись у цьому прагненні з домаганнями інших. Тріада іменника, дієслова та епітета не є щось непорушне, бо вони вбирають у себе чужий зміст, і нерідко дієслово виступає зі значенням і вагою іменника, епітет зі значенням дії, тобто дієслова, і т. ін.

Ось ця хиткість співвідношень окремих частин мови, їхня плавкість, здатність до хімічного перетворення з абсолютною ясністю і прозорістю синтаксису надзвичайно характерні для стилю Шеньє. Найсуворіша ієрархія епітета, дієслова й іменника на одноманітному ґрунті александрійського віршування креслить лінію панівного образу, надає опуклості чергуванню парних віршів.

Шеньє належав до покоління французьких поетів, для яких синтаксис був золотою кліткою, звідки не мріялося вистрибнути. Цю золоту клітку остаточно спорудив Расін і обладнав

як розкішний палац. Синтаксична свобода поетів середньовіччя — Віллона, Рабле, весь давньофранцузький синтаксис — залишилися позаду, а романтичне буйство Шатобріана і Ламартіна ще не починалося. Золоту клітку охороняв злий папуга — Буало. Перед Шеньє стояло завдання здійснити абсолютну повноту поетичної свободи в межах найвужчого канону, і він впорався з ним. Відчуття окремого вірша, як живого неподільного організму, і відчуття ієрархії словесної в межах цього цільного вірша надзвичайно притаманні французькій поезії.

Шеньє любив і відчував окремий мандрівний вірш: йому сподобався вірш з «Епіталами» Біона, і він зберігає його.

* * *

У природі нового французького вірша, обґрунтованого Клеманом Маро, батьком александрійця, зважувати слово, перш ніж сказати. А романтична поетика передбачає вибух, несподіванку, шукає ефекту, непередбачуваної акустики і ніколи не знає, чого їй самій коштує пісня. Від потужної гармонійної хвилі Ламартінова «Озера» — до іронічної пісеньки Верлена романтична поезія стверджує поетику несподіванки. Закони поезії сплять у гортані, й уся романтична поезія, ніби

намісто з мертвих солов'їв, не зрадить, не видасть своїх таємниць, не знає заповіту. Мертвий соловей нікого не навчить співати. Шеньє майстерно знайшов середину між класичною і романтичною манерою.

* * *

Покоління Пушкіна вже подолало Шеньє, тому що був Байрон. Одне й те саме покоління не могло сприйняти водночас — «звук нової, дивної ліри — звук ліри Байрона» — й абстрактну, зовні холодну і помірковану, але сповнену античного біснування поезію Шеньє.

* * *

Те, чим Шеньє ще духовно горів, — енциклопедія, деїзм, права людини, — для Пушкіна вже минуле і чиста література:

...Садился Дидерот на шаткий свой треножник,
Бросал парик, глаза в восторге закрывал,
И проповедывал...

Пушкінська формула — союз розуму і фурії — дві стихії в поезії Шеньє. Століття було таке, що нікому не вдалося уникнути одержимості. Тільки напрям її змінювався і розчинявся чи то в пафосі приборкання, чи то в силі ямба викривального.

* * *

Ямбічний дух сходить до Шеньє, наче фу-
рія. Імперативність. Діонісійський характер.
Одержимість.

* * *

Шеньє ніколи не сказав би: «Для життя ти жи-
веш». Він був зовсім далекий від епікурейства сто-
ліття, олімпійства вельмож і панів.

* * *

Пушкін більш об'єктивний і безпристрас-
ний, ніж Шеньє, в оцінці французької револю-
ції. Там, де в Шеньє лише ненависть і живий біль,
у Пушкіна споглядання й історична перспектива:

«...Ты помнишь Трианон и шумные забавы?..»

* * *

Алегорична поетика. Дуже широкі алегорії,
аж ніяк не безтілесні, зокрема «Свобода, Рівність
і Братерство», — для поета і його доби майже живі
істоти і співрозмовники. Він вловлює їхні риси,
відчуває теплий подих.

* * *

У «Jeu de raume»¹ спостерігається боротьба газетної теми і ямбічного духу. Майже вся поема в полоні у газети.

Загальне місце газетного стилю:

Peres d'un peuple! architectes de Lois!
Vous qui savez fonder, d'une main ferme et sure,
Pour l'homme une code solennel...²

* * *

Класична ідеалізація сучасності: натовп представників різних станів, що відправляється в манеж у супроводі народу, порівнюється з вагітною Латоною, майже вже матір'ю.

...Comme Latone enceinte, et deja presque mere,
Victime d'un jaloux pouvoir,
Sans asile flottait, courait la terre entiere...³

¹ «Гра в м'яча» (*фр.*).

² Батьки народу, творці звуків!
Ви, кому дано заснувати рукою твердою і впевненою
Кодекс поведінки для людини...
(Тут і далі у статті підрядковий переклад з французької.)

³ ...Немов вагітна Латона, яка майже матір'ю стала,
Жертва ревнивої сили,
Бідувала, поневірялася вона, не знаходячи в світі притулку...

* * *

Розкладання світу на розумно дійові сили. Єди-
но людина виявляється нерозумною. Вся поети-
ка громадянської поезії, пошуки вуздечки — *frein*!

...l'opprimeur n'est jamais libre...²

* * *

Що таке поетика Шеньє? Може, в нього не одна
поетика, а кілька в різні періоди або, точніше, хви-
лини поетичного усвідомлення?

Розрізняються явно: пасторально-пастуша
(*Bucoliques, Idylles*³) і грандіозна побудова майже
«наукової поезії».

* * *

Чи не підтверджується вплив на Шеньє з боку
Монтеск'є й британського державного права,
у зв'язку з перебуванням в Англії? Чи не знайдеть-
ся в нього чогось подібного — «Здесь натиск

¹ Вузда (*фр.*).

² ...гнобитель ніколи не вільний... (*фр.*).

³ Буколіки, ідилії (*фр.*).

пламенный, а там отпор суровый...»¹ — або ж його абстрактний розум є чужим пушкінській практичності?

* * *

За повного забуття давньофранцузької літературної традиції автоматично відтворюються деякі її прийоми, тому що вони увійшли в кров.

* * *

Дивно після античної елегії з усіма аксесуарами, де глиняний глечик, очерет, струмок, бджолиний вулик, трояндовий кущ, ластівка — і друзі, і співрозмовники, і свідки, і спостерігачі коханців, знайти у Шеньє ухил до цілком світської елегії в дусі романтиків, майже Мюссе, як, наприклад, — третя елегія «А Camille»², — світський любовний лист, витончено-невимушений і схвильований, де епістолярна форма майже позбавляється міфологічних умовностей, і тече вільно живе розмовне мовлення людини, здатної романтично мислити і відчувати.

¹ О. Пушкін, «К вельможе».

² «До Камілли» (*фр.*).

...Et puis d'un ton charmant ta lettre me demande
Ce que je veux de toi, ce que je te commande!
Ce que je veux? dis-tu. Je veux que ton retour
Te paraisse bien lent; je veux que nuit et jour
Tu m'aimes. (Nuit et jour, hélas! Je me tourmente.)
Presente au milieu d'eux, sois seule, sois absente;
Dors en pensant à moi; rêve-moi près de toi;
Ne vois que moi sans cesse, et sois toute avec moi.¹

У цих рядках можна почути лист Тетяни до Онегіна, та сама домашність мови, та ж мила недбалість, краща за будь-яку турботу: це так само в серці французької мови, так само суто мимоволі по-французьки, як Тетянин лист по-російськи. Для нас крізь кристал пушкінських віршів ці вірші звучать майже російськими:

...Облатка розовая сохнет
На воспалённом языке...²

¹ ...І далі в чарівному тоні лист запитує мене:
Чого я хочу від тебе, чого я від тебе вимагаю!
Чого я хочу? — кажеш ти. — Я хочу, щоб твоє повернення
Здавалося тобі занадто повільним; я хочу, щоб вночі і вдень
Ти любила мене. (Вночі та вдень, на жаль, я мучуся.)
Перебуваючи серед людей, будь серед них самотньою;
Спи з думкою про мене; мрій побачити мене поруч із собою;
Чи не знай нікого, крім мене, і будь уся зі мною.

² О. Пушкін, «Евгений Онегин».

Так у поезії руйнуються межі національного, і стихія однієї мови перегукується з іншою понад простором і часом, бо всі мови пов'язані братнім союзом, що затверджується на свободі і домашності кожної, і всередині цієї свободи по-братньому споріднені і по-домашньому перегукуються.

1922

Дев'ятнадцяте століття

Дев'ятнадцятому століттю пасують слова Бодлера про альбатроса: «Шатром гігантських крил він прикутий до землі».

Початок століття ще намагався боротися з тягою землі, рвучкими стрибками, мішкуватими й важкими напівпольотами, кінець століття спочивав уже нерухомо — прикритий здоровенним наметом незмірних крил. Спокій відчаю. Крила тиснуть, суперечать власному природному призначенню.

Гігантські крила дев'ятнадцятого століття — *ses ailes de gigant*¹ — це його пізнавальні сили. Пізнавальні здібності дев'ятнадцятого століття в жодному разі не відповідали його волі, його характеру, його моральному зростанню. Як величезне циклопічне око — пізнавальна здатність дев'ятнадцятого століття звернена в минуле і майбутнє. Нічого, крім зору, порожнього і хижого, що з однаковою жадібністю пожирає будь-який предмет, будь-яку епоху.

Державін на порозі дев'ятнадцятого століття нашкрывав на грифельній дошці кілька віршів,

¹ «Його крила гіганта» (*фр.*).

що могли б бути лейтмотивом усього майбутнього століття:

Река времён в своём стремленье
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остаётся
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрётся
И общей не уйдёт судьбы.

Тут іржавою мовою постарілого сторіччя з усією міццю й проникливістю висловлено потаємну думку майбутнього — з нього здобуто найвищий урок, дано його моральну основу. Цей урок — релятивізм, відносність: «а если что и остается...» і т. ін.

Сутність пізнавальної діяльності дев'ятнадцятого століття полягає в проєкції. Минуле століття не любило говорити про себе від першої особи, але воно любило проєціювати себе на екран чужих епох, і в цьому було його життя, його рух. Своєю безсонною думкою, наче величезним ошалілим прожектором, воно розкочувало чорним небом історії; гігантськими світловими щупальцями нищпорило у порожнечі часів; вихоплювало з мороку той чи той шматок, спалювало його сліпучим блиском історичних законів і спокійно дозволяло йому знову зануритися в нікчемність, ніби нічого й не сталося.

І не один прожектор нишпорив цим страшним небом: усі науки перетворилися на власні, абстрактні й жахливі методології (за винятком математики). Тріумф голого методу над пізнанням, по суті, був повний і винятковий, — усі науки говорили про власний метод відвертіше, охочіше, більш натхненно, ніж про безпосередню свою діяльність. Метод визначає науку: скільки наук, стільки методологій. Найбільш типова філософія: упродовж усього століття вона вважала за краще обмежуватися «введенням у філософію», безкінечно вводила і вводила, кудись заводила і кидала. І всі науки разом нишпорили беззоряним небом (а небо цього століття було на диво беззоряним) своїми методологічними щупальцями, не зустрічаючи опору в м'якій абстрактній порожнечі.

Мене все тягне до цитат з наївного і розумного вісімнадцятого століття, і зараз пригадуються рядки з відомого ломоносовського послання:

Неправо о вещах те думают, Шувалов,
Которые стекло чтут ниже минералов.

Звідки цей пафос, високий пафос утилітаризму, звідки це внутрішнє тепло, що зігріває поетичне розмірковування про долю переробної промисловості, яка разюча протилежність із блискучою й холодною байдужістю методологічної наукової думки дев'ятнадцятого століття...

Вісімнадцяте століття було століттям секуляризації, тобто обмирщення людської думки й діяльності. Ненависть до жрецтва, ієратичного культу, ненависть до літургії глибоко закладено в його жилах. Не будучи століттям соціальної боротьби *par excellence*, воно було проміжком часу, коли суспільство болісно відчувало касту. Успадкований від середньовіччя детермінізм тяжів над філософією й освітою і над його політичними дослідженнями аж до «*tiers états*»¹.

Каста жерців, каста воїнів, каста хліборобів — ось поняття, що ними оперували «освічені уми». Це аж ніяк не класи: всі перераховані елементи мислилися необхідними в священній архітектоніці будь-якого суспільства. Величезна накопичена енергія соціальної боротьби шукала собі вихід. Уся агресивна потреба століття, вся сила його принципового обурення обрушилася на касту жерців. Здавалося, все ковадло великих принципів служило лише для того, щоб викувати молот, яким можна було б розстрошити ненависних жерців. Не було сторіччя більш чутливого до всього, що пахне жрецтвом, — кадильний дим і всілякі куріння обпалювали його ніздрі й змушували випрямлятися хребет хижого звіра.

Лук звенит, стрела трепещет,
И, клубясь, издох Пифон...

¹ «Третього стану» (*фр.*).

Літургія була скабкою в тілі вісімнадцятого століття. Воно не бачило навколо себе нічого, що якимось чином не було б пов'язано з літургією, не походило б від неї. Архітектура, музика, живопис — усе випромінювалося з одного центру, а цей центр підлягав знищенню. У живописній композиції є одне питання, що зумовлює рух і рівновагу фарб: де джерело світла? Так вісімнадцяте століття, відкинувши джерело світла, історично ним успадковане, мало розв'язати наново для себе його проблему. І воно розв'язало її своєрідно, прорубавши вікно в ним же вигадане язичництво, в уявну античність, аж ніяк не філологічну і не справжню, а в допоміжну, утилітарну, придуману *ad hoc*, для задоволення нагальної історичної потреби.

Раціоналістичні моменти міфології якнайкраще пасували до цієї потреби століття, дозволяючи йому населити спустошене небо образами людьми, податливими і підпорядкованими примхливому самолюбству доби. Стосовно ж деїзму — він терпів усе, був ладен стерпіти все, аби за ним зберегли скромне значення підмальовку, якщо це не було порожнє полотно.

З наближенням Великої французької революції псевдоантична театралізація життя і політики ставала дедалі успішнішою, і до моменту самої революції практичним діям випало вже рухатися і боротися в густому натовпі персоніфікацій

та алегорій, у вузькому просторі справжніх театральних лаштунків, на помості інсценованої античної драми. Коли в цей жалюгідний картонний театр зійшли справжні фурії античного біснування, в пихату тріскотню цивільних свят і муніципальних хорів спочатку важко було повірити, і лиш поезія Шеньє, поезія справжнього античного біснування, наочно довела, що існує союз розуму і фурій, що давній ямбічний дух, який колись розпалював Архілоха до перших ямбів, ще живий у бунтівній європейській душі.

Дух античного біснування з бенкетною розкішшю й похмурою пишнотою проявився у Французькій революції. Хіба не він кинув Жиронду на Гору і Гору на Жиронду? Хіба не він спалахнув у язичках фригійського ковпака і в нечуваній жадобі взаємного винищення, що роздирала надра Конвенту? Свобода, рівність і братерство — в цій тріаді не залишено місця для біснுவатих фурій справжньої біснуватої античності. Її не запросили на бенкет, вона вдерлася сама, її не кликали, вона з'явилася непроханою, з нею спілкувалися мовою розуму, але потроху вона перетворила на своїх послідовників найзапекліших своїх супротивників.

Французька революція скінчилася, коли від неї відлетів дух античного біснування; вона спопелила жрецтво, вбила соціальний детермінізм, довела до завершення справу обмирщення Європи

і вихлюпнулася на берег дев'ятнадцятого століття вже незрозумілою — не голова Горгони, а жмут морських водоростей.

Глибока шана до минулого дев'ятнадцятого століття змушує ставитися з достатньою довірою до його реакційної глибини. Із союзу розуму і фурій народився вилупок, однаково далекий і від високого раціоналізму енциклопедій, і від античного воїнства революційної бурі — романтизму.

Але романтизм усе ж таки безпосередній нащадок. Надалі дев'ятнадцяте століття відійшло від свого попередника набагато далі, ніж романтизм.

Дев'ятнадцяте століття було провідником буддійського впливу в європейській культурі. Воно було носієм чужого, ворожого і потужного начала, з яким боролася вся наша історія, — активна, діяльна, наскрізь діалектична, жива боротьба сил, що запліднювали одна одну. Воно було колискою Нірвани, що не пропускала жодного променя активного пізнання.

В печері пустой
Я — зыбки качанье
Под чьей-то рукой, —
Молчанье, молчанье...

Прихований буддизм, внутрішній ухил, червоточина. Століття не сповідувало буддизм, проте носило його в собі наче внутрішню ніч, ніби сліпоту крові, як таємний страх і запаморочливу

слабкість. Буддизм у науці — підрум'яненою личиною і клопітливою метушнею позитивізму; буддизм у мистецтві — в аналітичному романі Гонкурів і Флобера; буддизм у релігії — визирає з усіх дірок теорії прогресу, підготовляє триумф новітньої теософії, яка не що інше, як буржуазна релігія прогресу, релігія аптекаря, пана Гоме, що виготовляється до подальшого плавання й забезпечується метафізичними снастями.

Невипадковим видається мені тяжіння Гонкурів і їхніх однодумців, перших французьких імпресіоністів, до японського мистецтва, до гравюри Хокусая, до форми танки в усіх її різновидах, тобто до досконалої, замкненої в собі й нерухомої композиції. Всю «Мадам Боварі» написано за системою танок. Флобер тому так повільно й стражденно її писав, що через кожні п'ять слів він мав починати спочатку.

Танка — улюблена форма атомістичного мистецтва, — вона не мініатюрна, і було б грубою помилкою через її стислість змішувати її з мініатюрою. У неї немає масштабу, тому що в ній немає дії. Вона ніяк не ставиться до світу, тому що сама є світ і постійний внутрішній вихровий рух всередині атома.

Вишнева гілка і сніжний конус улюбленої гори, покровительки японських граверів, відбилися в сяючому лаку кожної фрази полірованого

флоберівського роману. Тут усе вкрито лаком чистого споглядання, і, наче поверхня палісандрового дерева, стиль роману може віддзеркалити будь-який предмет. Якщо подібні твори не злякали сучасників, це варто пояснити їхньою дивовижною нечуйністю й художньою несприйнятливістю. З усіх критиків Флобера, можливо, найбільш проникливим був королівський прокурор, який вгадав у романі якусь небезпеку. Але, на жаль, він її шукав не там, де вона ховалася.

Дев'ятнадцяте століття в найбільш крайніх своїх проявах мало б прийти до форми танки, до поезії небуття і буддизму в мистецтві. По суті, Японія і Китай зовсім не Схід, а крайній Захід: вони на захід від Лондона і Парижа.

Минуле століття заглиблювалося саме в напрямку Заходу, а не Сходу, і зустрілося з крайнім сходом-заходом у своєму прагненні до межі.

Розглядаючи аналітичний французький роман як вершину західницького буддизму дев'ятнадцятого століття, переконуємося в повній його неплідності щодо літератури. Він не мав наступників і не міг їх мати, по суті, в нього були лише наївні епігони, і тепер ще є їх безліч. Романи Толстого — чистий епос і цілком здорова європейська форма мистецтва. Синтетичний роман Ромена Роллана різко порвав із традицією французького аналітичного роману і долучається до синтетичного роману

вісімнадцятого століття, головню до «Вільгельма Мейстера» Гете, з яким його пов'язує основний художній прийом.

Є особливий різновид синтетичної сліпоти до індивідуальних явищ. Гете і Ромен Роллан змальовують психологічні ландшафти, ландшафти характерів і душевних станів, але вони не можуть або не хочуть дати діалог, їм не до вподоби підійти впритул до індивідуальності, а тим паче для них є чужим естетичне катування психологічного аналізу з його внутрішньою формою японсько-флорівської аналітичної танки.

У жилах кожного століття тече чужа, не його кров, і що сильнішим, історично інтенсивнішим є століття, то більша вага цієї чужої крові. Після вісімнадцятого, яке нічого не розуміло, не було схильне до бодай найменшого чуття порівняльно-історичного методу і, як сліпе кошеня в кошику, було покинуте серед незрозумілих йому світів, настало століття всерозуміння — століття релятивізму, з дивовижною здатністю до перевтілення, — дев'ятнадцяте. Але смак до історичних перевтілень і всерозуміння — непостійний і минущий, і наше століття починається під знаком величної нетерпимості, винятковості й свідомого нерозуміння інших світів. У жилах нашого століття тече важка кров надзвичайно віддалених монументальних культур, можливо, єгипетської й асирійської:

Ветер нам утешенье принёс,
И в лазури почуяли мы
Ассирийские крылья стрекоз,
Переборы коленчатой тьмы.

У ставленні до цього нового століття, величезного і незламного, ми є колонізаторами. Європеїзувати і гуманізувати двадцяте сторіччя, зігріти його теологічним теплом — ось завдання вихідців дев'ятнадцятого століття, що зазнали краху і волею долі закинуті на новий історичний материк.

І в цій справі легше спертися не на вчорашній, а на позавчорашній історичний день. Елементарні формули, загальні поняття вісімнадцятого століття можуть знову стати в пригоді. «Энциклопедии скептический причёт», правовий дух «природного договору», так зарозуміло осміяний наївний матеріалізм, схематичний розум, друг доцільності ще послужать людству. Тепер не час боятися раціоналізму. Ірраціональний корінь доби, що насувається, гігантський недобувний корінь з двох, подібно до кам'яного храму чужого бога, кидає на нас свою тінь. У такі дні розум — ratio енциклопедистів — священний вогонь Прометея.

1922

Кінець роману

Відмінність роману від повісті, хроніки, мемуарів чи іншої прозової форми полягає в тому, що роман — композиційно замкнена, тривала і завершена оповідь про долю однієї особи або цілої групи осіб. Життя святих, попри розробленість фабули, не були романами, бо в них відсутній світський інтерес до долі персонажів, а ілюструвалася загальна ідея. Але грецька повість «Дафніс і Хлоя» вважається першим європейським романом, тому що ця зацікавленість уперше в ній з'являється як самостійна рушійна сила. Упродовж величезного проміжку часу форма роману вдосконалювалася і міцніла як мистецтво зацікавлювати долею окремих осіб, причому це мистецтво вдосконалюється в двох напрямках: композиційна техніка перетворює біографію на фабулу, тобто діалектично осмислену оповідь. Водночас із фабулою міцніє інший бік роману, допоміжний по суті, — мистецтво психологічного мотивування. Оповідачі кватроченто і *Cent nouvelles nouvelles*¹ у своєму

¹ «Сто нових новел», або «Гептамерон» (*фр.*) — пам'ятник французької оповідної прози (1455).

мотивуванні обмежувалися виключно ситуацією, тобто комбінацією зовнішнього становища, що надавало розповідям виняткову сухість, витончену легкість і цікавість. Романісти-психологи, на кшталт Флобера і Гонкурів, за рахунок фабули приділяли всю увагу психологічному обґрунтуванню і блискуче давали раду з цим завданням, перетворивши допоміжний прийом на самодостатнє мистецтво.

Аж до останніх днів роман був центральною нагальною потребою й організованою формою європейського мистецтва. «Манон Леско», «Вертер», «Анна Кареніна», «Девід Копперфілд», «Rouge et Noir»¹ Стендаля, «Шагренева шкіра», «Мадам Боварі» — були такими самими мистецькими подіями, як і подіями суспільного життя. Відбувалося масове самопізнання сучасників, які дивилися в дзеркало роману, і масове наслідування, пристосування сучасників до типових організмів роману. Роман виховував цілі покоління, він був епідемією, суспільною модою, школою і релігією. В епоху наполеонівських воєн навколо біографії Наполеона утворився цілий вихор наслідувальних маленьких біографій, що відтворювали долю центральної історичної постаті, не дописуючи її, звичайно, до кінця, а варіюючи на різні лади.

¹ «Червоне і чорне» (фр.).

Стендаль у «Rouge et Noir» розповів одну з цих наслідувальних вихрових біографій.

Якщо спочатку дійовими особами роману були люди незвичайні, герої або вже обдаровані надзвичайними думками й почуттями, то на заході європейського роману спостерігається зворотне явище: героєм роману стає звичайна людина, зі звичайними почуттями і думками, і центр ваги переноситься на соціальну мотивацію, тобто справжньою дійовою особою є вже суспільство, як-от у Бальзака або в Золя. Все це наводить на думку про зв'язок, що існує між долею роману і станом на певний час питання про долю особистостей в історії; тут не доводиться говорити про наявні коливання ролі особистості в історії, а лише про поширене розв'язання цього питання цієї хвилини, позаяк воно виховує й витворює розум сучасників.

Розквіт роману в XIX столітті варто поставити у пряму залежність від наполеонівської епопеї, що надзвичайно підняла акції особистості в історії і через Бальзака і Стендаля удобрила ґрунт для всього французького і європейського роману. Типова біографія загарбника і вдахи Бонапарта розпливлася у Бальзака в десятки так званих «roman de réussite» — «романів удачі», де основною рушійною темою є не любов, а кар'єра,

тобто прагнення пробитися з нижчих, середніх соціальних верств у верхні. Найбільша подія кінця XIX століття — Паризька комуна — досі не здобула досить переконливого висвітлення в романі, і досі книга Lessagaré, проста хроніка, є єдиним справжнім «Романом Паризької комуни».

Зрозуміло, що коли ми вступили в смугу потужних соціальних рухів, масових організованих дій, коли боротьба класів стає єдиною справжньою і загальновизнаною подією, акції особистості в історії падають, — у свідомості сучасників і разом з ними падають вплив і сила роману, для якого загальновизнана роль особистості в історії є ніби манометром, що показує тиск суспільної атмосфери. Міра роману — людська біографія або система біографій. З перших же кроків новий романіст відчув, що окремої долі не існує, і намагався потрібну йому соціальну рослину вирвати з ґрунту з усім корінням, з усіма супутниками й атрибутами; таким чином, роман завжди пропонує нам систему явищ, керовану біографічним зв'язком, вимірювану біографічною мірою, і лише тому тримається роман композиційно, позаяк у ньому живе доцентрова тяга планетної системи, позаяк, загалом, існують у певному суспільстві такі системи, позаяк відцентрова тяга, тяга від центру до периферії, не взяла гору остаточно над доцентровою.

Останнім прикладом доцентрового біографічного європейського роману можна вважати «Жана Крістофа» Ромена Роллана, цю лебедину пісню європейської біографії, що величною плавністю і шляхетністю синтетичних прийомів нагадує «Вільгельма Мейстера» Гете. «Жан Крістоф» замикає коло роману, попри всю свою сучасність, це старомодний твір; у ньому зібрано старовинний доцентровий мед германської та латинської раси. Щоб створити останній роман, знадобилося дві раси, що поєднувалися в особистості Ромена Роллана, але цього було замало. Все ж таки «Жан Крістоф» запускається в рух таким самим потужним поштовхом наполеонівського революційного удару (роль особистості в історії), як і весь європейський роман, через бетховенську біографію Крістофа, через доторк до потужної фігури музичного міфу, народженого тим самим наполеонівським повноводдям особистості в історії.

Подальша доля роману буде історією розпорошення біографії як форми особистого існування, навіть більше, ніж розпорошення, катастрофічною загибеллю біографії.

Нині, витягуючи із загального зв'язку явищ уподобану ним особу з усім, що її безпосередньо оточує, письменник-романіст уже не може зупинитися, а неминуче притягує разом з особистістю весь величезний світ суспільних явищ; бажає він чи не

бажає, він пише соціальний роман, хроніку, літопис, тобто розбиває композиційну цілісність задуму, виходить із рамок роману як системи явищ, що безпосередньо стосуються особистості¹.

Відчуття часу, що належить людині для того, щоб діяти, перемагати, гинути, любити, — це відчуття часу становило основний тон самопочуття європейського роману, оскільки, ще раз повторюю, композиційна міра роману — людська біографія. Проста сукупність усього, що вважається людиною, ще не є біографією і не дає хребта роману. Людина, яка діє в часі старого європейського роману, є ніби вартовим усієї системи явищ, що групуються навколо неї: тим величнішим було мистецтво останніх європейських романістів, котрі за такий стрижень обирали людей пересічних і нічим не примітних.

Нині європейців викинуто зі своїх біографій, немов кулі з більярдних луз, і законами їхньої діяльності, як і зіткненням куль на більярдному полі, керує один принцип: кут падіння дорівнює куту відбиття. Людина без біографії не може бути

¹ У рукопису — продовження (закреслено): «бо замкнений світ особистості, сфера її діяльності, де вона відчувала себе більш-менш господарем становища, безповоротно втрачений» (РГАЛИ, Російський державний архів літератури і мистецтва, Москва, ф. 1893, оп. 1, од. зб. 3, арк. 7).

тематичним стрижнем роману, і роман, з іншого боку, немислимий без інтересу до окремої людської долі, фабули і всього, що її супроводжує. Крім того, інтерес до психологічного мотивування, куди так майстерно рятувався занепадницький роман, уже передчуваючи свою загибель, у корені підірвано і дискредитовано насталим безсиллям психологічних мотивів перед реальними силами, чия розправа з психологічним мотивуванням подеколи стає жорстокішою. Саме поняття дії для особистості підміняється іншим, соціально змістовнішим поняттям пристосування.

Сучасний роман одразу позбувся і фабули, тобто дійової у належному їй часі особистості, і психології, тому що вона не обґрунтовує вже ніяких дій. Цікаво, що криза роману, тобто фабули, насиченої часом, збіглася з проголошенням принципу відносності Ейнштейном. Цікаво і те, що вихід з усталеного становища письменники-романісти шукають у зміщенні планів, як-от Андрій Белий і Келлерман, який несвідомо його наслідує. О. М. Толстой пише свої романи напам'ять і доводить їх приблизно до 1917 року, і далі не знає, що робити. Але більшість прозаїків уже зовсім відмовилися від роману і, не боячись докорів у газетності й злободенності, несвідомо пишуть хроніку (Пильняк, серапіонівці та ін.). Вочевидь, силою речей сучасний прозаїк стає літописцем, і роман

повертається до своїх джерел — до «Слова про Ігорів похід», до літопису, до агіографії, до «Четїї Мінеї». Знову думка прозаїка мислю розтікається по древу історії, і не нам заманити цю білку до ручної клітки.

1922

Гуманізм і сучасність

Бувають епохи, які кажуть, що їм байдуже до людини, що її треба використовувати, наче цеглу, наче цемент, що з неї потрібно будувати, а не для неї. Соціальна архітектура вимірюється масштабом людини. Іноді вона стає ворожою людині й живить свою велич її приниженням і мізерністю.

Ассирійські бранці копирсаються, немов курчата, під ногами величного царя, воїни, які уособлюють ворожу людині міць держави, довгими списками вбивають скутих пігмеїв, і єгиптяни та єгипетські будівничі поводяться з людською масою, наче з матеріалом, якого має вистачити, який має бути доставлений у будь-якій кількості.

Та є інша соціальна архітектура, її масштаб, її мірою теж є людина, але вона споруджує не з людини, а для людини, не на нікчемності особи будує вона власну велич, а на найвищій доцільності відповідно до її потреб.

Усі відчують монументальність форм прийдешньої соціальної архітектури. Ще не видно гори, але вона вже кидає на нас свою тінь, і ми, відвиклі від монументальних форм суспільного життя,

привчені до державно-правової площини дев'ятнадцятого століття, рухаємося в цій тіні з острахом і спантеличенням, не знаючи, що це — крило ночі, що насувається, чи тінь рідного міста, куди ми маємо вступити.

Просте механічне нагромадження й гола кількість є ворожими людині, і не нова соціальна піраміда спокушає нас, а соціальна готика: вільна гра тягарів і сил, людське суспільство, задумане як складний і дрімучий архітектурний ліс, де все доцільно, індивідуально і кожна окремість перегукується з цілим.

Інстинкт соціальної архітектури, тобто устрій життя у величних монументальних формах, що, здавалося б, значно перевершують прямі потреби людини, глибоко притаманний людським спільностям, і не порожня примха диктує його.

Відмовтеся від соціальної архітектури, і впаде найпростіша, для всіх безсумнівна і потрібна споруда, впаде дім людини, людське житло.

У країнах, де є загроза землетрусу, люди будують пласкі домівки, і прагнення до площинності, відмова від архітектури, починаючи з Французької революції, проходить через усе правове життя дев'ятнадцятого століття, що минуло в напруженому очікуванні підземного поштовху, соціального струсу.

Але землетрус не помилував і пласкі житла. Хаотичний світ увірвався — і в англійський home,

і в німецький *Gemüt*¹; хаос співає в наших російських печах, стукотить нашими в'юшками і засувками.

Як захистити людське житло від грізних потрясінь, де застрахувати його стіни від підземних поштовхів історії, хто наважиться сказати, що людське житло, вільний будинок людини не повинен стояти на землі як найкраща її прикраса і найміцніше з усього, що існує?

Правова творчість останніх поколінь виявилася безсилою захистити те, заради чого вона виникла, над чим билася і безплідно мудрувала.

Жодні закони про права людини, жодні принципи власності і недоторканності вже не страхують людського житла, будинки вже не рятують від катастрофи, не дають ані впевненості, ані убезпечення.

Англієць більше за інших лицемірно піклується про правові гарантії особистості, але він забув, що поняття *home*'у виникло багато століть тому в його ж країні як поняття революційне, як природне виправдання першої соціальної революції в Європі, за типом своїм глибшої та спорідненішої більше з нашим часом, ніж французька.

Монументальність прийдешньої соціальної архітектури зумовлена її покликанням влаштувати світове господарство за принципом всесвітньої домашності на потребу людині, розширюючи коло

¹ Будинок, житло (*англ.*); затишок (*нім.*).

її домашньої свободи до меж всесвітніх, роздмухуючи полум'я її індивідуального вогнища до розмірів полум'я вселенського.

Прийдешне видається холодним і страшним для тих, хто цього не розуміє, але внутрішнє тепло майбутнього, тепло доцільності, хазяйновитості й телеології, очевидне для сучасного гуманіста як жар розпеченої грубки сьогодення.

Якщо справжнє гуманістичне виправдання не ляже в основу майбутньої соціальної архітектури, вона розчавить людину, як Ассирія та Вавилон.

Те, що цінності гуманізму тепер стали рідкісними, наче вилученими з ужитку і непомітними, зовсім не є поганим знаком. Гуманістичні цінності лише пішли, сховалися, ніби золота валюта, але, як золотий запас, вони забезпечують увесь ідейний обіг сучасної Європи і приховано керують ним тим владніше.

Перехід на золоту валюту — справа майбутнього, і в галузі культури має бути заміна тимчасових ідей — паперових випусків — золотим чеканом європейської гуманістичної спадщини, і не під заступом археолога задзвенять прекрасні флорини гуманізму, а побачать свій день і, ніби ходяча дзвінка монета, підуть поміж люди, коли надійде час.

Буря й натиск

Відтепер російська поезія першої чверті двадцятого століття в усій своїй сукупності вже не сприймається читачами як «модернізм» з властивою цьому поняттю двозначністю й напівпрезирливістю, а просто як російська поезія. Сталося те, що можна назвати зрощенням хребта двох поетичних систем, двох поетичних епох.

Російський читач, який за чверть століття пережив не одну, а кілька поетичних революцій, привчився більш-менш одразу схоплювати об'єктивно-цінне в розмаїтті поетичної творчості, що його оточує. Будь-яка нова літературна школа, чи то романтизм, символізм або футуризм, приходить ніби штучно роздутою, переоцінюючи власне виняткове значення й не усвідомлюючи зовнішніх історичних меж. Вона неминуче проходить через період «бурі й натиску». Лише згодом, зазвичай уже тоді, коли головні представники шкіл втрачають свіжість і працездатність, з'ясовується їхнє справжнє місце в літературі й об'єктивна цінність ними створеного. При цьому після повені «бурі й натиску» літературна течія мимоволі звужується до природного

русла, і запам'ятовуються назавжди саме ці істотно менші кордони й обриси.

Російська поезія першої чверті століття пережила двічі чітко окреслений період «бурі й натиску». Вперше — символізм, вдруге — футуризм. Обидві провідні течії виявили бажання застигнути на гребені й у цьому бажанні зазнали невдачі, оскільки історія, підготовляючи гребені нових хвиль, у належний час владно звеліла їм піти на спад, повернутися в лоно загальної материнської стихії мови і поезії.

Утім, поетичний підйом символізму й футуризму, доповнюючи один одного історично, були за своєю суттю цілком різні. «Бурю й натиск» символізму варто розглядати як явище буйного і полум'яного залучення російської літератури до поезії європейської й світової. Таким чином, це бурхливе явище насправді мало зовнішньокультурний сенс. Ранній російський символізм був найсильнішим протягом із Заходу.

Російський футуризм набагато ближчий до романтизму, — він має всі риси національного поетичного відродження, причому розроблення ним національної скарбниці мови та глибокої, власної поетичної традиції знову-таки зближує його з романтизмом, на відміну від чужоземного російського символізму, що був «культуртрегером» і переносив поетичну культуру з одного ґрунту на інший. Згідно з цією суттєвою розбіжністю символізму

і футуризму — перший дав зразок зовнішнього, другий — внутрішнього прагнення.

Стрижнем символізму була пристрасть до великих тем — космічного та метафізичного характеру. Ранній російський символізм — царство великих тем і понять з великої літери, безпосередньо запозичених у Бодлера, Едгара По, Малларме, Свінберна, Шеллі й інших. Футуризм жив переважно поетичним прийомом і розробляв не тему, а прийом, тобто щось внутрішнє, споріднене мові. Символісти темою, ніби щитом, прикривали прийом. Теми раннього Брюсова, Бальмонта та інших винятково виразні. У футуристів тему важко відокремити від прийому, і недосвідчене око, хоча б у творах Хлебникова, бачить лише чистий прийом або голу залітературеність.

Підбити підсумок символічному періоду легше, ніж футуристичному, оскільки останній не отримав різкого завершення й не обірвався з тією ж визначеністю, як символізм, згашений ворожими впливами. Він майже непомітно відмовився від крайнощів «бурі й натиску» та продовжує сам розробляти в контексті спільної історії мови і поезії те об'єктивно-цінне, що в ньому віднайшлося.

Підбити підсумки символізму доволі легко. Від розбухлих, уражених водяною великих тем раннього символізму майже нічого не залишилося. Грандіозні космічні гімни Бальмонта виявилися по-дитячому слабкими й безпорадними за фактурою

вірша. Уславлений урбанізм Брюсова, який увійшов у поезію співцем світового міста, історично потьмянів, бо його звуковий і образний матеріал виявився далеко не спорідненим його улюбленій темі. Трансцендентальна поезія Андрія Белого не здатна була захистити метафізичну думку від старомодності і застарілості. Трохи кращі справи зі складним візантійсько-еллінським світом В'ячеслава Іванова. Такий самий піонер, колонізатор, як і всі інші символісти, він ставився до Візантії й Еллади не як до чужої країни, призначеної для завоювання, а справедливо бачив у них культурні витoki російської поезії. Але, через відсутність відчуття міри, властивого всім символістам, надзвичайно перевантажив власну поезію візантійсько-еллінськими образами й міфами, чим значно її знецінив. Про Сологуба й Анненського хотілося б говорити окремо, бо вони ніколи не брали участь у «бурі й натиску» символізму. Поетична доля Блока найтісніше пов'язана з дев'ятнадцятим століттям російської поезії, тому про неї також окрема розмова. Тут необхідно згадати про діяльність молодших символістів, або акмеїстів, які не забажали повторювати помилки набубнявілих водянкою великих тем раннього символізму. Значно тверезіше оцінюючи свої сили, вони відмовилися від манії грандіозного раннього символізму, замінивши її хто монументальністю прийому, хто ясністю вислову, далеко не з однаковим успіхом.

Жодна поетична спадщина так не застаріла за найкоротший термін, як символічна. Російський символізм правильніше назвати навіть лжесимволізмом, аби відтінити його зловживання великими темами й абстрактними поняттями, погано закарбованими в слові. Все лжесимволічне, тобто значна частина написаного символістами, зберігає лише умовний історико-літературний інтерес. Об'єктивно-цінне ховається під купою бутафорського, лжесимволічного мотлоху.

Важку данину добі й культурній роботі заплатило працелюбне й благородне покоління російських поетів. Почнемо з батька російського символізму — Бальмонта. Від Бальмонта вціліло, на диво, небагато — якийсь десяток віршів. Але те, що вціліло, воістину чудове, і за фонетичною яскравістю, і за глибоким відчуттям кореня і звуку витримує порівняння з найкращими зразками залітературеної поезії. Не провина Бальмонта, якщо невибагливі читачі спрямували розвиток його поезії в гірший бік. У найкращих своїх віршах — «О ночь, побудь со мной», «Старый дом» — він видобуває з російського вірша нові звуки іноземної, якоїсь серафічної фонетики, які опісля не повторювалися. Для нас це пояснюється особливою фонетичною властивістю Бальмонта, екзотичним сприйняттям приголосних звуків. Саме тут, а не у вульгарній музикальності джерело його поетичної сили.

У найкращих (неурбанічних) віршах Брюсова ніколи не застаріє риса, що робить його найбільш послідовним і вмілим з усіх російських символістів. Це мужній підхід до теми, повна влада над нею — вміння винести з неї все, що вона може і повинна дати, вичерпати її до кінця, знайти для неї правильну і ємну строфічну чашу. Найкращі його вірші — зразок цілковитого оволодіння темою: «Орфей и Эвридика», «Тезей и Ариадна», «Демон самоубийства». Брюсов навчив російських поетів поважати тему як таку. Є чого повчитися і в останніх його книгах — таких як «Дали» і «Последние мечты». Тут він дає зразки ємності вірша і дивовижного розташування багатих сенсом, різноманітних слів у скупі відміряному просторі.

Андрій Бєлий в «Урне» збагатив російську лірику гострими прозаїзмами німецького метафізичного словника, виявляючи іронічний звук філософських термінів. У книзі «Пепел» майстерно впроваджується поліфонія, тобто багатоголосся, в поезію Некрасова, чиї теми піддаються своєрідній оркестровці. Музичне народництво Білого зводиться до жесту жебрацької пластики, що супроводжує величезну музичну тему.

В'ячеслав Іванов більш народний і в майбутньому більш доступний, ніж решта російських символістів. Значна частка чарівності його урочистості завдячує нашому філологічному невігластву.

В жодного символічного поета шум словника, могутній гомін дзвона народної мови, що напливає і чекає на свій час, не звучить так виразно, як у В'ячеслава Іванова, — «Ночь немая, ночь глухая», «Мэнада» та ін. Відчуття минулого як майбутнього ріднить його з Хлебниковим. Архаїка В'ячеслава Іванова впливає не з вибору тем, а з нездатності до відносного мислення, тобто порівняння часів. Елліністичні вірші В'ячеслава Іванова написано не після і не паралельно з грецькими, а раніше за них, бо жодної хвилини він не забуває себе такого, що мовить рідним варварським діалектом.

Такі основоположники російського символізму. Робота жодного з них не пішла марно. У кожного є чого вчитися і сьогодні, і будь-якої миті. Перейдемо до їхніх однолітків, на долю яких випало гірке щастя від початку не поділяти історичних помилок інших, але й не брати участі в свіжому буянні перших символічних бенкетів, — до Сологуба й Анненського.

Сологуб і Анненський почали свою діяльність зовсім непоміченими ще в дев'яності роки. Вплив Анненського позначився на подальшій російській поезії з надзвичайною силою. Перший учитель психологічної гостроти в новій російській ліриці, мистецтво психологічної композиції він передав футуризму. Вплив Сологуба, майже такий само сильний, виразився суто негативно: довівши до надмірної

простоти й досконалості шляхом високого раціоналізму прийоми старої російської лірики западницького періоду, зокрема Надсона, Апухтіна і Голенищева-Кутузова, вичистивши ці прийоми від сміттєвих емоційних домішок і забарвивши їх у колір своєрідного еротичного міфу, він унеможливив будь-які спроби повернення до минулого і, здається, фактично не мав наслідувачів. Органічно виявляючи милосердя до банальності, ніжно співчуваючи мертвотному слову, Сологуб створив культ мертвотних і віджилих поетичних формул, подарував їм чудове й останнє життя. Ранні вірші Сологуба і «Пламенный круг» — цинічна і жорстка розправа над поетичним трафаретом, не спокусливий приклад, а грізна пересторога сміливцеві, який надалі спробує писати подібні вірші.

Анненський з такою ж твердістю, як і Брюсов, запровадив у поезію історично об'єктивну тему, ввів у лірику психологічний конструктивізм. Палаючи від жаги вчитися в Заході, він не мав учителів, гідних свого завдання, і змушений був вдавати з себе послідовника.

Психологізм Анненського — не примха і не мерехтіння витонченої вразливості, а справжня тверда конструкція. Від «Стальной цикады» Анненського до «Стального солов'я» Асеева стелеться прямий шлях. Анненський навчив користуватися психологічним аналізом наче робочим інструментом

у ліриці. Він був справжнім попередником психологічної конструкції в російському футуризмі, на чолі якої так блискуче стояв Пастернак. Анненський досі не дійшов до російського читача і відомий лише за вульгаризацією його методів Ахматовою. Це один з найбільш справжніх оригіналів російської поезії. «Тихие песни» і «Кипарисовый ларец» хочеться цілком перенести в антологію.

У російського символізму були свої Віргілії і Овідії, у нього ж були і свої Катулли, не так за віком, як за типом творчості. Тут треба згадати про Кузміна і Ходасевича. Це типові молодші поети з усією властивою молодшим поетам чистотою і чарівністю звуку. Для Кузміна старша лінія світової літератури нібито взагалі не існує. Він весь замішаний на пристрасті до неї і на канонізації молодшої лінії, не вищої за комедію Гольдоні і любовні пісеньки Сумарокова. У власних віршах він досить вдало культивував свідому недбалість і мішкуватість мови, рясно поцяткованої галліцизмами й полонізмами. Займаючись від молодшої поезії Заходу, хоча б Мюссе, — новий «Ролла», — він дає читачеві ілюзію цілком штучної та передчасної немічності російської поетичної мови. Поезія Кузміна — передчасна стареча посмішка російської лірики.

Ходасевич культивував тему Боратинського: «Мой дар убог, и голос мой негромок» — і всіляко варіював тему недоноска. Його молодша

лінія — вірші другорядних поетів пушкінської і післяпушкінської доби — домашні поети-аматори, на кшталт графині Ростопчиної, Вяземського та ін. Рухаючись од кращої доби російського поетичного дилетантизму, від домашнього альбому, дружнього послання у віршах, повсякденної епіграми, Ходасевич доніс навіть до двадцятого століття хитромудрість і ніжну грубість простонародної московської говірки, що нею користувалися в панських літературних колах минулого століття. Вірші його дуже народні, досить літературні і вельми вишукані.

Завзятий інтерес до всієї російської поезії в цілому, починаючи від сильно незграбного Державіна до Есхіла російського ямбічного вірша — Тютчева, — передував футуризму. Всі старі поети в той час, приблизно перед початком світової війни, здалися раптово новими. Лихоманка переоцінки й квапливого виправлення історичної несправедливості й короткої пам'яті охопила всіх. По суті, на той час уся російська поезія новій допитливості й оновленому слуху читача видалася химерною. Революційна переоцінка минулого передувала творчій революції. Утвердження і виправдання справжніх цінностей минулого настільки ж революційний акт, як створення нових цінностей.

Та, на превеликий жаль, пам'ять і справа швидко розійшлися, не пішли пліч-о-пліч. Прийдешники і пасеїсти швидко опинилися в двох ворожих

станах. Прийдешники повністю заперечували минуле; проте це заперечення було нічим іншим, як дієтою. З міркувань гігієни вони забороняли собі читання старих поетів або читали їх потайки, не визнаючи це публічно. Таку саму дієту прописали собі й пасеїсти. Я наважуюся стверджувати, що багато поважних літераторів до останнього часу, коли вони були до цього змушені, не читали сучасників.

Здавалося, ніколи ще історія літератури не демонструвала такої непримиренної ворожнечі та непорозуміння. Якась ворожнеча класиків з романтиками — дитяча гра порівняно з прірвою, що розчахнулася в Росії. Але невдовзі нагодився критерій, що дозволив розібратися в пристрасній літературній суперечці двох поколінь: хто не розуміє нового, той зовсім не знається на старому, а хто знається на старому, той має розуміти і нове. Біда, коли замість справжнього минулого з його глибоким корінням постає «вчорашній день» — поезія, що легко засвоюється, відгороджений курник, затишний закуток, де сокочуть і тупцюють свійські птахи. Це не робота над словом, а радше відпочинок від слова.

Межі такого світу, затишного спочивання від діяльної поезії, зараз позначають приблизно Ахматова і Блок, і не тому, що Ахматова або Блок після необхідного відбору з їхніх творів виявилися поганими самі собою, адже Ахматова і Блок ніколи

не призначалися для людей з мовною свідомістю, що відмирає. Якщо в них помирала мовна свідомість доби, то вмирала вона славною смертю.

Це було те, «что в существе разумном мы зовём — возвышенной стыдливостью страданья»¹, а ніяк не зашкарубла тупість, що межує зі злісним невіглаством їхніх присяжних критиків і шанувальників. Ахматова, користуючись найчистішою літературною мовою свого часу, застосовувала з винятковою завзятістю традиційні прийоми російської, та й не лише російської, а будь-якої взагалі народної пісні. В її віршах зовсім не психологічна ламаність, а типовий паралелізм народної пісні з його яскравою асиметрією двох суміжних тез, за схемою: «на городі бузина, а в Києві дядько». Звідси двостулкова строфа з несподіваним випадом наприкінці. Вірші її близькі до народної пісні не лише за структурою, а й за суттю, будучи завжди, незмінно «голосінням». Беручи до уваги суто літературний, крізь зіцплені зуби проціджений, словник поета, треба зазначити, що ці якості роблять її особливо цікавою, дозволяючи в літературній російській пані двадцятого століття вгадувати бабу і селянку.

Блок — надзвичайно складне явище літературного еkleктизму, — це збирач російського вірша, розкиданого і розгубленого історично розбитим

¹ Ф. Тютчев, «Осенний вечер».

дев'ятнадцятим століттям. Велика робота збирання російського вірша, здійснена Блоком, ще не зрозуміла сучасникам, і лиш інстинктивно відчувається ними як співуча сила. Природа збирача Блока, його прагнення до централізації вірша і мови нагадує державне чуття історичних московських діячів. Це владна, міцна рука стосовно будь-якого провінціалізму: все для Москви, тобто в цьому випадку для історично сформованої поезії традиційної мови державника. Футуризм весь у провінціалізмах, у питомому буянні, у фольклорному й етнографічному різноголоссі. Пошукайте-но його в Блока! Поетично його робота йшла всупереч історії та є доказом того, що держава мови живе власним особливим життям.

По суті, футуризм мав спрямувати своє вістря не проти паперової фортеці символізму, а проти живого і справді небезпечного Блока. І якщо він цього не зробив, то лише завдяки внутрішньо властивим йому пієтету й літературній коректності.

Блоку футуризм протиставив Хлебникова. Що їм сказати один одному? Їхній двобій триває й у наші дні, коли немає вже жодного з них. Подібно до Блока, Хлебников бачив мову як державу, але аж ніяк не в просторі, не географічно, а в часі. Блок — сучасник аж до самих кісток, час його зазнає краху і забудеться, проте він залишиться в свідомості поколінь сучасником свого часу.

Хлебников не знає, що таке сучасник. Він громадянин всієї історії, всієї системи мови і поезії. Якийсь ідіотичний Ейнштейн, який не вміє розрізнити, що ближче — залізничний міст чи «Слово про Ігорів похід». Поезія Хлебникова ідіотична — у справжньому, грецькому, необразливому значенні цього слова. Сучасники не могли і не можуть йому пробачити відсутність у нього будь-якого натяку на афект своєї епохи. Як це жахливо, коли ця людина, яка зовсім не бачить співрозмовника і нічим не виокремлює власну добу з тисячоліть, виявляється до того ж надзвичайно товариською і великою мірою наділеною суто пушкінським даром поетичної бесіди-балаканини. Хлебников жартує — ніхто не сміється. Хлебников робить легкі витончені натяки — ніхто не розуміє.

Значна частина написаного Хлебниковим — не що інше, як легка поетична балаканина, як він її розумів, що відповідає відступам у «Евгении Онегіне» або пушкінському: «Закажи себе в Твери с пармезаном макарони и яичницу свари». Він писав жартівливі драми — «Мир с конца» і трагічні буфонади — «Барышня-смерть». Він презентував зразки чудової прози — дівочої і незрозумілої, ніби розповідь дитини, від напливу образів і понять, що витісняють одне одного зі свідомості. Кожен його рядок — початок нової поеми. Через кожні десять віршів афористичний вислів, що шукає

камінь або мідну дошку, на якій він міг би заспокоїтися. Хлебников написав навіть не вірші, не поеми, а величезний всеросійський требник-образник, з якого впродовж століть черпатимуть усі, хто має охоту.

Ніби для контрасту, поруч із Хлебниковим на-смішкуватий геній долі поставив Маяковського з його поезією здорового глузду. Здоровий глузд наявний у будь-якій поезії. Але спеціальний здоровий глузд — це педагогічний прийом. Шкільне викладання, що вкладає заздалегідь відомі істини в дитячі голови, користується наочністю, тобто поетичним знаряддям.

Патетика здорового глузду є частиною шкільного викладання. Заслуга Маяковського в поетичному вдосконаленні шкільного викладання — в застосуванні потужних засобів наочного навчання для просвіти мас. Наче шкільний учитель, Маяковський ходить із глобусом, що уособлює земну кулю, й іншими емблемами наочного методу. Огидну газету нещодавньої сучасності, в якій ніхто нічого не міг зрозуміти, він замінив звичайною здоровою школою. Великий реформатор газети, він залишив глибокий слід у поетичній мові, до краю спростивши синтаксис і вказавши іменнику почесне і перше місце в реченні. Сила і влучність мови зближують Маяковського з традиційним балаганним вертепником.

І Хлебников, і Маяковський настільки народні, що, здавалося б, народництву, тобто грубо підсолодженому фольклору, поруч з ними немає місця. Однак воно існує далі в поезії Єсеніна і частково Клюєва. Значення цих поетів — у їхніх багатих провінціалізмах, що зближують їх з одним із основних спрямувань епохи.

Зовсім осторонь Маяковського стоїть Асєєв. Він створив словник кваліфікованого техника. Це поет-інженер, фахівець, організатор праці. На Заході такі, тобто інженери, радіотехніки, винахідники машин, поетично мовчать або читають Франсуа Коппе. Для Асєєва характерно, що машину як доцільне знаряддя він кладе в основу вірша, що зовсім не каже про машину. Змикання і розмикання ліричного струму дає враження швидкого перегорання й сильного емоційного розряду. Асєєв винятково ліричний і тверезий стосовно слова. Він ніколи не поетизує, а просто прокладає ліричний струм, наче добрий монтер, користуючись потрібним матеріалом.

Зараз греблі, що штучно затримують розвиток поетичної мови, вже обвалилися, і будь-яке вилощене і мундирне новаторство є непотрібним і навіть реакційним. Власне творчою в поезії є не епоха винаходу, а епоха наслідування. Коли требники написано, тоді й служити обідню. Останнім випущеним для загального вжитку і користування

російським поетичним требником була «Сестра моя жизнь» Пастернака. З часів Батюшкова в російській поезії не звучала така нова і зріла гармонія. Пастернак не вигадник і не фокусник, а зачинатель нового ладу, нового устрою російського вірша, що відповідає зрілості й мужності, досягнутим мовою. Цією новою гармонією можна висловити будь-що, — нею користуватимуться всі, хочуть вони того чи ні, оскільки відтепер вона — загальне надбання всіх російських поетів.

Досі логічна будова речення віджила разом із самим віршем, тобто була лише найкоротшим способом вираження поетичної думки. Звичний логічний хід від частого поетичного вживання стирається і стає непомітним як такий. Синтаксис, тобто система кровоносних судин вірша, уражається склерозом. Тоді приходить поет, який воскрешає невинну силу логічної будови речення. Саме цьому дивувався в Батюшкові Пушкін, і свого Пушкіна очікує Пастернак.

1922–1923

«Vulgata» (Нотатки про поезію)

Сучасна російська поезія не впала з неба, а була передбачена всім поетичним минулим нашої країни, — хіба клацанням і цокотом Язикова не був передбачений Пастернак, і хіба одного цього прикладу замало, щоб показати, як поетичні батареї розмовляють одна з одною перекидним вогнем, анітрохи не збентежені байдужістю часу, що їх розділяє? В поезії завжди війна. І лише в епохи суспільного ідіотизму настає мир чи перемир'я. Кореневоди, як полководці, повстають один проти одного. Корені слів воюють у темряві, відбираючи один в одного їжу і земні соки. Боротьба російської, тобто мирської неписемної мови, домашнього словника, мови мирян, з писемною мовою ченців, з церковнослов'янською, ворожою, візантійською грамотою — досі дається взнаки.

Перші інтелігенти були візантійські монахи, вони нав'язали мові чужий дух і чуже обличчя. Ченці, тобто інтелігенти, й миряни завжди говорили в Росії різними мовами. Слов'янщина Кирила і Мефодія для свого часу була тим самим, чим волапюк газети для нашого часу. Розмовна мова

любить пристосування. З ворожих шматків вона створює сплав. Розмовна мова завжди знаходить середній зручний шлях. Щодо всієї історії мови вона налаштована примирливо і визначається розпливчастою добродушністю, тобто опортунізмом. Поетична мова ніколи не буває достатньо примиреною, і в ній багато століть по тому відкриваються давні негаразди, — це бурштин, у якому дзижчить муха, давно зятагнута смолою, живе чужорідне тіло живе далі й у скам'янілості.

Усе, що працює в російській поезії на користь чужої чернечої словесності, будь-яка інтелігентська словесність, тобто «Візантія», — реакційна, тобто зла, несе зло. Все, що хилиться до обмирщення поетичної мови, тобто до вигнання з неї чернечства інтелігенції, Візантії, — несе мові добро, тобто довговічність, і допомагає їй як праведній здійснити подвиг самостійного існування в сім'ї інших говірок. Можлива і цілком зворотна картина, скажімо, якби народ із природною теократією, на кшталт тибетського, звільнявся від світських чужоземних завойовників, на кшталт манджурів. У російській поезії першорядну справу робили лише ті працівники, які безпосередньо брали участь у великому обмирщенні мови, її секуляризації. Це — Тредіаковський, Ломоносов, Батюшков, Язиков і, нарешті, Хлебников і Пастернак.

Ризикуючи здатися надзвичайно елементарним, донезмоги спростити предмет, я зобразив би негативний і позитивний полюси в стані поетичної мови як буйне морфологічне цвітіння і ствердіння морфологічної лави під смисловою корою. Поетичну мову живить мандрівний, багатозначний корінь.

Множник кореня — приголосний звук, показник його живучості (класичний приклад «Смеярышня смехочеств» Хлебникова). Слова розмножуються не голосними, а приголосними. Приголосні — сім'я та запорука потомства мови.

Низька мовна свідомість — відмирання чуття приголосного.

Російський вірш насичений приголосними і цокає, і клацає, і свистить ними. Справжня мирська мова. Чернеча мова — літанія голосних.

Завдяки тому, що боротьба з чернечо-інтелігентською Візантією на військовій ниві поезії після Язикова вщухла і на цьому славному терені довго не було нового героя, російські поети один за одним почали глухнути до шуму мови, ставали тугими на вухо до прибою звукових хвиль і лише через слухову трубку розрізняли в шумі словника власний малий словник.

Приклад: глухому старцю в «Горе от ума» кричать: «Князь, князь, назад». Невеликий словник ще не гріх, і не порочне коло. Він замикає іноді

промовця і полум'яним колом, але він є ознакою того, що мовець не довіряє рідному ґрунту і не всюди може поставити свою ногу. Воістину російські символісти були стовпниками стилю: на всіх разом не більш п'ятисот слів — словник полінезійця. Але це принаймні були аскети, подвижники. Вони стояли на колодах. Ахматова ж стоїть на паркетині — це вже паркетне стовпництво. Кузмін посипає паркет травичкою, щоб було схоже на моріжок («Нездешние вечера»).

У Пушкіна є два вислови для новаторів у поезії, один: «чтоб, возмутив бескрылое желанье в нас, чадах праха, снова улететь», а другий: «когда великий Глюк явился и открыл нам новы тайны». Будь-хто, хто повабить рідну поезію звуком і образом чужої мови, буде новатором першого штибу, тобто спокусником. Неправда, що в російській мові спить латинь, неправда, що спить у ній Еллада. З тим самим правом можна розчаклувати в музиці російської мови негритянські барабани і односкладові слововиявлення кафрів. У російській мові спить вона сама й лише вона сама. Російському віршникові не хвала, а пряма образа, якщо вірші його звучать, як латина. А як же Глюк? — Глибокі, принадні таємниці? — Для російської поетичної долі глибоко принадні, глюківські, таємниці не в санскриті і не в еллінізмі, а в послідовному обмирщенні поетичної

мови. — Давайте нам вульгату¹, ми не хочемо латинської Біблії.

Коли я читаю «Сестру мою жизнь» Пастернака — я відчуваю ту саму чисту радість вульгатності², звільненої від зовнішніх впливів мирської мови, чорної поденної мови Лютера, після напруженої, нехай і зрозумілої всім, усім, звісно, зрозумілої, але непотрібної латини, залітературеної колись, але вже не такої залітературеної, на превеликий жаль ченців. Так раділи німці у своїх цегляних будинках, вперше розгортаючи свої свіженькі готичні біблії, які пахли друкарською фарбою. А читання Хлебникова можна порівняти зі ще величнішим і повчальнішим видовищем, як могла б і повинна була б розвиватися мова-праведниця, не обтяжена і не збезчещена історичними негараздами і насиллями. Мова Хлебникова до того мирська, до того вульгатна, ніби ніколи не існувало ні ченців, ні Візантії, ані інтелігентської писемності. Це абсолютно світська і мирська російська мова, що вперше прозвучала за весь час існування російської книжкової грамоти. Якщо прийняти такий погляд, відпадає необхідність вважати Хлебникова якимось чаклуном і шаманом. Він намітив

¹ Тут у знач. «загальнодоступну». — Тут і далі прим. перекладача.

² Тут у знач. «доступності».

шляхи розвитку мови, перехідні, проміжні, і цей історично не здійснений шлях російської мовної долі, реалізований лише в Хлебникова, закріпився в його залітературеності, яка є перехідною формою, що не встигла затягнутися смисловою корою мови, що правильно і праведно розвивається.

Коли пароплав після каботажного плавання виходить у відкрите море, ті, хто не терпить качки, сходять на берег. Після Хлебникова і Пастернака російська поезія знову виходить у відкрите море, і багатьом зі звичних пасажирів доведеться розпрощатися з її пароплавом. Я вже бачу їх з валізами, вони стоять біля трапа, перекинутого на берег. Натомість наскільки бажаний кожен новий пасажир, який ступив на палубу саме цієї миті!

1922–1923

Випад

1

У поезії потрібен класицизм, у поезії потрібен еллінізм, у поезії потрібно краще чуття образності, машинний ритм, міський колективізм, селянський фольклор... Бідна поезія сахається під безліччю наведених на неї кулеметних дул неухильних вимог. Якою повинна бути поезія? Та, може, вона не винна, нікому вона не винна, кредитори в неї фальшиві! Немає нічого легшого, ніж казати, що потрібно, що необхідно в мистецтві: по-перше, це завжди вільно й ні до чого не зобов'язує; по-друге, це невичерпна тема для філософування; по-третє, це позбавляє від дуже неприємної речі, на яку далеко не всі здатні, а саме — подяки до того, що на цей час є поезією. О, дивовижна невдячність: Кузміну, Маяковському, Хлебникову, Асєєву, В'ячеславу Иванову, Сологубу, Ахматовій, Пастернаку, Гумільову, Ходасевичу, Вагінову — хоч як вони і не схожі одне на одного, з різної глини. Адже це все російські поети не на вчора, не на сьогодні, а назавжди.

Саме таких нам подарував Бог. Народ не обирає своїх поетів, так само, як ніхто не обирає своїх

батьків. Народ, який не вміє шанувати своїх поетів, заслуговує... Та ні на що він не заслуговує, — мабуть, просто йому до них байдуже, але яка різниця між чистим незнанням народу і напівзнанням неосвіченого джэнджика. Готтентоти, випробовуючи своїх старих, змушують їх видиратися на дерево і потім трясуть дерево: якщо дід настільки підтопався, що гуцне, значить, треба його вбити. Сноб копіює готтентота, його улюблений критичний прийом нагадує тільки-но описаний. Я думаю, що на це заняття треба відповісти презирством. Кому — поезія, кому — готтентотська забава.

Ніщо так не сприяє зміцненню снобізму, як часта зміна поетичних поколінь при одному і тому ж поколінні читачів. Читач привчається відчувати себе глядачем у партері; перед ним дефілюють змінювані школи. Він супиться, кривиться і вередує. Нарешті у нього з'являється зовсім уже необґрунтоване усвідомлення переваги — постійного перед змінним, нерухомого — перед рухомим. Бурхлива зміна поетичних шкіл у Росії, від символістів до наших днів, впала на голову одного і того ж читача.

Читацьке покоління дев'яностих років випадає як неспроможне, цілком некомпетентне в поезії. Тому символісти довго чекали на свого читача і силою обставин за розумом, освітою і зрілістю виявилися значно старшими за ту зелену молодь,

до якої вони зверталися. Дев'ятисоті роки за занепадництвом суспільного смаку були трохи вищими, ніж дев'яності, і поряд із часописом «Весы», бойовою цитаделлю нової школи, існувала безграмотна традиція альманахів на кшталт «Шиповника», жахлива за неоковирністю й неосвіченою претензійністю альманашна література.

Коли з широкого лона символізму вийшли індивідуально завершені поетичні явища, коли рід розпався і запанувало царство особистості, поетичного індивіду, — читач, вихований на родовій поезії, якою був символізм, лоно всієї нової російської поезії, читач розгубився в світі пишного розмаїття, де все вже не було покрито шапкою роду, а кожен індивід стояв окремо з непокритою головою. Після родової епохи, що влила нову кров та проголосила канон неабиякої ємності, після густої суміші, яка тріумфувала в густому благовісті В'ячеслава Іванова, настав час індивіда, особистості. Але вся сучасна російська поезія вийшла з родового символічного лона. У читача коротка пам'ять — він цього не хоче знати. О, жолуді, жолуді, навіщо дуб, коли є жолуді?

2

Одного разу вдалося сфотографувати око риби. Знімок зафіксував залізничний міст і певні деталі

пейзажу, та оптичний закон риб'ячого зору показав усе це в неймовірно спотвореному вигляді. Якби вдалося сфотографувати поетичне око академіка Овсянико-Куликовського або пересічного російського інтелігента, як вони бачать, наприклад, свого Пушкіна, вийшла б картина не менш несподівана, ніж зоровий світ риби. Спотворення поетичного твору в сприйнятті читача — цілком необхідне соціальне явище, боротися з ним важко і марно: легше провести в Росії електрифікацію, ніж навчити всіх грамотних читачів читати Пушкіна так, як він написаний, а не так, як того вимагають їхні душевні потреби і дозволяють їхні розумові здібності.

На відміну від грамоти музичної, зокрема від нотного письма, поетичний текст значною мірою становить великий пробіл, бездонну відсутність безлічі знаків, неписаних вказівників, що єдино роблять текст зрозумілим і закономірним. Але всі ці знаки не менш точні, ніж нотні знаки або ієрогліфи танцю; поетично грамотний читач ставить їх самостійно, ніби видобуває їх із самого тексту.

Поетична грамотність у жодному разі не збігається ані з грамотністю звичайною, тобто читати букви, ані навіть з літературною начитаністю. Якщо відсоток звичайної й літературної неграмотності в Росії дуже великий, то поетична

неграмотність уже просто страшенна, і тим гірше, що її змішують зі звичайною, і перший-ліпший, хто вміє читати, вважається поетично грамотним. Сказане стосується суто напівосвіченої інтелігентської маси, зараженої снобізмом, яка втратила корінне чуття мови і є, по суті, вже без'язиковою, аморфною щодо мови, яка лоскоче мовні нерви, давно притуплені, легкими і дешевими збудниками, сумнівними ліризмами й неологізмами, нерідко чужими і ворожими російській мовній стихії.

Потреби оцього декласованого у мовному плані середовища повинна задовольняти сучасна російська поезія. Слово, народжене в найглибших надрах мовної свідомості, обслуговує глухонімих і кривомовних — кретинів і дегенератів слова. Велика заслуга символізму, його правильна позиція в ставленні до російського читацького товариства була в його вчителюванні, в його вродженій авторитетності, в патріархальній переконливості й законодавчій тяжкості, якою він виховував читача.

Читача потрібно поставити на місце, а разом з ним і вигодуваного ним критика. Критика як довільне тлумачення поезії не повинна існувати, вона має поступитися об'єктивному науковому дослідженню, науці про поезію.

Можливо, найбільш втішне у становищі російської поезії — це глибока й чиста необізнаність, незнання народу про свою поезію.

Маси, що зберегли здорове філологічне чуття, ті верстви, де росте, міцніє і розвивається морфологія мови, попросту ще не увійшли в зіткнення з індивідуалістичною російською поезією. Вона ще не дійшла до своїх читачів і, може, дійде до них лише тоді, коли згаснуть поетичні світила, що пустили свої промені до цієї віддаленої і поки недосяжної мети.

1924

Щодо перекладів

Перекладацтво, як соціальне явище, з'явилося у нас в минулому столітті, приблизно в 1840-х роках. Особливий розвиток отримало в умовах появи різночинства і незабезпеченої учнівської молоді, яка нічим іншим не могла себе прогодувати.

Від часів Писарева до наших днів у соціальній природі перекладацтва нічого не змінилося: воно було й лишається *регулятором безробіття розумової праці*, милицею, що підпирає все німецьке і кволе, формою подачки, що її клас надає своїм відсталим представникам. Для старих великих видавців перекладачі були постачальниками дешевих мізків. Головним споживачем перекладної літератури було міщанське «бидло», яке не знало іноземних мов.

Перекладачі-модерністи обслуговували кваліфіковану читацьку верхівку, даючи їй Ібсена, Гамсуна, Метерлінка в невеликих і дорогих накладах. Уся інша література йшла дрібною плотвою по лінії додатків до «Нивы», до «Вестника иностранной литературы». Її виготовляли за жалюгідні копійки голодні студенти і невдахи. Між Сойкіним

і Ситіним та кухонною макулатурою «додатків» вміщувався, приміром, Саблін, чия установка дивовижно нагадує серединну установку перекладної книги «ГІЗ'у». Після революції інтелігенція відразу ж ухопилася за звичну для неї перекладацьку милицю.

Почалася «Всемирная литература», дитя Горького, двоюрідна бабуса ЦЕКУБУ. Вийшов новий тип голодного, але водночас «кваліфікованого» академічного перекладу. На веленовому папері було видрукувано каталог усіх світових авторів, і назви поступово крилися російськими фішками. Своєрідне лото! Втім, дехто і зараз мріє про ренесанс «пишноти» «Всемирной».

У нас у прихованому вигляді живуть собі й борються всі три основні тенденції дореволюційного перекладу: масова, що походить від «додатків», середня — від так званих «культурних» видань, і, нарешті, модерністична — від символістів, через «Всемирную» до «Academia» та до класиків «ГІЗ'у». Сьогодні ходова іноземна белетристика — явище, суміжне з кінопродукцією. Як правило, — це книга-одноденка, її не зберігають і легко забувають. Іноземна белетристика російською мовою — це особливий світ, що стоїть поза літературою, але має свої закони розвитку та власну долю.

Поряд зі зростанням накладів перекладної літератури ми спостерігаємо зростання інтересу

до вивчення мов у комсомольській масі, серед вишівської та робітничої молоді. Дуже характерний той настрій, з яким молодь береться до вивчення іноземних мов. Вона робить це з почуттям урочистості завойовника, який ступає на досі заборонену територію. Знання мов у руках панівного класу — могутнє знаряддя. З його допомогою здійснюється підміна змісту всієї культурної сучасності, фальсифікація світової літератури до стану, потрібного господарям ситуації.

Крім академічної звірки з оригіналом (краще помовчати про те, як її у нас здійснюють), нам важлива ще інша звірка — та звірка з внутрішньою, історичною правдою автора, яку проведе робоча інтелігенція, коли опанує іноземні мови. Ця переоцінка неминуха. Я вже писав про кволість випадкового складу перекладачів, переважно колишніх і зайвих людей. Перекладач — потужний тлумач автора: по суті, він — безконтрольний. Його мимовільний коментар просочується в книгу крізь тисячу щілин. Обробляючи давні переклади Вальтера Скотта, я помітив, що їх виконано поліцейською мовою паспортистів, і це хамське клеймо не можна змити жодними зусиллями. Видавництва про це зовсім не думають, і давні переклади «приспосовують». Ми повинні працювати не на традиційне пасивне «бидло», а назустріч читачеві, який рушив до іноземних мов, — тому читачеві,

котрий по складах розбирає німецькі уроки «Комсомольской правды». Треба перекинути міст від перекладної книги до вивчення мов, зробити її стимулом і посібником для цього вивчення. Що в цьому сенсі дав «ГІЗ»? Поки — нічого. Монументальна серія класиків, усе та сама *робота на книжкову шафу* — робота, по суті, безглузда. Це — піраміда на славу помилково зрозумілої культури. Потенційний споживач таких видань, як включений у гізівську п'ятирічку вісімнадцятитомний Гете, — це небувала фантастична істота. Хотів би я побачити на власні очі передплатника цього гізівського видання! Воно буде прикрасою книжкової полиці для інтелігента, який чудово знає німецьку мову, і стоятиме поруч зі справжнім Гете. Переклад повного Гете (про Гете я кажу для прикладу, тому що це найбільше і «зразкове» починання гізівської серії класиків) — це робота для цілого покоління. В умовах масового перекладу тут неминучі рихлість, кволість; лише дешифрація звучатиме до кінця по-російськи, буде міцно злагоджена й гідна оригіналу. Жрецька академічна каста, яка тримає в своїх руках видання класиків і потужно впливає і на сучасну перекладну літературу, — ця каста стверджує цілком схоластичний підхід до справи, не чуючи мови, її сили, правди, експресії, не відчуюючи живого читача. Доценти-літературознавці підносять

жовані пап'є-маше, звірені з оригіналом. Наприклад, розхвалюють брюсовський переклад «Фауста», беззубе, лженаукове шамкання, від якого, з усією повагою до Брюсова, до Гетевої могутності — як до зірки небесної. Одне з двох: або корінці з золотими обрізами, або живі, соціально дієві книги. Треба пробити кастову перегородку, що затуляє перекладну кухню від радянської літературної спільноти. Під контроль роботу «ГІЗ'у»! Літературні організації, до зміни програми п'ятирічки, *яка має бути змінена!* Класиків ми дамо не дубовій шафі, а робочій інтелігенції і — це не можна не підкреслити з особливою вагою — школі. Створимо новий тип радянського видання класиків, суто утилітарний, розрахований на культурний голод, а не на колекціонерство і пересиченість. Хто не пам'ятає, приміром, «Овідія» у виданні Манштейна? Стара школа знала, як агітувати за стародавні мови, тому що це було політично важливо, і вміла це робити. Спробуємо зробити те саме зі зразками всієї світової літератури для масового читача. Я пропоную залучити найкращі літературні сили з першокласним науковим коментарем до створення *шкільної серії вибраних класиків*. Серія має бути стійка, має обслужити ціле покоління, величезні накладди, перевидання. Короткозорому комерційному підходу скрутити шию! Кожна книжка заохочує

до вивчення мови. У кожній книжці — хоча б невелика змичка з оригіналом, паралельний текст і пояснювальний до нього словник. Тепер іде боротьба за те, щоб вирвати перекладацьку справу у кастового керівника, для якого масовий читач — фікція, старе «бидло», яке не знає іноземних мов.

«ГІЗ» і «ЗіФ» відгукнулися на мою статтю в «Известиях» сякою-такою реформаторською роботою, але все рухається у виключно відомчому порядку. Громадські організації було представлено тією частиною федерації, що сама підтримує кастовий підхід. У кожної значної літературної групи є мандат на участь у цій справі. Нехай усі мандати буде пред'явлено. Наш письменник звик гребувати перекладною кухнею, але відповідає за те, що в ній відбувається. Крім двох-трьох дуже слушних виступів Асєєва, я не знаю жодного випадку втручання письменника з порадами та вказівками з цього питання.

Тепер про «Молодую гвардию». У неї монополія на юнацтво. Вона її дуже своєрідно розуміє: молодь, мовляв, стріскає все. Досить з неї і переробки. Замість того, щоб кинути на таку роботу найкваліфікованіші сили, «Молодая гвардия» макулатурить з року в рік, продовжує традиції Сойкіна і Ситіна, навіть користуючись їхньою спадщиною. «Молодая гвардия» у нас найбільш хвацьке, найбільш комерційне видавництво. Це вона дає

більшість анонімних текстів «за редакцією», це вона культивує безпардонне мастацтво й пристосуванство. Чи до лиця «Молодой гвардии» белькотіти мовою канцеляристів і паспортистів? Як могла вона відмежуватися навіть від такого-сякого професійного перекладацтва, наявного в «ГІЗ» і «ЗіФ», і розвести у себе зовсім учнівський третій і четвертий ґатунок? Не дозволимо обслуговувати молодь домашнім господаркам, дамам з гусячими лапками і поважним чоловікам невизначених занять... Днями, на виставці японської дитячої книги, ми бачили, до якої «віртуозності» доводить, хоча б за оформленням, юнацьку книгу японська мілітаристська буржуазія. Японські видавці розвинули в цьому напрямку виняткову інтенсивність: вони «пристосували» для залізної класової педагогіки всю світову літературу від Данте до Толстого. Можна собі уявити, що вони зробили зі змістом книг! Наше завдання — скорочення шляху від читача до автора, шляху, не оплаченого рентою, спадковим дозвіллям і ситістю. Іноді дати повного автора рівнозначно знущанню. Але всюди, де можна замінити іноземну перекладну книгу оригінальною, її потрібно замінити, і насамперед це стосується юнацької книги. Нам потрібен свій пригодницький роман для юнацтва з етнографічною та іншою начинкою. Нині Майн Рід має лише ретроспективне

значення. Це — здорова романтика. Живучість Майна Ріда пояснюється тим, що він врахував велику жадібність молоді до пізнання географічного просторового світу. Він — блискучий педагог, який поєднував у своїх освітніх подорожах наукові відомості свого часу з нехитрою фабулою. За створення «радянського Майна Ріда»! Треба посадити наших найкращих прозаїків, і до їхніх послуг треба створити цілий науковий апарат (етнографія, фізична географія тощо). Адже не шкода коштів на створення цілої установи, цілих штатів і апаратів для обслуговування Великої і Малої енциклопедії. Невже цієї честі не удостоять серію романів для юнацтва зі світознавства? Це — настільки ж фундаментальне видання, запаси корму на ціле покоління. Потрібні роки на його реалізацію, і за нього треба братися негайно.

Підбір іноземних новинок не під силу нашим видавництвам. Намічається міжвидавниче бюро з передплати та рекомендації книг. Але йому збираються надати лише моральний авторитет, і напевряд чи в нього увійдуть представники літературних організацій. Таке бюро виродиться в подобу поважної комісії з дитячого читання. Потрібні авторитетні «поради з іноземної літератури» при видавництвах. Письменників-активістів — у бюро! Редакційним надвидавничим радам — владу і контроль!

Гонитва за ідеологічно витриманою книгою нерідко призводить до повторення колишнього; часто-густо класова боротьба підноситься в сентиментальному і навіть квакерському розрізі. Обп'явшись на війні, чимало письменників Заходу кинулися вліво. Тепер вони неухильно відходять на нові позиції. Коло цих попутників звужується. Загрожує «рецензентський голод».

Миготять одні й ті самі благонадійні, але й посередні імена. Ідеал такої золотой середини — Дюамель, а Барбюсом усіх не нагодуєш! Мені здається, що надмірне боягузтво і скутість у підборі книг зумовлена нашим невмінням їх подавати. Відхиляючись на скількись градусів від стовідсоткової «ідеологічності», книга знешкоджується передмовою, тобто канцелярським дописом, який ніхто не читає. Скрутивши карк бульварщині, потрібно зберегти читачеві, за можливості, всі «події іноземної літератури». Ніхто нам не заважає боротися з автором самої книги, як це роблять з кадрами в кіно: автор приміток вгризається в текст, стає учасником дії, полемізує, дошкуляє, викрикує на поворотах, ганьбить ханжу і святенника, розвінчує удаваного героя, підкреслює справді цінне, вклинюється в замовчування. Звідки така боязкість, товариші? Якщо ми взяли книгу в роботу, то можемо повернути її так, як нам потрібно. Таким чином, буде ослаблено кризу підбору

іноземної белетристики з виграшем для кругозору й обізнаності читача.

А робота серед перекладачів розподіляється з не менш божественною сліпотою, ніж паперові трубочки-квиточки з лотерейного колеса Моссельпрому. Втім, сліпота не до кінця: письменника-сноба Марсея Пруста або Анрі де Ренье перекладуть майстри слова, а «простака» Клебера, якого можна пустити в десятках тисяч накладу (Клебера, звичайно, взято як загальне поняття), — перекладач-ремісник. Я не хочу сказати, що треба діяти навпаки. Та чи не можна принаймні домогтися якоїсь рівноваги? Найкращі перекладацькі сили, зосереджені в Ленінграді, зараз експлуатуються «Academia», яку всиновив «ЗіФ» для суто естетських завдань. Чому б не перетрусити мішок, не залишити ці сили на завдання масові? Адже робітник-читач, подібно до молодняка, отримує другосортну продукцію. Опір, що його чинить видавничий апарат і каста жерців іноземної літератури, яка становить академічну гордість видавництва і намічається як перебудова всієї справи, — величезний і ще зросте. Чи легко відмовитися від такого «відумерлого» поля, від «регулятора безробіття», від культурного соцзабезу тощо? Максимум, на що згоден «ГІЗ», — на відбір найкращих перекладачів і на невелике підвищення гонорару, але цього замало. Поки в такій

важливій справі залишиться келійність, касто-ва замкненість і несвідоме повторення минулого, — буде занепад. Легенько, плечиком, справу заганяють назад у відомство, де вона закрутиться по-старому.

Наприкінці скажу кілька слів про підготовку перекладацької зміни. Низова хвиля вивчення іноземних мов цієї зміни, звичайно, не дасть. Тим часом, у супереч цій хвилі знання мов в інтелігентському середовищі катастрофічно падає. Це все та сама французька мова «тітоньки», яка читала Мопассана. Перекладачі-професіонали, ветерани свого ремесла, вже не розуміють нових авторів. Усе багате цвітіння повоєнного словника пройшло повз них. Для них це аргумент, до якого потрібен словник. Моя пропозиція — створити майстерню для підготовки нової перекладацької зміни при Бібліотеці іноземної літератури, під орудою Головнауки. Вже є в зародку така майстерня. Там навчається добірна молодь, на цілу голову вища за професійних перекладачів, та без будь-якої надії отримати колись практичну роботу. Спрямуємо в цей скромний семінарій свіжі викладацькі сили і піднімемо його на висоту всесоюзного технікуму з мистецтва й майстерності перекладу. Літературні вищі відрядять до нього талановиту молодь, і, в результаті, ми отримаємо міцну перекладацьку зміну. Тут не треба зупинятися навіть

перед закордонними відрядженнями для вису-
ванців. Про рецензування у нас у пресі іноземної
книги хотілося б поговорити окремо. Це приклад
того, як не потрібно, як не можна рецензува-
ти. Скажу лише, що видання Піврічника з іно-
земної літератури, присвяченого оглядам і оцін-
ці поточної іноземної літератури, а також теорії
та практиці перекладу, аж ніяк не було б розкіш-
шю для «ГІЗ'у».

1929

Поет про себе

Жовтнева революція не могла не вплинути на мою роботу, тому що відібрала в мене «біографію», відчуття особистої значущості. Я вдячний їй за те, що вона назавжди поклала край духовній забезпеченості й існуванню на культурну ренту... Подібно до багатьох інших, почуваюся боржником революції, але приношу їй дари, яких вона поки не потребує.

Питання про те, яким має бути письменник, — для мене зовсім незрозуміле: відповісти на нього — те саме, що вигадати письменника, а це тотожно тому, щоб написати за нього його твори.

Крім того, я глибоко переконаний, що, за всієї залежності й зумовленості письменника співвідношенням суспільних сил, сучасна наука не має жодних засобів, щоб викликати появу тих чи тих бажаних письменників. У зародковому стані еugenіки всілякі культурні схрещування і щеплення можуть дати найнесподіваніші результати. Радше можлива заготівля читачів; для цього є прямий засіб: школа.

1928

Бесіда про Данта

*Così gridai colla faccia levata...*¹

Inf., XVI, 76

I

Поетичне мовлення є схрещений процес, й утворюється воно з двох звучань: перше із цих звучань — це чутна й відчутна нами зміна самих знарядь поетичного мовлення, що виникають під час його пориву; друге звучання є власне мовлення, тобто інтонаційна і фонетична робота, що її виконують згадані знаряддя.

У такому розумінні поезія не є частиною природи — хоч би найкращою, добірною — і ще менше є її відображенням, що призвело б до знущання над законом тотожності, однак з разуючою незалежністю оселяється на новому, позапросторовому полі дії, не так розповідаючи, як розігруючи

¹ «Так я гукнув, чоло піднявши ввись...» — Тут і далі цитати подано у перекладі Євгена Дроб'язка 1968–1976 років за виданням: *Данте Аліґ'єрі*. Божественна комедія / Пер. з італ. та прим. Є. Дроб'язка; Ілюстрації Г. Доре. — Київ: Дніпро, 1976. — 680 с. — Тут і далі прим. перекладача.

природу за допомогою інструментальних засобів, по-простому іменованих образами.

Поетичне мовлення, або думку, лише вкрай умовно можна назвати таким, що звучить, тому що ми чуємо в ньому лише схрещення двох ліній, з яких одна, взята сама собою, абсолютно німа, а друга, взята поза інструментальною метаморфозою, позбавлена будь-якої значущості й усякого інтересу та піддається переказу, що, на мій погляд, є найпевнішою ознакою відсутності поезії: бо там, де виявляється співмірність твору з переказом, там простирала не зім'яті, там поезія, так би мовити, не ночувала.

Дант — інструментальний майстер поезії, а не виробник образів. Він стратег перетворень і схрещувань, і якнайменше він поет у «загальноєвропейському» й зовнішньокультурному значенні цього слова.

Борці, що звиваються в клубок на арені, можуть розглядатися як образне перетворення й співзвуччя.

«...Як той борець, що тіло умастив, і, для удару час обравши вдалий, вивча суперника з усіх боків, — так у кружінні душі обертали до мене лица...»¹

Тим часом сучасне кіно з його метаморфозою стьожкового глиста обертається найлютішою пародією на образність поетичної мови, тому що кадри

¹ Пекло XVI, 22–26.

рухаються в ньому без боротьби і лише змінюють один одного.

Уявіть щось зрозуміле, схоплене, вирване з мороку, мовою, добровільно й охоче забутою негайно по тому, як стався прояснювальний акт розуміння-виконання.

У поезії важливо лише виконувальне розуміння — аж ніяк не пасивне, що не відтворює і не передає. Семантична вдовolenість дорівнює почуттю виконаного наказу.

Смислові хвилі-сигнали щезають, виконавши свою роботу: що вони сильніші, то поступливіші, то менше схильні затримуватися.

Інакше неминуче довбання, забивання готових цвяхів, іменованих «культурно-поетичними» образами.

Зовнішня, пояснювальна образність не сумісна з образністю знарядь.

Якість поезії визначається швидкістю й рішучістю, з якою вона впроваджує свої виконавські задуми-накази в безінструментальну, словникову, суто кількісну природу словотворення. Треба перебігти через усю ширину річки, захаращеної рухливими і різноспрямованими китайськими джонками, — так створюється смисл поетичної мови. Його, наче маршрут, неможливо відновити за допомогою опитування човнярів: вони не розкажуть, як і чому ми перестрибували з джонки на джонку.

Поетична мова є килимова тканина, що має безліч текстильних основ, які відрізняються одна від одної лиш у барві виконання, лише в партиту-рі постійно змінюваного наказу інструментальної сигналізації.

Вона найміцніший килим, витканий з вологи, — килим, у якому струмені Гангу, взяті як текстильна тема, не змішуються з пробами Нілу чи Євфрату, але перебувають різнобарвними — у джгутах, фігурах, орнаментах, та лише не у візерунках, бо візерунок є той самий переказ. Орнамент тим і ладний, що зберігає сліди свого походження, ніби *розіграна* частинка природи. Тваринний, рослинний, степовий, скіфський, єгипетський — будь-який, національний чи варварський, — він завжди промовистий, видющий, діяльний.

Орнамент — як строфа.

Візерунок — як рядок.

Пречудовим є віршований голод італійських дідів, їхній звірячий юнацький апетит до гармонії, їхнє чуттєве жадання рими — *il disio*!

Уста працюють, усмішка рухає вірш, розумно і весело червоніють губи, язик довірливо притискається до піднебіння.

¹ Прагнення, жага (*італ.*).

Внутрішній образ вірша нерозлучний із незліченною зміною виразів, що миготять на обличчі схвилюваного оповідача.

Мистецтво мовлення саме спотворює наше обличчя, підриває його спокій, порушує його маску...

Коли я почав учитися італійської мови і тільки-но познайомився з її фонетикою й просодією, я раптом зрозумів, що центр ваги мовленнєвої роботи перемістився: ближче до губ, до зовнішніх уст. Кінчик язика раптово опинився в пошані. Звук кинувся до змикання зубів. Ще що мене вразило — це інфантильність італійської фонетики, її прекрасна дитячість, близькість до белькоти немовляти, якийсь споконвічний дадаїзм.

E consolando usava l'idioma
Che prima i padri e le madri trastulla;

.....

Favoleggiava con la sua famiglia
De'Troiani, di Fiesole, e di Roma¹.

Паї XV, 122–123, 125–126

Ви бажаєте познайомитися зі словником італійських рим? Візьміть увесь словник італійський і гортайте його як заманеться... Тут усе римує

¹ «Співала над колискою з малим / Пісень, яким радіють батько й мати. / ... / Весь вечір повідаючи родині / Про Трою, чи про Ф'єзоле, чи Рим».

одне з одним. Кожне слово проситься в *concordanza*¹.

Чудове тут розмаїття подружніх закінчень. Італійське дієслово посилюється наприкінці й лише в закінченні живе. Кожне слово поспішає вибухнути, злетіти з губ, піти, звільнити місце іншим.

Коли знадобилося окреслити коло часу, для якого тисячоліття менше, ніж змах вії, Дант уводить дитячі химери у свій астрономічний, концертний, глибоко публічний, проповідницький словник.

Творіння Данта є насамперед вихід на світову арену сучасної йому італійської мови — як цілого, як системи.

Найбільш дадаїстична з романських мов висувається на міжнародне перше місце.

II

Варто показати шматочки Дантових ритмів. Про це й гадки не мають, а знати це потрібно. Хто каже — Дант скульптурний, той у владі убогих визначень великого європейця. Поезії Данта властиві всі види енергії, відомі сучасній науці. Єдність світла, звуку й матерії становить її внутрішню природу. Читання Данта є насамперед нескінченний

¹ Відповідність, співзвучність (*ital.*).

труд, що в міру успіхів віддаляє нас од цілі. Якщо перше читання викликає лише задишку і здорову втому, то запасайся для наступних парюю міцних швейцарських черевиків із цвяшками. Мені не на жарт спадає на думку питання, скільки підметок, скільки волових підшов, скільки сандалій зносив Аліг'єрі за час своєї поетичної роботи, мандруючи козячими стежками Італії.

«Inferno»¹ й особливо «Purgatorio»² прославляє людську ходу, розмір і ритм кроків, ступню та її форму. Крок, пов'язаний із диханням і насичений думкою, Дант розуміє як початок просодії. Для позначення ходи він вживає безліч різноманітних і чарівних зворотів.

У Данта філософія й поезія завжди на ходу, завжди на ногах. Навіть зупинка — різновид накопиченого руху: майданчик для розмови створюється альпійськими зусиллями. Стопа віршів — вдих і видих — крок. Крок — умовивід, чатування, силогізм.

Освіченість — школа найшвидших асоціацій. Ти схоплюєш на льоту, ти чутливий до натяків — ось улюблена похвала Данта.

У Дантовому розумінні вчитель молодший за учня, тому що «бігає швидше».

¹ «Пекло» (*итал.*).

² «Чистилище» (*итал.*).

«...Він повернув назад і так помчався, — як той в Вероні, що на бій стає, щоб плащ зелений взяти, і здавався тим, хто домчить, — не тим, хто відстає»¹.

Омолоджувальна сила метафори повертає нам освіченого старого Брунетто Латіні як юнака — переможця на спортивному пробігу в Вероні.

Що ж таке Дантова ерудиція?

Арістотель, наче махровий метелик, облямований арабською торочкою Аверроеса.

Averrois, che il gran comento feo...²

Пекло IV, 144

У цьому випадку араб Аверроес акомпанує греку Арістотелю. Вони компоненти одного рисунка. Вони вміщуються на мембрані одного крила.

Кінець четвертої пісні «Inferno» — справжня цитатна оргія. Я знаходжу тут чисту, без домішків демонстрацію згадувальної клавіатури Данта.

Клавішна прогулянка всім обрієм античності. Якийсь шопенівський полонез, де поруч виступають

¹ *Пекло XV, 121–124.* Цей сюжет майже дослівно О. Мандельштам використав у вірші: «Вы помните, как бегуны / В окрестностях Вероны / Ещё разматывать должны / Кусок сукна зеленый. / Но всех других опередит / Тот самый, тот, который / Из песни Данта убежит, / Ведя по кругу споры» (травень 1932 року).

² «І Аверроес, цей тлумач ідей...»

озброєний Цезар із кривавими очима грифа й Демокрит, що розтяв матерію на атоми.

Цитата не є виписка. Цитата є цикада. Невгамовність їй властива. Вчепившись у повітря, вона його не відпускає. Ерудиція далеко не тотожна згадувальній клавіатурі, що й становить саму сутність освіти.

Я хочу сказати, що композиція формується не в результаті накопичення подробиць, а внаслідок того, що одна за одною деталь відривається від речі, відходить від неї, випурхує, відщеплюється від системи, йде у власний функціональний простір, або вимір, але щораз у суворо узаконений термін і за умови достатньо зрілої для цього і єдиної ситуації.

Самих речей ми не знаємо, натомість дуже чутливі до їхнього стану. І ось читаючи пісні Данта, ми отримуємо нібито інформаційні повідомлення з поля бойових дій і за ними чудово вгадуємо, як саме звукобореться симфонія війни, хоча сам по собі кожен бюлетень ледь-ледь і де-не-де пересуває стратегічні прапорці або вказує на якісь зміни в тембрі канонади.

Отже, річ виникає як цілокупність унаслідок єдиного диференціювального пориву, яким вона пронизана. Жодної хвилини вона не залишається схожою на себе. Якби фізик, розклавши атомне ядро, захотів його знову зібрати, він би уподібнився

прихильникам описової й роз'яснювальної поезії, для якої Дант на віки вічні чума і загроза.

Якби ми навчилися чути Данта, ми б чули дозрівання кларнета і тромбона, ми б чули перетворення віоли на скрипку і подовження вентиля валторни. І ми були б слухачами того, як навколо лютні і теорби утворюється туманне ядро майбутнього гомофонного тричастинного оркестру.

Іще, якби ми чули Данта, ми б мимоволі поринули в силовий струмінь, званий то композицією — як ціле, то зокрема — метафорою, то ухильно — порівнянням, що породжує визначення для того, щоб вони повернулися до нього, збагачували його своїм таненням і, ледь сягнувши першої радості становлення, відразу ж втрачали первородство, приєднавшись до матерії, що рине між смислами й змиває їх.

Початок десятої пісні «Inferno». Дант заштовхує нас у внутрішню сліпоту композиційного згустку:

«...І от іде стежиною вузькою між мурами товстими й полем мук учитель мій, і я за ним ступою...»¹

Усі зусилля спрямовано на боротьбу з гущиною й неосвітленістю місця. Світлові форми

¹ Пекло X, 1—3.

прорізаються, наче зуби. Розмова тут необхідна, ніби смолоскипи в печері.

Дант ніколи не вступає в єдиноборство з матерією, не приготувавши органу для її упіймання, не озброївшись вимірювачем для відліку конкретного часу, що скрапує або тане. В поезії, де все є міра і все виходить від міри й обертається навколо неї і заради неї, вимірювачі є зняряддям особливої властивості, вони несуть особливу активну функцію. Тут тремтяча компасна стрілка не лише потурає магнітній бурі, а й сама її чинить.

І ось ми бачимо, що діалог десятої пісні «Inferno» намагнічений часовими дієслівними формами — недоконане й dokonane минуле, умовне минуле, самі сьогодні і майбутнє подано в десятій пісні категорійно, категорично, авторитарно.

Усю пісню побудовано на кількох дієслівних випадках, що зухвало вистрибують із тексту. Тут розгортається наче фехтувальна таблиця дієвідмін, і ми буквально чуємо, як дієслова часодіють.

Випад перший:

La gente che per li sepolcri giace
Potrebbe si veder?... —

«Чи можна тих, чия вина велика, побачити? Нехай би підвелись...»

Другий випад:

...Volgiti: che fai?¹

У ньому подано жах теперішнього, якийсь terror praesentis². Тут бездомішкове теперішнє взято як цурання. У повному відриві од майбутнього й минулого теперішнє відмінюється як чистий страх, як небезпека.

Три відтінки минулого, що складає з себе відповідальність за те, що вже сталося, подано в терцині:

І пильно в нього зором я втуплявся,
А він, чоло здіймаючи та груди,
Здавалось, Пекло згорда роздивлявся.

Затим, наче потужна туба, вривається минуле в питанні Фарінати:

...Chi *fur* li maggior tui? —

«Та й попитав зневажливо: “Ти чий?”»!

Як тут витягнулося допоміжне дієслово — маленьке обрубане «*fur*» замість «*furon*»! Чи не так за допомогою подовження вентиля утворилася валторна?

¹ «А вождь мені: “Чого це ти вжахнувся?..”» — звернення Віргілія до Данта, який перелякався тіні Фарінати, що здіймалася з пекельної гробниці.

² Жах теперішнього часу (*лат.*).

Далі йде обмовка dokonаним минулим. Ця обмовка підкосила старого Кавальканті: про свого сина, ще живого поета Гвідо Кавальканті, він почув від однолітка його і товариша — від Аліг'єрі щось — будь-що — у фатальному dokonаному минулому: «ebbe»¹.

І як дивовижно, що саме ця помилка відкриває дорогу головному потоку діалогу: Кавальканті ще-зає, наче гобой або кларнет, що вже відіграв, а Фаріната, ніби повільний шаховий гравець, продовжує перерваний хід, відновлює атаку:

«E se», continuando al primo detto,
«S'egli han quell'arte», disse, «male appresa,
Cio mi tormenta più che questo letto»².

Діалог у десятій пісні «Inferno» — мимовільний прояснювач ситуації. Вона впливає сама собою з межимов'я.

Усі корисні відомості енциклопедичного штибу повідомлено вже в початкових віршах пісні. Амплітуда бесіди повільно й уперто розширюється; побічно вводяться масові сцени і образи натовпу.

Коли виникає Фаріната, що зневажає пекло на кшталт великого пана, який потрапив до в'язниці,

¹ Форма минулого часу від допоміжного дієслова «мати».

² «Не вміють вас мої долать бійці, / І це мене жакливіше терзає, Ніж язика вогню в могилі цій».

маятник бесіди вже розгойдується на весь діаметр похмурої рівнини, порізаної вогняними дротоми.

Поняття скандалу в літературі є набагато старшим за Достоевського, тільки у тринадцятому столітті й у Данта воно було суттєво сильнішим. Дант натрапляє, наражається на небажану й небезпечну зустріч із Фарінатою цілком так само, як пройди-світи Достоевського наштовхувалися на своїх мучителів — у найбільш незручному місці. Назустріч пливе голос — поки що невідомо чий. Усе важче й важче стає читачеві диригувати піснею, що розростається. Цей голос — перша тема Фарінати — вкрай типова для «Inferno» мала Дантова *agioso* благо-гального типу:

«О ти, що йдеш по місту цім живий. Уродженцю Тоскани, будь же гречний, прошу тебе, зі мною мить постій. Твоя вимова — доказ безперечний, Що ти із благородної землі, якій я, може, був занебезпечний»¹.

Дант — бідняк. Дант — внутрішній різночинець старовинної римської крові. Йому властива аж ніяк не люб'язність, а щось протилежне. Слід бути сліпом кротом, щоб не помітити, що впродовж усієї «*Divina Commedia*»² Дант не вміє поводитися, не знає, як ступити, що сказати,

¹ *Пекло* X, 22–25.

² «Божественна комедія».

як уклонитися. Я це не вигадую, але беру з численних зізнань самого Аліг'єрі, розсипаних у «Divina Commedia».

Внутрішнє занепокоєння й важка, тривожна незграбність, що супроводжує шокроку змучену й загнану людину, не впевнену в собі, наче недовиховану, яка не вміє застосувати свій внутрішній досвід й об'єктивувати його в етикет, — вони й надають поемі всю красу, всю драматичність, вони й працюють над створенням її тла як психологічної заґрунтовки.

Якби Данта пустити самого, без «dolce padre»¹ — без Віргілія, скандал неминуче вибухнув би на самому початку, і ми мали б не ходіння по муках і пам'ятках, а найгротескнішу буфонаду.

Незручності, що їм запобігає Віргілій, систематично коригують і виправляють плин поеми. «Divina Commedia» вводить нас усередину лабораторії душевних якостей Данта. Те, що для нас бездоганний капюшон і так званий орлиний профіль, те зсередини було болісно подоланою незграбністю, суто пушкінською камер-юнкерською боротьбою за соціальну гідність і суспільне становище поета. Тінь, що лякає дітей і бабунь, сама боялася — й Аліг'єрі кидало в жар і холод: від дивних нападів зарозумілості до усвідомлення повної нікчемності.

¹ Найсолодший отче.

Слава Данта досі була найбільшою перешкодою до його пізнання й глибокого вивчення і ще надовго нею лишиться. Лапідарність його не що інше, як продукт величезної внутрішньої неврівноваженості, що знайшла собі вихід у сонних стратах, в уявних зустрічах, у заздалегідь обдуманих і викоханих жовцю вишуканих репліках, спрямованих на повне знищення супротивника, на остаточне торжество.

Найсолодший отче, наставник, розумник, опікун укотре зупиняє внутрішнього різночинця чотирнадцятого століття, який так болісно шукав себе в соціальній ієрархії, в той час як Боккаччо — його майже сучасник — насолоджувався тим самим суспільним ладом, поринав у нього, пустував у ньому.

«Che fai?» — «Що ти робиш?» — звучить буквально як учительський окрик — ти з глузду з'їхав!.. Тоді рятує гра на регістрах, що заглушають сором і покривають збентеження.

Уявляти собі Дантову поему як витягнуту в одну лінію розповідь або навіть голос — абсолютно хибно. Задовго до Баха, й у той час, коли ще не будували великих монументальних органів, а лише дуже скромні ембріональні прообрази майбутнього чудовиська, коли провідним інструментом була ще цитра, що акомпанує голосу, Аліг'єрі побудував у словесному просторі нескінченно потужний

орган і вже насолоджувався всіма його мислими-регістрами і роздмухував міхи, і ревів, і воркотав у всі труби.

«Come avesse lo inferno in gran dispetto»¹ (*Пекло* X, 36) — вірш-зачинатель усього європейського демонізму і байронічності. Тим часом, замість того, щоб навалити свою скульптуру на цоколь, як зробив би, наприклад, Гюго, Дант обволікає її сурдинкою, огортає сизим мороком, ховає на самісіньке дно туманного звукового мішка.

Її подано на спадному регістрі, вона падає, тікає вниз, у слухове вікно.

Інакше б сказати — фонетичне світло вимкнено. Змішано сизі тіні.

«Divina Commedia» не забирає у читача час, а нарощує його, подібно до музичної штуки, що виконується.

Подовжуючись, поема віддаляється від свого кінця, а сам кінець настає мимоволі і звучить наче початок.

Структура Дантового монологу, побудованого на органній реєстровці, може бути добре зрозумілою за допомогою аналогії з гірськими породами, чистоту яких порушено вкрапленням чужорідних тіл.

¹ «Здавалось, Пекло гордо роздивлявся».

Зернисті домішки і лавові прожилки вказують на єдиний зсув, або катастрофу, як на спільне джерело формотворення.

Вірші Данта сформовані й розцвічені саме геологічно. Їхня матеріальна структура нескінченно важливіша від горезвісної скульптурності. Уявіть собі монумент з граніту чи мармуру, що в символічній тенденції спрямований не на зображення коня або вершника, а на розкриття внутрішньої структури самого ж мармуру чи граніту. Інакше кажучи, уявіть пам'ятник із граніту, споруджений на честь граніту і нібито для розкриття його ідеї, — в такий спосіб ви отримаєте досить чітке уявлення про те, як співвідноситься в Данта форма і зміст.

Усякий період віршованого мовлення — чи то рядок, строфа або цілісна композиція лірична — необхідно розглядати як єдине слово. Коли ми вимовляємо, наприклад, «сонце», ми не викидаємо із себе готового смислу, — це був би семантичний викидень, — але переживаємо своєрідний цикл.

Будь-яке слово є жмутом, і смисл стирчить з нього врізнобіч, а не спрямовується в одну офіційну точку. Промовляючи «сонце», ми здійснюємо наче величезну подорож, до якої так звикли, що їдемо уві сні. Поезія тим і відрізняється від автоматичного мовлення, що пробуджує нас і струшує на середині слова. Тоді воно виявляється значно довшим, ніж ми думали,

і ми пригадуємо, що говорити — означає завжди перебувати в дорозі.

Семантичні цикли Дантових пісень побудовано в такий спосіб, що починається, приблизно, — «мед», а закінчується «мідь»; починається — «лай», а закінчується — «лід».

Дант, коли йому потрібно, називає повіки очними губами. Це коли на віях виснуть крижані кристали замерзлих сліз й утворюють скоринку, що заважає плакати:

Gli occhi lor, ch'eran pria pur dentro molli,
Gocciar su per le labbra...¹

Пекло XXXII, 46–47

Отже, страждання схрещує органи чуття, створює гібриди, приводить до губатого ока.

У Данта не одна форма, але безліч форм. Вони витискаються одна з іншої і лиш умовно можуть бути вписані одна в одну.

Він сам каже:

Io premerei di mio concetto il suco —

Пекло XXXII, 4

«Я б вилив сік своїх думок і мрій якнайповніше», — тобто форма йому уявляється вичавкою, а не оболонкою.

¹ «І тут їх очі налились слізьми; / І сльози бралися відразу льодом...»

Отже, як це не дивно, форма вичавлюється зі змісту-концепції, який її начебто окутує. Такою є чітка Дантова думка.

Але вичавити будь-що можна лише з вологої губки або ганчір'я. Як би ми джгутом не закручували концепцію, ми не видавимо з неї жодної форми, якщо вона сама собою вже не є формою. Інакше кажучи, будь-яке формотворення в поезії передбачає ряди, періоди або цикли формозвучань абсолютно так само, як і окремо вимовлена смислова одиниця.

Науковий опис Дантової «Комедії», взятої як течія, як потік, неминуче набрав би вигляду трактату про метаморфози і прагнув би проникати у множинні стани поетичної матерії, подібно до того як лікар, який ставить діагноз, дослухається до множинної єдності організму. Літературна критика підійшла б до методу живої медицини.

III

Вникаючи в міру сил у структуру «Divina Commedia», я доходжу висновку, що вся поема являє собою одну-єдину й неподільну строфу. Точніше — не строфу, а кристалографічну фігуру, тобто тіло. Поему наскрізь пронизує невинна формотворна тяга. Вона є найсуворішим стереометричним тілом, одним суцільним розвитком

кристалографічної теми. Неможливо досягнути оком або наочно собі уявити цей жажливий у своїй правильності тринадцятитисячегранник¹. Відсутність у мене більш-менш ясних відомостей з кристалографії — звичайне в моєму колі невігластво в цій галузі, як і в багатьох інших, — позбавляє мене насолоди досягнути справжню структуру «Divina Commedia», але такою є дивовижна стимулювальна сила Данта, що він пробудив у мені конкретний інтерес до кристалографії, і як вдячний читач — lettore — я спробую його вдовольнити.

Формотворення поеми перевершує наші поняття про письменництво і композицію. Набагато правильніше визнати її провідним початком інстинкт. Пропоновані приблизні визначення менше за все схожі на метафоричні відсебеньки. Тут відбувається боротьба за уявність цілого, за наочність можливого. Лише за допомогою метафори можна знайти конкретний знак для формотворного інстинкту, яким Дант накопичував і переливав терщини.

Треба собі уявити це у такий спосіб, ніби над створенням тринадцятитисячегранника працювали бджоли, обдаровані геніальним стереометричним чуттям, залучаючи за необхідністю все нових і нових бджіл. Праця цих бджіл — весь час озираючись

¹ Точне число віршів у «Божественній комедії» — 14233.

на ціле — нерівноякісна за складністю на різних щаблях процесу. Їхня співпраця шириться й ускладнюється в міру утворення стільників, за допомогою яких простір наче виходить із себе самого.

Бджолину аналогію підказав, між іншим, сам Дант. Ось ці три вірші — початок шістнадцятої пісні «Inferno»:

Già era in loco ove s'udia il rimbombo
Dell'acqua che cadea nell'altro giro,
Simile a quel che l'arnie fanno rombo¹.

Дантові порівняння ніколи не бувають описовими, тобто суто зображальними. Вони завжди переслідують конкретне завдання дати внутрішній образ структури, або тяги. Візьмомо величезну групу «пташиних» порівнянь — усі ці протяжні каравани то журавлів, то граків, то класичні військові фаланги ластівок, то не здатне до латинського строю анархічно безладне вороння, — ця група розгорнутих порівнянь завжди відповідає інстинкту паломництва, подорожі, колонізації, переселення. Або ж, наприклад, візьмомо не менш значну групу річкових порівнянь, що описують зародження на Апеннінах роздолу річки Арно, що зрошує тосканську долину, або ж спуск до долу Ломбардії альпійської

¹ «Як вийшли ми із вожаєм над доли, / Долинув раптом водоспаду гук, / Немов над квітами дзижчали бджоли».

випестуванки — річки По. Ця група порівнянь, що вирізняється надзвичайною щедрістю і ступінчастим сходженням із тривірша у тривірш, завжди приводить до комплексу культури, батьківщини й осілої громадянськості, — до комплексу політичного й національного, так зумовленого вододілами, а також потужністю і напрямком річок.

Сила Дантового порівняння — як це не дивно — прямо пропорційна можливості без нього обійтися. Воно ніколи не диктується жебрацькою логічною необхідністю. Скажіть, будь ласка, що за необхідність прирівнювати поему, що добігає кінця, до частини туалету — «gonna» (по-теперішньому — «спідниця», а давньоіталійською — в кращому разі «плащ» або взагалі «плаття»), а себе уподібнювати кравцю, в якого — даруйте на слові — вийшов весь матеріал?

IV

У міру того як Дант усе більше і більше ставав не під силу і публіці наступних поколінь, і самим художникам, його огортали все більшою і більшою таємничістю. Сам автор прагнув ясного і виразного знання. Для сучасників він був важкий, був обтяжливий, але винагороджував за це пізнанням. Далі стало набагато гірше. Пишно розгорнувся невігласький культ Дантової містики, позбавлений,

як і саме поняття містики, будь-якого конкретно-го змісту. З'явився «таємничий» Дант французьких гравюр, що складався з капюшона, орлиного носу та чимось промишляв на скелях. У нас в Росії жертвою цього сластолюбного невігластва з боку захоплених адептів Данта, що його не читають, був не хто інший, як Блок:

Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поёт...¹

Внутрішнє освітлення Дантового простору, що виводиться лише зі структурних елементів, нікого рішуче не цікавило.

Зараз я покажу, як мало переймалися свіженькі читачі Данта його так званою утаємниченістю. В мене перед очима фотографія з мініатюри одного з найраніших Дантових списків середини XIV століття (зібрання Перуджінської бібліотеки). Беатріче показує Данту Трійцю. Яскраве тло з павиними візерунками — наче веселенька ситцева вибійка. Трійця у вербному колі — рум'яна, червоношока, по-купецькому кругла. Данта Аліг'єрі зображено вельми відважним молодиком, а Беатріче — жвавою і круглолицьою дівчиною. Дві абсолютно побутові фігурки: школяр, який пашисть здоров'ям, залицяється до не менш квітучої городянки.

¹ Із вірша О. Блока «Равенна» (1909).

Шпенглер, який присвятив Данту чудові сторінки, все ж побачив його з ложі німецької бург-опери, і коли він каже «Дант», часто-густо варто розуміти — «Вагнер» у мюнхенській постановці.

Суто історичний підхід до Данта так само незадовільний, як політичний або богословський. Майбутнє дантівського коментаря належить природничим наукам, коли вони для цього стануть достатньо витонченими й розвинуть своє образне мислення.

Мені щосили хочеться спростувати огидну легенду про безумовно тьмяну забарвленість або горезвісну Шпенглерову коричневість Данта. Для початку наведу свідчення сучасника-ілюмінатора. Ця мініатюра з тієї ж колекції Перуджінського музею. Вона до першої пісні: «Побачив звіра і назад звернувся».

Ось опис забарвлення цієї чудової мініатюри, вищого ґатунку, ніж попередня, що цілком адекватна тексту.

Стрій Данта *яскраво-блакитний* («azzurro chiara»). Борода у Віргілія довга і волосся сіре. Тога теж сіра. Плащик *рожевий*. Гори оголені, сірі.

Таким чином, ми тут бачимо яскраво-лазурове і рожеве вкраплення в димчасто-сірій породі.

У сімнадцятій пісні «Inferno» є транспортне чудовисько, на ім'я Геріон, — подоба надпотужного танку, до того ж щось крилате. Свої послуги він

пропонує Данту і Віргілію, отримавши відповідний наказ від владної ієрархії на доставку двох пасажирів у розміщене нижче восьме коло.

Due branche avea pilose infin l'ascelle:
Lo dosso e il petto ed ambedue le coste
Dipinte avea di nodi e di rotelle.
Con più color, sommesse e sopraposte,
Non fer mai drappo Tartari nè Turchi,
Nè fur tai tele per Aragne imposte¹.

Пекло XVII, 13–18

Йдеться про забарвлення шкіри Геріона. Його спина, груди й боки строкато розцвічені орнаментом із вузликів і щиточків. Яскравішого забарвлення, пояснює Дант, не використовують для своїх килимів ані турецькі, ані татарські ткачі...

Сліпучою є мануфактурна яскравість цього порівняння, й вкрай несподіваною — торговельно-мануфактурна перспектива, що в ньому розгортається.

За темою своєю сімнадцята пісня «Пекла», присвячена лихварству, надто близька і до товарного асортименту, й до банківського обігу. Лихварство, що поповнює нестачу банківської системи,

¹ «Дві лапи волохаті й пазуристі; / Обидва ж боки, спина з животом / Від смужок та кружечків — геть плямисті, / Куди там туркові з шовків жмутком, / Не витчуть килимів таких татари, / Арахна знов програла б з полотном».

в якій уже відчувалася нагальна потреба, було тогочасним кричущим злом, але також і необхідністю, що полегшувала товарообіг Середземномор'я. Лихварів ганьбили в церкві й у літературі, і все ж до них зверталися. Лихварством займалися і благородні сімейства — своєрідні банкіри із землевласницькою, аграрною базою, — це особливо дратувало Данта.

Ландшафт сімнадцятої пісні — розпечені піски, тобто щось, що перегукується з аравійськими караванними шляхами. На піску сидять найзнатніші лихвари — Gianfigliacci й Ubbriachi з Флоренції, Scrovigni з Падуї. На шиї в кожного з них висять мішечки — або ладанки, або калитки — з вишитими на них фамільними гербами на кольоровому тлі: лазуровий лев на золотому тлі — в одного; гусак, біліший за тільки-но збите масло, на криваво-червоному — в другого; і блакитна свиня на білому тлі — в третього.

Перш ніж зіп'ястися на Геріона й спланувати на ньому в прірву, Дант оглядає цю дивну виставку фамільних гербів. Звертаю увагу на те, що мішечки лихварів подано як зразки фарб. Енергія барвистих епітетів і те, як вони поставлені у вірш, заглушає геральдику. Фарби називаються з якоюсь фаховою різкістю. Інакше кажучи, фарби подано в тій стадії, коли вони ще перебувають на робочій дошці художника, в його майстерні. І що ж тут дивного?

Дант був своєю людиною в живописі, приятель Джотто, який уважно стежив за боротьбою малярських шкіл і зміною модних течій.

Credette Cimabue nella pittura...¹

Чистилище XI, 94

Надивившись досхочу на лихварів, сідають на Геріона. Віргілій обвиває шию Данта і каже службовому дракону: «Геріоне, вирушай-но, але обачно й повагом лети, нова-бо ноша важить незвичайно...»

Жага польоту мучила і виснажувала людей Дантової ери не менше за алхімію. То був голод за розсіченим простором. Орієнтацію втрачено. Нічого не видно. Попереду лише татарська спина — страшний шовковий халат Геріонової шкіри. Про швидкість і напрямок можна судити лише з повітря, що хльоскає в обличчя. Ще не винайдено літальну машину, ще не було Леонардових креслень, але вже розв'язано проблему планерувального спуску.

І нарешті сюди вривається соколине полювання. Маневри Геріона, який уповільнює спуск, уподібнюються поверненню невдало спущеного сокола, який, злетівши даремно, зволікає повернутися на оклик сокольного і, вже спустившись, ображено здійсмається і сідає віддалік.

¹ «Чув Чімабуе, що з усіх митців / Найкращий він...»

Тепер спробуємо охопити всю сімнадцяту пісню в цілому, але з погляду органічної хімії Дантової образності, що нічого спільного не має з алегоричністю. Замість того щоб переказувати так званий зміст, поглянемо на цю ланку Дантової праці як на безперервне перетворення матеріально-поетичного субстрату, що зберігає свою єдність і прагне проникнути всередину себе самого.

Образне мислення у Данта, так само як у будь-якої істинної поезії, втілюється за допомогою властивості поетичної матерії, яку я пропоную назвати повертальністю чи зворотністю. Розвиток образу лише умовно можна назвати розвитком. І справді, уявіть собі літак, — відволікаючись од технічної неможливості, — що на повному ходу конструює і спускає іншу машину. Ця літальна машина так само, поглинена власним рухом, усе ж встигає зібрати і випустити ще третю. Для точності мого навідного і допоміжного порівняння я додам, що збирання і спуск цих викинутих під час льоту технічно немислимих нових машин є не додатковою і сторонньою функцією аероплана, що летить, а становить якнайнеобхідніше приладдя і частину самого польоту й зумовлює його можливість та безпеку не меншою мірою, ніж справність керма або безпребійність мотора.

Звичайно, лише від сили можна назвати розвитком цю серію приладів, що конструюються на ходу

і випурхують один з одного в ім'я збереження цілісності самого руху.

Сімнадцята пісня «Inferno» — блискуче підтвердження зворотності поетичної матерії в тільки-но згаданому сенсі. Фігура цієї зворотності вимальовується приблизно так: завитки і щиточки на строкатій татарській шкірі Геріона — шовкові килимові тканини з орнаментом, розвіяні на середземноморському прилавку, — морська, торговельна, банківсько-піратська перспектива — лихварство і повернення до Флоренції через геральдичні мішечки зі зразками свіжих фарб, що не були у вжитку, — спрага польоту, підказана східним орнаментом, що повертає матерію пісні до арабської казки з її технікою летючого килима, — і, нарешті, друге повернення до Флоренції за допомогою незамінного, саме завдяки непотрібності, сокола.

Не задовольняючись цією воістину чудовою демонстрацією зворотності поетичної матерії, що лишає далеко позаду всі асоціативні ходи новітньої європейської поезії, Дант, наче сміючись над нездогадливим читачем, уже після того, як усе розвантажено, все видихнуто, віддано, спускає на землю Геріона й прихильно споряджає його в нові мандри, наче борідку стріли, спущеної з тятиви.

V

До нас, зрозуміло, не дійшли Дантові чернетки. Ми не маємо можливості працювати над історією його тексту. Але звідси, звичайно, ще не випливає, що не було покреслених рукописів і що текст вилупився готовим, наче Леда з яйця або Афін Паллада з голови Зевса. Та горезвісна шестисотлітня відстань, а також вельми пробачний факт чернеток, що не дійшли, зіграли з нами злий жарт. Уже котре століття про Данта пишуть і говорять так, ніби він висловлювався безпосередньо на гербовому папері.

Лабораторія Данта? Нас це не стосується. А яке до неї діло неосвіченому пієтету? Міркують так, немовби Дант мав перед очима ще до початку роботи зовсім готове ціле і займався технікою муляжу: спочатку з гіпсу, потім у бронзу. В кращому разі йому дають у руки різець і дозволяють скульптурити, або, як люблять висловлюватися, «ваяти». При цьому забувають одну невеличку деталь: різець лише знімає зайве, і чернетка скульптора не залишає матеріальних слідів (що дуже подобається публіці) — сама стадійність роботи скульптора відповідає серії чернеток.

Чернетки ніколи не знищуються.

У поезії, в пластиці й узагалі в мистецтві немає готових речей.

Тут нам заважає звичка до граматичного мислення — ставити поняття мистецтва в називному відмінку. Сам процес творчості ми підпорядковуємо цільовому місцевому відмінку і мислимо так, начебто болванчик зі свинцевим сердечком, погойдавшись як слід урізнобіч, зазнавши різних коливань за опитувальним аркушем: про що? про кого? ким і чим? — під кінець стверджувався в буддійському гімназичному спокої називного відмінку. Тим часом готова річ такою самою мірою підпорядковується непрямим, як і прямим відмінкам. До того ж усе наше вчення про синтаксис є найпотужнішим пережитком схоластики, і, будучи в філософії, в теорії пізнання, поставлене на належне, службове місце, цілком подолане математикою, що має власний самобутній синтаксис, — у мистецтвознавстві ця схоластика синтаксису не долається і щогодини завдає колосальної шкоди.

У європейській поезії найдалі пішли від Дантового методу і — відверто скажу — є йому полярними, протилежними саме ті, кого називають парнасцями: Ередіа, Леконт де Ліль. Набагато ближчий Бодлер. Ще ближчий Верлен і найближчий у всій французькій поезії Артюр Рембо. Дант за природою своєю розгойдувач сенсу і порушник цілісності образу. Композиція його пісень нагадує розклад мережі повітряних сполучень або невпинне повернення голубиних пошт.

Отже, збереженість чернетки — закон збереження енергетики твору. Аби досягти мети, потрібно прийняти й урахувати вітер, що дме в дещо інший бік. Саме таким є і закон вітрильного лавірування.

Згадаймо, що Дант Аліґ'єрі жив у добу розквіту вітрильного мореплавства і високого вітрильного мистецтва. Не погребуймо мати на увазі, що він споглядав зразки парусного лавірування і маневрування. Дант глибоко шанував мистецтво сучасного йому мореплавства. Він був учнем цього найбільш ухильного й пластичного спорту, відомого людству з давніх-давен.

Мені хочеться вказати тут на одну із чудових особливостей Дантової психіки — на його страх перед прямими відповідями, можливо, зумовлений політичною ситуацією найнебезпечнішого, найзаплутанішого й найбільш розбійного століття.

У той час як уся «*Divina Commedia*», як було вже сказано, є опитувальником і відповідями, кожне пряме висловлювання в Данта буквально вимучується: чи то за допомогою повитухи — Віргілія, чи то за участю няньки — Беатріче тощо.

«*Inferno*», пісня шістнадцята. Розмова ведеться з суто тюремною пристрасністю: будь-що-будь використати крихітне побачення. Запитують троє іменитих флорентійців. Про що? Звичайно, про Флоренцію. У них коліна трясуться від нетерпіння, і вони бояться почути правду. Відповідь виходить

лапідарна і жорстка — у формі вигуку. При цьому в самого Данта після відчайдушного зусилля смикається підборіддя і закидається голова — і це дано не більш не менш як в авторській ремарці:

*Così gridai colla faccia levata*¹.

Іноді Дант уміє так описувати явище, що від нього геть чисто нічого не лишається. Для цього він користується прийомом, що його мені хотілося б назвати гераклітовою метафорою, — вона з такою силою підкреслює плинність явища і такими розчерками перекреслює його, що безпосередньому спогляданню, по тому як справу метафори зроблено, присутньо вже нема чим пожитися. Мені вже не раз доводилося казати, що метафоричні прийоми Данта перевершують наші поняття про композицію, оскільки наше мистецтвознавство, що рабствує перед синтаксичним мисленням, безсиле перед ним.

Мов селянин, який відпочиває,
В той час, як скривить лице своє пора
Тому, хто світ промінням осяває,
Як муха місце дасть для комара, —
Він бачить в світляках весь глиб долини,
Де лан оре і виноград збира, —
В стількох вогнях тієї ж вздрів хвилини
Я восьмий схов, як, бувши на мосту,
Побачив скрізь під ним страшні глибини.

¹ «Так я гукнув, чоло піднявши ввись...»

Мов той, за кого учинили мсту
Ведмеді, бачив, як візок з Іллею
Вогненні коні мчали в висоту,
Саме лиш сяйво, ясністю своєю
Подібне на хмаринку неясну,
Десь високо вгорі понад землею, —
Так бачив я, вогонь снував по дну;
Хоч душі в нім горить не перестануть,
Не викривав із них він ні одну.

Пекло XXVI, 25–42

Якщо у вас не запаморочилася голова від цього чудесного підйому, гідного органних засобів Себастьяна Баха, то спробуйте вказати, де тут другий, де тут перший член порівняння, що з чим порівнюється, де тут головне і де другорядне, що його пояснює.

Імпресіоністська підготовка зустрічається в цілій низці Дантових пісень. Мета її — дати у вигляді розкиданої абетки, абетки, що стрибає, світиться, розбризкується, ті самі елементи, яким за законом зворотності поетичної матерії слід поєднатися в смислові формули.

Так ось у цій інтродукції ми бачимо найлегший сяйливий Гераклітів танець літньої мошкари, що підготовляє нас до сприйняття важливої й трагічної промови Одиссея.

Двадцять шоста пісня «Inferno» — найбільш вітрильна з усіх композицій Данта, вона найбільше лавірує, найкраще маневрує. За спритністю, ухильні-

стю, флорентійською дипломатичністю і якимись грецькими хитрощами вона не має собі рівних.

У пісні чітко помітні дві основні частини: світлова, імпресіоністська підготовка і струнка драматична оповідь Одиссея про останнє плавання, про вихід в атлантичний вир і страшну загибель під зірками чужинської півкулі.

За вільним плином думки розглядувана пісня дуже близька до імпровізації. Але якщо вслухатись уважніше, то виявиться, що співак внутрішньо імпровізує на улюбленій заповітній грецькій мові, користуючись для цього — лиш як фонетикою і тканиною — рідним італійським наріччям.

Якщо дитині дати тисячу рублів, а потім запропонувати на вибір залишити собі або решту, або гроші, то, звичайно, дитина обере здачу, і в такий спосіб ви зможете у неї відібрати всю суму, подарувавши їй гривеник. Цілковито те саме відбулося з європейською художньою критикою, що пришилила Данта до гравюрних ландшафтів пекла. До Данта ще ніхто не підходив з геологічним молотком, щоб дізнатися про кристалічну будову його породи, щоб вивчити її вкрапленість, її димчастість, її окатість, щоб оцінити її як схильний до найстрокатіших випадковостей гірський кришталь.

Наша наука каже: відсунь явище — і я з ним впраюся і засвою його. «Далекуватість» (вислів Ломоносова) і пізнаваність для неї майже однозначні.

Дантові образи розлучаються і прощаються. Важко спускатися звивинами його багаторозлучного вірша.

Ще не встигли ми відірватися від тосканського селючка, який милується фосфорним танком світлячків, ще в очах імпресіоністські брижі від Іллевої колісничі, що розтікається в хмарку, — як уже процитовано багаття Етеокла, вже названо Пенелопу, вже прогавлено Троянського коня, вже Демосфен позичив Одиссею своє республіканське красномовство і — споряджається корабель старості.

Старість у розумінні Данта насамперед світогляд, найвища об'ємність, навколосвітність. В Одиссеєвій пісні земля вже кругла.

Ця пісня про склад людської крові, що містить у собі океанську сіль. Початок подорожі закладено в системі кровоносних судин. Кров планетарна, солярна, солонна...

Усіма звивинами свого мозку Дантів Одиссей зневажає склероз, подібно до того як Фаріната зневажає пекло.

«О браття, — мовив я, — пройшли вже ви крізь сотні тисяч лих на захід дальній! Недовгий строк потратьте життєвий, що вам лишився, на відповідальні ще дальші подорожі в світ сумний, щоб вслід за сонцем, землі зріть печальні»¹.

¹ *Пекло* XXVI, 112–117.

Обмін речовин самої планети здійснюється в крові — й Атлантика всотує Одиссея, проковтує його дерев'яний корабель.

Немислимо читати пісні Данта, не повертаючи їх до сучасності. Вони для цього створені. Вони знаряддя для ловитви майбутнього. Вони потребують коментаря в Futurum.

Час для Данта є змістом історії, що розуміється як єдиний синхроністичний акт, і навпаки: зміст є спільним триманням часу — товаришами, пошукачами, співвідкривачами його.

Дант — антимодерніст. Його сучасність невичерпна, незчисленна й нескінченна.

Ось чому Одиссеєва мова, опукла, наче сочевиця запалювального скла, звернута й до війни греків з персами, і до відкриття Америки Колумбом, і до зухвалих дослідів Парацельса, і до всесвітньої імперії Карла П'ятого.

Пісня двадцять шоста, присвячена Одиссею й Діоміду, чудово вводить нас в анатомію Дантового ока, настільки природно пристосованого лише для розкриття самої структури майбутнього часу. В Данта була зорова акомодация хижих птахів, не пристосована до орієнтації на малому радіусі: занадто великою є мисливська ділянка.

До самого Данта можна застосувати слова зверхника Фарінати:

Noi veggiam, come quei ch'ha mala luce¹.

Пекло X, 100

Тобто: ми — грішні душі — здатні бачити й розрізняти лише віддалене майбутнє, маючи до цього особливий дар. Ми стаємо абсолютно сліпими, щойно перед нами зачиняються двері в майбутнє. І в цій своїй якості ми уподібнюємося до того, хто бореться з сутінками і, розрізняючи далекі предмети, не розбирає те, що поблизу.

Танцювальне начало яскраво виражено в ритміці терцин двадцять шостої пісні. Тут вражає найвища безтурботність ритму. Стопикладаються в рух вальсу:

E se già fosse, non saria per tempo.

Così foss'ei, da che pure esser dee;

Chè più graverà, com'più m'attempo².

Пекло XXVI, 10–12

Нам, іноземцям, важко потрапити в останню таємницю чужорідного вірша. Не нам судити, не за

¹ «Як ті, хто кепсько бачить, зрим ми все».

² «Раз має статись щось (хоч би й загин!), / То хай би якнайшвидше мав він статись! / Бо тим він тяжчий, чим пізніший він».

нами останнє слово. Але мені видається, що тут — саме та чарівна поступливість італійської мови, що її може до кінця зрозуміти лише слух природженого італійця.

Тут я цитую Марину Цветаєву, яка обмовилася «уступчивостью речи русской»¹...

Якщо стежити уважно за рухом рота тямущого читця, то видається, ніби він дає уроки глухонімим, тобто працює з таким розрахунком, аби бути зрозумілим і без звуку, артикулюючи кожную голосну з педагогічною наочністю. І ось досить подивитися, як звучить двадцять шоста пісня, щоб її почути. Я б сказав, що в цій пісні неспокійні шарпані голосні.

Вальс переважно хвильовий танець. Навіть віддалену його подобу неможливо уявити в культурі еллінській, єгипетській, але спокійно в китайській — і цілком законно в новій європейській. (Цим зіставленням я зобов'язаний Шпенглеру.) В основі вальсу суто європейська прихильність до повторюваних коливальних рухів, те саме дослухання до хвилі, що пронизує всю нашу теорію звуку і світла, все наше вчення про матерію, всю нашу поезію і всю нашу музику.

¹ Рядок із вірша М. Цветаєвої «Над синевою подмосковных рощ...» (1916).

VI

Поезія, заздри кристалографії, кусай нігті в гніві й безсиллі! Адже визнано, що математичні комбінації, необхідні для кристалотворення, не виводяться з простору трьох вимірів. Тобі ж відмовляють в елементарній повазі, якою користується будь-який шматок гірського кришталю!

Дант і його сучасники не знали геологічного часу. Їм був не відомий палеонтологічний годинник — годинник кам'яного вугілля, годинник інфузорійного вапняку — годинник зернистий, крупчастий, розшарований. Вони кружляли в календарі, ділили добу на квадранти. Однак середньовіччя не поміщалося в системі Птолемея — воно прикривалося нею.

До біблійної генетики додали фізику Арістотеля. Ці дві погано поєднані речі не хотіли зрощуватися. Величезна вибухова сила Книги Буття — ідея спонтанної генези — зусібіч наступала на крихітний острівець Сорбонни, і ми не помилилися, якщо скажемо, що Дантові люди жили в архайці, що її по всьому колу омивала сучасність, як тютчевський океан охоплює кулю земну. Нам уже важко собі уявити, яким чином абсолютно всім знайомі речі — шкільна шпаргалка, що входила до програми обов'язкового початкового навчання, — яким чином уся біблійна космогонія з її християнськими

додатками могла сприйматися тодішніми освіченими людьми буквально наче свіжа газета, ніби справжній терміновий випуск.

І якщо ми з цього погляду підійдемо до Данта, то виявиться, що в переказі він бачив не так священний його, сліпучий бік, як предмет, обігруваний за допомогою гарячого репортажу і пристрасного експериментування.

У двадцять шостій пісні «Paradiso» Дант доривається до особистої розмови з Адамом, до справжнього інтерв'ю. Йому асистує Іоанн Богослов — автор Апокаліпсису.

Я стверджую, що всі елементи сучасного експериментування є в наявності в Дантовому підході до переказів. А саме: створення спеціальних умисних умов для досліду, користування приладами, в точності яких не можна сумніватися, і перевірка результату, що апелює до наочності.

Ситуація двадцять шостої пісні «Paradiso» може бути визначена як урочистий іспит в концертній обстановці і на оптичних приладах. Музика й оптика утворюють вузол речі.

Антиномічність Дантового «досліду» полягає в тому, що він розривається між прикладом та експериментом. Приклад витягується з патріаршої торби давньої свідомості з тим, щоб бути повернутим у неї назад, щойно мине потреба. Експеримент, висмикуючи із суми досліду ті чи ті потрібні

йому факти, вже не повертає їх назад за позиковим листом, але пускає в обіг.

Євангельські притчі й схоластичні приклади шкільної науки є споживані й знищувані злаки. Експериментальна ж наука, виймаючи факти зі зв'язної дійсності, утворює з них немовби насінневий фонд — заповідний, недоторканий, такий, що становить ніби власність ненародженого й слушного часу.

Позиція експериментатора щодо фактології, оскільки він прагне до змички з нею в самій достовірності, по суті своїй є хиткою, схвильованою і вивернутою набік. Вона натякає на вже згадану мною фігуру вальсування, бо після кожного півоберту на відставленому носку п'ятки танцюриста хоч і зникаються, але зникаються щоразу на новій паркетині й якісно по-різному. Мефісто-вальс експериментування, від якого йде обертом голова, був зачатий за доби треченто, а може, й задовго до неї, і був він зачатий у процесі поетичного формотворення, у хвильовій процесійності, у зворотності поетичної матерії, найточнішої з усіх матерій, найбільш пророчої і неприборканої.

За богословською термінологією, шкільною граматиною й алегоричним невіглаством ми прогледіли експериментальні танці Дантової «Комедії» — ми уквітчали Данта за типом мертвої науки, в той час як його теологія була вмістилищем динаміки.

Для долоні, що торкається горлечка зігрітого глечика, він отримує свою форму саме через те, що він теплий. Порівняно з формою теплота в цьому разі первісна, і скульптурну функцію виконує саме вона. В холодному вигляді, силоміць відірвана від своєї розжареності, Дантова «Комедія» годиться лише для розбирання механістичними щипчиками, а не для читання, не для виконання.

Come quando dall'acqua o dallo specchio
Salta lo raggio all'opposita parte,
Salendo su per lo modo parecchio
A quel che scende, e tanto si diparte
Dal cader della pietra in egual tratta,
Si come mostra esperienza ed arte...¹

Чистилище XV, 16–21

Тієї хвилини, коли у Данта замаячила потреба в емпіричній перевірці даних переказу, коли в нього вперше виник смак до того, що я пропоную назвати священною — в лапках — індукцією, концепція «Divina Commedia» була вже складена й успіх її був уже внутрішньо забезпечений.

Поема найбільш густолистою своєю гранню звернена до авторитету — вона найбільш гучна,

¹ «Як промінь, од води або дзеркал / Відбитий, скаче під небес склепіння, / Зберігши в цьому русі весь свій пал, — / Цим і відмінний промінь від каміння, / В якого зовсім не високий скік, / Як нам посвідчує мистецтво й вміння».

найбільш концертна саме тоді, коли її голубить догмат, канон, тверде златоустове слово. Але вся біда в тому, що в авторитеті або, точніше, в авторитарності ми бачимо лише застрахованість од помилок і зовсім не розбираємося в тій грандіозній музиці довірливості, довіри, найтонших, наче альпійська веселка, нюансах імовірності й увірування, що ними розпоряджається Дант.

Col quale il fantolin corre alla mamma¹ —

Чистилище XXX, 44

так лащиться Дант до авторитету.

Низку пісень «Paradiso» дано в екзаменаційній оболонці, в твердій капсулі іспиту. В деяких місцях навіть виразно чується хрипкий бас екзаменатора і деренчить голосок бакалавра. Вкрапленість гротеску й жанрової картинки («іспит бакалаврів») становить необхідну належність високопідйомних і концертних композицій третьої частини. А перший її зразок дано вже в другій пісні «Раю» (диспут з Беатріче щодо походження плям на Місяці).

Для усвідомлення самої природи Дантового спілкування з авторитетами, тобто форми і методу його пізнання, необхідно врахувати і концертну обстановку школярських пісень «Комедії», і підготовку самих органів для сприйняття. Я вже не кажу

¹ «За мамину приховуватись спину...»

про цілковито чудовий за своєю постановкою експеримент зі свічкою і трьома дзеркалами¹, де доводиться, що зворотний шлях світла має за своє джерело переломлення променя, але не можу не відзначити підготовки ока до апперцепції нових речей.

Ця підготовка розгортається у справжнє анатомування: Дант вгадує багаточисельну будову сітківки: «*di gonna in gonna*»²...

Музика тут не ззовні запрошений гість, а учасниця суперечки; а ще точніше — вона сприяє обміну думками, зв'язує його, пособляє силогістичному травленню, розтягує передумови і стискає висновки. Роль її і всмоктувальна, і розсмоктувальна, — роль її є суто хімічною.

Коли читаєш Данта з розмаху і з повною переконаністю, коли цілком переселяєшся на дійове поле поетичної матерії; коли сполучаєшся й порівнюєш власні інтонації з перекликами оркестрових і тематичних груп, що виникають щохвилини на поритій і сколихнутій смисловій поверхні; коли починаєш вловлювати крізь димчасто-кристалічну породу

¹ «Візьми три дзеркала, щоб встановити / Два поруч зблизька, третє вглиб відстав, / Щоб із-за них могло тобі ясніти, / А за собою свічника пристав, / Щоб відбивався світ у тих дзеркалах / І від усіх до тебе повертав, — То, дивлячись у них на різних далях, / Враз троє пломенів побачиш ти, / На розмір різних, а на силу сталих» (*Рай II*, 97–105).

² «від оболонки до оболонки» (*ital.*).

формозвучання введені в неї вкраплення, тобто призвуки і примисли, присуджені їй уже не поетичним, а геологічним розумом, — тоді суто голосовий інтонаційний і ритмічний труд змінюється потужнішим, що координує діяльність, — диригуванням — і над голосоведучим простором набирає сили гегемонія диригентської палички, що рве цей простір, випинаючи з голосу, наче складніший математичний вимір — з тривимірності.

Що спочатку — слухання чи диригування? Якщо диригування лише підштовхування і без того рухливої музики, то до чого воно, якщо оркестр і сам собою добрий, якщо він бездоганно зігрався? Оркестр без диригента, виплеканий як мрія, належить до того ж розряду «ідеалів» всеєвропейської вульгарності, як всесвітня мова есперанто, що символізує лінгвістичну зіграність всього людства.

Подивимося, як з'явилася диригентська паличка, і ми побачимо, що прийшла вона не пізно і не рано, а саме тоді, коли їй слід було прийти, і прийшла як новий, самобутній вид діяльності, створюючи у повітрі своє нове господарство.

Послухаємо, як народилася або, точніше, вилупилася з оркестру сучасна диригентська паличка.

1732 — Такт (темп або удар) — раніше відбивався ногою, тепер зазвичай рукою. Диригент — *conducteur* — *der Anführer* (Вальтер. «Музичний словник»).

1753 — Барон Грімм називає диригента Паризької опери лісорубом, відповідно до звичаю відбивати такт навсе-люд, — звичай, що з часів Люллі панував у французькій опері (Шюнеман. «Geschichte der Dirigierens», 1913).

1810 — На Франкенгаузенському музичному святі Шпор диригував паличкою, скрученою з паперу, «без найменшого шуму і без усяких гримас» (Шпор. «Автобіографія»)¹.

Диригентська паличка сильно спізнилася народитися — хімічно реактивний оркестр її випередив. Корисність диригентської палички далеко не вичерпне її мотивування. У танці диригента, що стоїть спиною до публіки, знаходить своє вираження хімічна природа оркестрових звучань. І ця паличка далеко не зовнішній, адміністративний придаток або своєрідна симфонічна поліція, що може бути усуненою в ідеальній державі. Вона не що інше, як танцювальна хімічна формула, що інтегрує виразні для слуху реакції. Прошу також аж ніяк не вважати її додатковим німим інструментом, вигаданим для більшої наочності і таким, що дає додаткову насолоду. У певному сенсі ця невразлива паличка містить у собі якісно всі елементи оркестру. Але як містить? Вона не пахне ними і не може пахнути. Вона не пахне цілком

¹ А. Карс. История оркестровки. [Москва:] Музгиз, 1932. — Прим. О. Мандельштама.

так само, як хімічний знак хлору не пахне хлором, як формула нашатирую або аміаку не пахне аміаком або нашатирем.

Данта обрано темою цієї розмови не тому, щоб я пропонував зосередити на ньому увагу в порядку навчання у класиків і посадити його за своєрідним кірпотінським¹ табльдотом разом зі Шекспіром і Львом Толстим, — але тому, що він найбільший і незаперечний господар зворотної і повертальної поетичної матерії, найбільш ранній і водночас найбільш сильний хімічний диригент наявної лиш у напливах і хвилях, лиш у підйомах і лавіруваннях поетичної композиції.

VII

Дантові пісні — це партитури особливого хімічного оркестру, в яких для зовнішнього вуха найбільш помітними є порівняння, тотожні з поривами, і сольні партії, тобто арії й аріозо, — своєрідні автозізнання, самобичування чи автобіографії, іноді короткі, що вміщаються на долоні, іноді лапідарні, наче надгробний напис; іноді розгорнуті, ніби похвальна грамота, видана середньовічним університетом; іноді сильно розвинені,

¹ Валерій Якович Кірпотін (1898—1997) — літературознавець, у 1930-і належав до редколегії «Литературной учёбы».

розчленовані і такі, що досягли драматичної оперної зрілості, як, наприклад, знаменита кантилена Франчески¹.

Тридцять третю пісню «Inferno», що містить розповідь Уголіно про те, як його з трьома синами заморив голодом у тюремній башті пізанський архієпископ Руджері, подано в оболонці віолончельного тембру, густого і важкого, наче прогрілий, отруєний мед.

Густота віолончельного тембру найкраще пристосована для передачі очікування й болісного нетерпіння. У світі немає сили, що могла би прискорити рух меду, що тече з нахиленої склянки². Тому віолончель могла скластися й оформитися лише тоді, коли європейський аналіз часу досяг певних успіхів, коли було подолано бездумний сонячний годинник, і колишній спостерігач тіньової палички, що пересувається по римських цифрах на піску, перетворився на пристрасного співучасника диференційної муки і на страстотерпця нескінченно малих. Віолончель затримує звук, як би вона не поспішала. Запитайте в Брамса — він це знає. Запитайте в Данта — він це чув.

¹ Йдеться про тіні Паоло і Франчески (*Пекло* V, 73–142) та про симфонічну поему-фантазію П. Чайковського «Франческа да Ріміні» (1876).

² Пор.: «Золотистого мёда струя из бутылки текла...» (1917)

Розповідь Уголіно — одна із найзначніших Дантових арій, один з тих випадків, коли людина, отримавши якусь єдину можливість бути вислуханою, яка вже ніколи не повториться, вся перетворюється на очах у слухача, грає на своєму нещасті, наче віртуоз, витягує зі своєї біди досі ніким не чутий і їй самій не відомий тембр.

Слід твердо пам'ятати, що тембр — структурне начало, подібне до лужності або кислотності тієї чи тієї хімічної сполуки. Колба не є простором, у якому відбувається хімічна реакція. Це було б надто просто.

Віолончельний голос Уголіно, який обріс тюремною бородою, голодує і замкнений разом з трьома синами-пташенятами, з яких один має різке скрипкове ім'я Ансельмуччіо, виливається з вузької щілини —

Breve portugio dentro dalla muda¹, —

Пекло XXXIII, 22

він визріває в коробці тюремного резонатора — тут віолончель не на жарт братається з в'язницею.

«Il carcere» — в'язниця доповнює й акустично зумовлює мовленнєву роботу автобіографічної віолончелі.

¹ «В вузьеньку шпарочку, замість вікна».

У підсвідомості італійського народу в'язниця відігравала визначну роль. Тюремні кошмари всотувалися з молоком матері. Треченто кидало людей до в'язниць із дивовижною безпечністю. Звичайні в'язниці були доступні для огляду, як церкви чи наші музеї. Цікавість до в'язниці експлуатували як самі тюремники, так і здатний настрахати апарат маленьких держав. Між в'язницею і вільним зовнішнім світом існувало жваве спілкування, що нагадувало дифузію — взаємне просочування.

І ось історія Уголіно — один з мандрівних анекдотів, жажіттячко, яким матері лякають дітей, — один з тих приємних жажів, що із задоволенням бурмочеш, перевертаючись з боку на бік у ліжку, наче засіб від безсоння. Вона є баладно загальновідомим фактом, подібно до Бюргерової «Ленори», «Лорелеї» або «Erlkönig'у».

У такому вигляді вона відповідає скляній колбі, доступній і зрозумілій незалежно від якості хімічного процесу, що в ній відбувається.

Та віолончельне *largo*, що подає Дант від особи Уголіно, має власний простір, власну структуру, що розкриваються через тембр. Колбу-баладу з її загальновідомістю розбито вщент. Починається хімія з її архітектонічною драмою.

I'non so chi tu sei, nè per che modo
Venuto se'quaggiù; ma Fiorentino

Mi sembri veramente quand'io t'odo.
Tu dei saper ch'io fui Conte Ugolino...¹

Пекло XXXIII, 10–14

«Тож знай» — «tu dei saper» — перший віолончельний натиск, перше випинання теми.

Другий віолончельний натиск: якщо ти не заплачеш зараз, то я не знаю, що ж здатне вичавити сльози з очей твоїх...²

Тут розкриваються воістину безмежні горизонти співчуття. Ба більше, того, хто співпереживає, запрошують як нового партнера, і вже звучить з віддаленого майбутнього його вібрувальний голос.

Однак я не випадково згадав про баладу. Розповідь Уголіно саме балада за своєю хімічною суттю, хоча й укладена в тюремну реторту. Тут такі елементи балади: розмова батька з синами (згадайте «Лісового царя»); гонитва за вислизальною швидкістю, тобто, продовжуючи паралель з «Лісовим царем», в одному разі — скажений скік із тремтливим сином на руках, в іншому — тюремна ситуація, тобто відлік крапельних тактів, що наближують

¹ «Не знаю, хто ти є і як відтам / Попав сюди, а що твоє коліно / З Флоренції — з вимови чую сам. / Тож знай, що я був графом Уголіно».

² «Ви тягарі зніміть з очей важкі, / І погляд знов нехай сльозою присне, / Поки не вернуть холоди бридкі» (*Пекло XXXIII, 112–114*).

батька з трьома дітьми до математично уявного, але для батьківської свідомості неможливого порогу голодної смерті. Той самий ритм чвалу дано тут у прихованому вигляді — в глухих лементях віолончелі, що чимдуж прагне вийти із ситуації і подає звукову картину ще страшнішої, повільної гонитви, розкладаючи швидкість на найтонші фібри.

Нарешті, подібно до того як віолончель шалапутно розмовляє сама з собою і вичавлює із себе запитання й відповіді, розповідь Уголіно інтерполюється зворушливими і безпорадними репліками синів:

«...ed Anselmuccio mio

Disse: «Tu guardi sì, padre: che hai?»¹ —

Пекло XXXIII, 50–51

Тобто драматургічна структура всієї оповіді витікає з тембру, а зовсім не сам тембр підшукується для неї й натягується на неї, наче на колодку.

VIII

Мені здається, Дант уважно вивчав усі дефекти мовлення, дослухався до заїк, тих, хто шепелявить, гугнить, не вимовляє літери, і багато чого від них навчився.

¹ «...Ансельмуччо мій / Спитав: “Чого ти, батьку, засмутився”?»

Так хочеться сказати про звуковий колорит тридцять другої пісні «Inferno».

Своєрідна губна музика: «abbo» — «gabbo» — «babbo» — «Тебе» — «plebe» — «zebe» — «converrebbe». У створенні фонетики немов бере участь нянька. Губи то дитячо випинаються, то витягуються в хоботок.

Лабіальні утворюють нібито «цифрований бас» — basso continuo, тобто акордну основу гармонізації. До них прилаштовуються цмокальні, ссальні, свистячі, а також цокальні й дзекальні зубні.

Висмикую на вибір одну лише ниточку: «cagnazzi» — «giprezzo» — «quazzi» — «mezzo» — «gravezza»...

Щипки, прицмокування і губні вибухи не припиняються жодної секунди.

У пісню вкраплено словничок, що я назвав би його асортиментом бурсацького цькування або кровожерливої шкільної дражнилки: «cuticagna» — загривок; «dischiomi» — вискубуєш волосся, патли; «sonar con el mascelle» — дерти горлянку, гавкати; «pigliare a gabbo» — хвалитися, хвастати. За допомогою цієї підкреслено безсоромної, навмисно інфантильної оркестровки Дант вирощує кристали для звукового ландшафту Джудекки (коло Іуди) й Каїни (коло Каїна).

Non fece al corso suo sì grosso velo
D'inverno la Danoia in Osteric,
Nè Tanai là sotto il freddo cielo,
Com'era quivi: chè, se Tambernìc
Vi fosse su caduto, o Pietrapana,
Non avria pur dall'orlo fatto cric¹.

Пекло XXXII, 25–30

І раптом з якогось переляку розкрякалася слов'янська качка: «Osteric», «Tambernìc», «cric» (звуконаслідувальне слівце — «тріск»).

Лід дає фонетичний вибух і розсипається на імена Дунаю і Дону. Холодотвірна тяга тридцять другої пісні пішла від впровадження фізики в моральну ідею: зрада — заморожена совість — атараксія ганьби — абсолютний нуль.

Тридцять друга пісня за темпом — сучасне скерцо. Та яке? Анатомічне скерцо, що вивчає дегенерацію мовлення на звуконаслідувальному інфантильному матеріалі.

Тут розкривається новий зв'язок: їжа і мовлення. Ганебне мовлення зворотне, звернене назад — до чавкання, укусу, булькання — до жуйки.

Артикуляція їжі та мовлення майже збігаються. Створюється дивна саранова фонетика:

¹ «Узимку під таким товстим вкривалом / Не спить Дунай поміж австрійських рік, / Чи Танаїс ген за холодним валом; / Коли б то величезний Тамберник / На озеро це впав, чи П'єтрапана, — / Крізь лід би жоден камінь не проник».

Mettendo i denti in nota di cicogna¹ —

Пекло XXXII, 36

Нарешті, слід відзначити, що тридцять друга піс-
ня переповнена анатомічною хтивістю.

«...Той самий знаменитий удар, що водночас
порушив і цілісність тіла, і пошкодив його тінь...»²
Там само із суто хірургічним задоволенням: «...той,
кому Флоренція перерубала шийні хребці...» —

Di cui segò Fiorenza la gorgiera...³

І ще: «І, як вмирущий з голоду в хлібину, неса-
мовито вгризся в місце, де із черепа заходить мо-
зок в спину» —

Là've il cervel s'aggiunge colla nuca...

Все це пританцьовує Дюреровим скелетом
на шарнірах і веде до німецької анатомії.

Адже вбивця — трішечки анатом.

Адже кат для середньовіччя — трішки науковець.

Мистецтво війни і майстерність страти — ледь-
ледь переддень анатомічного театру.

¹ «Зубами повторявши стук лелек».

² Напевно, О. Мандельштам, беручи в лапки цю фразу, має на увазі інтерпретацію такого місця: «Зачулось враз: “Уваж-
ніше ступай-но, / Не йди по головах братам в біді, / Бо й так
вони страждають надзвичайно!”» (*Пекло XXXII, 19–21*).

³ У перекладі Є. Дроб'язка: «Якому рідні комір розсікли»
(*Пекло XXXII, 120*).

IX

Inferno — це ломбард, у якому закладено без викупу всі відомі Данту країни й міста. Найпотужніша конструкція інфернальних кіл має каркас. Її не передати у формі воронки. Її не зобразити на рельєфній карті. Пекло висить на залізному дроті міського егоїзму.

Неправильно мислити *inferno* як щось об'ємне, наче якесь поєднання величезних цирків, пустель з розжареними пісками, смердючих боліт, вавилонських столиць і до червоного розпечених мечетей. Пекло нічого в собі не містить і не має об'єму, подібно до епідемії, пошесті виразки або чуми, — подібно до того, як усяка зараза лише поширюється, не будучи просторовою.

Містолюбство, містопристрасність, містоненависництво — ось матерія *inferno*. Кільця пекла — сатурнові кола еміграції. Для вигнання своє єдине, заборонене й безповоротно втрачене місто розвіяно всюди — він ним оточений. Мені хочеться сказати, що *inferno* оточене Флоренцією. Італійські міста у Данта — Піза, Флоренція, Лукка, Верона — ці милі цивільні планети — видовжені в жакливі кільця, розтягнуті в пояси, повернуті в туманний, газоподібний стан.

Антиландшафтний характер *inferno* становить наче умову його наочності.

Уявіть собі, що здійснюється грандіозний дослід Фуко, але не одним, а безліччю маятників, що перемахують один в одного. Тут простір існує лише тому, що він є піхвою для амплітуд. Уточнити образи Данта так само немислимо, як перерахувати прізвища людей, які брали участь у переселенні народів.

«Як межі Бруджею й Гвідзантом ріг фламандці обвели високим валом, щоб поміж ними й морем став поріг, а Падуя від Бренти з її шалом люд захища й трудів його плоди, як в К'ярентані стане жар чималим, — так само й тут, хоч камінь і твердий, поставив майстер мури неширокі, щоб захистити сушу від води...» (*Пекло XV, 4—12*).

Тут місяці багаточленного маятника розгойдуються від Брюгге до Падуї, читають курс європейської географії, лекцію з інженерного мистецтва, з техніки міської безпеки, з організації громадських робіт та лекцію про державне значення для Італії альпійського вододілу.

Ми — ті, що плазують на колінах перед рядком вірша, — що зберегли ми від цього багатства? Де нащадки його, де його ревнителі? Як бути з нашою поезією, що ганебно відстає від науки?

Страшно подумати, що сліпучі вибухи сучасної фізики й кінетики було використано за шістсот років до того, як пролунав їхній грім, і немає слів,

щоб затаврувати ганебну, варварську до них байдужість сумних складачів готового смислу.

Поетична мова створює власні знаряддя на ходу і на ходу ж їх знищує.

З усіх наших мистецтв лише живопис, притому новий, французький, ще не перестав чути Данта. Це живопис, що подовжує тіла коней, які наближаються до фінішу на іподромі.

Щоразу, коли метафора піднімає до членороздільного пориву рослинні фарби буття, я із вдячністю згадую Данта.

Ми описуємо якраз те, чого не можна описати, тобто зупинений текст природи, і розучилися описувати те єдине, що за структурою своєю піддається поетичному зображенню, тобто пориви, наміри й амплітудні коливання.

Птолемей повернувся з чорного ганку!.. Даремно палили Джордано Бруно!..

Наші створіння ще в утробі своїй відомі всім і кожному, а Дантові багаточленні, багатовітрильні й кінетично розпечені порівняння досі зберігають принадність нікому не розказаного.

Дивовижна його «рефлексологія мовлення» — ціла досі не створена наука про спонтанний психофізіологічний вплив слова на співрозмовників, на присутніх і на мовця, а також засоби, якими він передає порив до мовлення, тобто сигналізує світлом раптове бажання висловитися.

Тут він найближче підходить до хвильової теорії звуку і світла, детермінує їхню спорідненість.

«Коли серпанки вкриють спину звіру, то, ревно вивільняючись із них, він виявляє неспокійність ширу. Цілком так само перша з душ земних явила вогняними язиками сліпучу радість після слів моїх» (*Пай XXVI, 97–102*).

У третій частині «Комедії» («Paradiso») я бачу справжній кінетичний балет. Тут усілякі різновиди світлових фігур і танців, аж до пристукування весільних закаблучків.

«Чотири світочі ввійшли в мій зір, і з них найдужчим світлом розсіявся той шпиль, що появився першим з гір і став такий, яким очам здавався Юпітер би, коли б із Марсом він, зробившись птахом, пір'ям помінявся» (*Пай XXVII, 10–15*).

Чи не так, дивно: людина, яка зібралася говорити, озброюється туго натягнутим луком, робить запас бородатих стріл, готує дзеркала й опукле сочевичне скло і мружиться на зірки, наче кравець, що протягує нитку в вушко голки...

Ця збірна цитата, що зближує різні місця «Комедії», придумана мною для найвлучнішої характеристики мовопідготувальних рухів Дантової поезії.

Підготовка мовлення ще більше є його сферою, ніж сама артикуляція, тобто мовлення.

Згадайте чудове благання, звернене Віргілієм до найхитрішого з греків.

Усе воно просякнуте м'якістю італійських дифтонгів.

Ці кучеряві, запобігливі й заїкуваті язички незахищених світильників, що белькотять про проолієний гніт...

O voi, che siete due dentro ad un foco,
S'io meritai di voi mentre ch'io vissi,
S'io meritai di voi assai o poco...¹

Пекло XXVI, 79–81

За голосом Дант визначає походження, долю й характер людини, як сучасна йому медицина розбиралася в здоров'ї за кольором сечі.

Х

Він сповнений почуттям невимовної вдячності до того доморобного багатства, що потрапляє до його рук. Адже в нього чималий клопіт: треба наготувати простір для напливів, треба зняти катаракту з жорсткого зору, треба подбати про те, щоб щедрість поетичної матерії, що виливається, не протекла між пальцями, аби вона не пішла в порожнє сито.

¹ «О ви, одягнуті в огненні тоги! / Якщо вас гідний став я, поки жив, / Якщо вас гідний став я, скільки змоги...»

Tutti dicean: «Benedictus qui venis»,
E fior gittando di sopra e dintorno,
«Manibus o date lilia plenis»¹.

Чистилище XXX, 19–21

Секрет його ємності в тому, що ані словечка він не привносить від себе. Ним керує все що завгодно, лише не вигадка, лише не винахідництво. Дант і фантазія — але ж це годі поєднати!.. Соромтеся, французькі романтики, нещасні *incroyables*’и в червоних жилетах, які оббрехали Аліг’єрі! Яка в нього фантазія? Він пише під диктовку, він переписувач, він тлумач... Він весь зігнувся в позі писаря, який злякано позира на ілюмінований оригінал, позичений йому з бібліотеки пріора.

Я, здається, забув сказати, що «Комедія» мала передумовою начебто гіпнотичний сеанс. Це так, але, мабуть, занадто гучно. Якщо взяти цей дивовижний твір під кутом писемності, під кутом самостійного мистецтва письма, що 1300 року було цілком рівноправне із живописом, з музикою і стояло в ряду найбільш шанованих професій, то до всіх уже долучених аналогій додасться ще нова: письмо під диктовку, списування, копіювання.

¹ «На спів: “Благословен грядий!” клониться / І квіти кида-
ти, додаючи: / “Наповнюйте лілями кошниці!”»

Іноді, дуже рідко, він показує нам своє письмове приладдя. Перо називається «penne», тобто бере участь у пташиному льоті; чорнила називаються «inchiostro», тобто монастирська власність; вірші називаються теж «inchiostri», або позначаються латинським шкільним «versi», або ж, ще скромніше, — «carte», тобто дивовижна підстанова сторінки замість віршів.

І коли вже написано і готово, на цьому ще не ставиться крапка, але необхідно кудись понести, комусь показати, щоби перевірили і похвалили.

Тут мало сказати списування — тут чистописання під диктовку найгрізніших і найнетерплячіших дикторів. Диктор-укажчик набагато важливіший за так званого поета.

...Ось іще трохи попрацюю, а потім треба показати зошит, облитий слізьми бородатого школяра, найсуворішій Беатріче, яка сяє не лише славою, а й грамотністю.

Задовго до абетки кольорів Артюра Рембо¹ Дант поєднав фарбу з повноголоссям членороздільного мовлення. Але він — фарбувальник, текстильник. Абетка його — алфавіт миготливих тканин, пофарбованих кольоровими порошками — рослинними фарбами.

¹ Мається на увазі сонет А. Рембо «Голосні» (1883).

Sopra candido vel cinta d'oliva
Donna m'apparve, sotto verde manto,
Vestita di color di fiamma viva¹.

Чистилище XXX, 31–33

Його пориви до фарб радше можуть бути названі текстильними поривами, ніж абетковими. Фарба для нього розкривається лише в тканині. Текстиль у Данта — найвища напруга матеріальної природи як субстанції, що визначається забарвленням. А ткацтво — заняття найбільш близьке до якості, до якості.

...Тепер я спробую описати один з незлічених диригентських польотів Дантової палички. Ми візьмемо цей політ вкрапленим у реальну оправу дорогоцінної й миттєвої праці.

Почнемо з письма. Перо малює каліграфічні літери, виводить імена власні й загальні. Перо — шматочок пташиної плоті. Дант, який ніколи не забуває походження речей, звичайно, про це пам'ятає. Техніка письма з його натисками і заокругленнями переростає у фігурний політ пташиних зграй.

E come augelli surti di riviera,
Quasi congratulando a lor pasture,
Fanno di sè or tonda or altra schiera,

¹ «В вінку з олив з-над білої запони / Явилась жінка, й згортками спадав / Зелений плащ їй на убір червоний».

Si dentro ai lumi sante creature
Volitando cantavano, e faciens
Or D, or I, or L, in sue figure¹.

Паї XVIII, 73–78

Подібно до того як букви під рукою в писаря, що кориться дикторові і стоїть поза літературою як готовим продуктом, ринуть на приманку сенсу, ніби на солодкий корм, — так само точно і птахи, намагнічені зеленою травою, то нарізно, то разом, клюють абищо, то розгортаючись в коло, то витягуючись у лінію...

Письмо і мовлення несумірні. Букви відповідають інтервалам. Стара італійська граматика, так само як і наша російська, все та сама схвильована пташина зграя, та сама строката тосканська «schiera», тобто флорентійський натовп, що змінює закони, немов рукавички, і забуває до вечора видані сьогодні вранці для загального блага укази.

Немає синтаксису — є намагнічений порив, туга за корабельною кормою, туга за черв'ячним кормом, туга за невиданим законом, туга за Флоренцією.

¹ «І як птахи летять над берегами, / Зрадівши кормові, і вниз і ввись, / Шикуючись і колами, й рядами, / Так і святі створіння піднялись, / І, ринучи у небі, мов обвали, / То в “Л”, то в “Ю”, то в “Б” вони плелись».

XI

Повернемося ще раз до питання про Дантів колорит.

Нутрощі гірського каменю, захований у ньому Аладдінів простір, ліхтарність, ламповість, люстрова підвісність закладених у ньому риб'ячих кімнат — найкращий з ключів до розуміння колориту «Комедії».

Мінералогічна колекція — найпрекрасніший органічний коментар до Данта.

Дозволю собі маленьке автобіографічне зізнання. Чорноморські камінці, що викидаються припливом, надали мені чималу допомогу, коли визривала концепція цієї бесіди. Я відверто радився з халцедонами, сердоліками, кристалічними гіпсами, шпатами, кварцями тощо. Тут я зрозумів, що камінь немовби щоденник погоди, ніби метеорологічний згусток. Камінь — сама погода, виключена з атмосферного простору і захищена у функціональний. Аби це зрозуміти, треба собі уявити, що всі геологічні зміни і самі зрушення можна спокійно розкласти на елементи погоди. У цьому сенсі метеорологія первинніша за мінералогію, охоплює її, омиває, здеревлює й осмислює.

Чудові сторінки, присвячені Новалісом гірничій, штейгерській справі, конкретизують взаємозв'язок каменю і культури, вирощуючи культуру наче породи, висвічують її з каменю-погоди.

Камінь — імпресіоністичний щоденник погоди, накопичений мільйонами лихоліть; але він не лише минуле, він і майбутнє: в ньому є періодичність. Він Аладдінова лампа, що пронизує геологічні сутінки майбуття.

Поеднавши непокєднуване, Дант змінив структуру часу, а можливо, і навпаки: змушений був піти на глосолалію фактів, на синхронізм розірваних століттями подій, імен і переказів саме тому, що чув обертони часу.

Обраний Дантом метод анахроністичний, — і Гомер, який виступає зі шпагою, що волочить-ся на боці, у товаристві Віргілія, Горація й Лукіана із тьмяної тіні приємних орфєєвих хорів, де вони вчотирьох вікують безслізну вічність у літературній бесіді, — найкращий його виразник.

Показниками стояння часу в нього є не лише круглі астрономічні тіла, але геть чисто всі речі й характери. Все машинальне йому чуже. До каузальної причиновості він гидливий: такі пророцтва годяться свиням на підстилку.

Faccian le bestie Fiesolane strame
Di lor medesme, e non tocchin la pianta,
S'alcuna surge ancor nel lor letame...¹

Пекло XV, 73–75

¹ «Тварюки ф'єзольські хай одна одну / Жеруть, а виролу на їх гною / Хай не чіпають квітку благородну...»

На пряме запитання, що таке Дантова метафора, я б відповів — не знаю, тому що визначити метафору можна лише метафорично, — і це науково обґрунтовується. Але мені здається, що метафора Данте позначає стояння часу. Її корінець не в слівці «як», а у слові «коли». Його «quando» звучить як «come». Овідієвий гомін йому ближчий, ніж французьке красномовство Віргілія.

Знову й знову я звертаюся до читача і прошу його щось собі «уявити», тобто звертаюся до аналогії, що ставить собі єдину мету: заповнити брак нашої визначальної системи.

Отже, уявіть собі, що в співучий і ревучий орган увійшли, ніби у прочинений будинок, і сховалися в ньому патріарх Авраам і цар Давид, увесь Ізраїль з Ісаком, Яковом й усіма їхніми родичами і Рахіллю, заради якої Яків зазнав стількох труднощів.

А ще раніше до нього увійшли наш праотець Адам із сином своїм Авелем, і старий Ной, і Мойсей — законодавець, який сам підкорявся закону...

Trasseci l'ombra del primo parente,
D'Abel suo figlio, e guella di Noè,
Di Moisè legista e ubbidiente;
Abraam patriarca, e David re,
Israel con lo padre, e co'suoi nati,

E con Rachele, per cui tanto fe'...¹

Пекло IV, 55–60

Після цього орган набуває здатності рухатися — всі труби його і міхи надзвичайно збуджуються, і, лютуючи й шаленіючи, він раптом починає задкувати.

Якби зали Ермітажу раптом з'їхали з глузду, якби картини всіх шкіл і майстрів раптом зірвалися з цвяхів, увійшли одна в одну, злилися і наповнили кімнатне повітря футуристичним ревом і шаленим барвистим збудженням, то вийшло б щось подібне до Дантової «Комедії».

Відібрати Данта в шкільної риторики — означає зробити важливу послугу всій європейській просвіті. Я сподіваюся, що тут не потрібно буде вікових праць, але лише дружними міжнародними зусиллями вдасться створити справжній антикоментар до праці низки поколінь схоластів, повзучих філологів і псевдобіографів. Неповага до поетичної матерії, що досягається лише через виконавство, лиш через диригентський політ, — вона й була причиною загальної сліпоти до Данта, найбільшого господаря й розпорядника цієї матерії, найвеличнішого

¹ «За ним звідсіля пішли: всіх прародитель, / Його син Авель, благочесний Ной, / Мойсей, законодавець і служитель, / Давид і Авраам, що жив давно, / Ізраїль з батьком і сини численні, / Рахіль, дорожча над усе майно...»

диригента європейського мистецтва, що випередило на багато століть формування оркестру, адекватного — чому? — інтегралу диригентської палички...

Каліграфічна композиція, що здійснюється засобами імпровізації, — такою є приблизно формула Дантового пориву, взятого водночас і як політ, і як щось готове. Порівняння є членороздільні пориви.

Найскладніші конструктивні частини поеми виконуються на сопілці, на приманці. Часто-густо сопілка посилається наперед.

Тут я маю на увазі Дантові інтродукції, що випускаються ним начебто навмання, ніби пробні кулі.

Quando si parte il giuoco della zara,
Colui che perde si riman dolente,
Ripetendo le volte, e tristo impara:
Con l'altro se ne va tutta la gente:
Qual va dinanzi, e qual di retro il prende,
E qual da lato gli si reca a mente.
Ei non s'arresta, e questo e quello intende;
A cui porge la man più non fa pressa;
E cosi dalla calca si difende¹.

Чистилище VI, 1–9

¹ «Коли кінчиться партія у “цари”, / Той, хто програвсь, од люті аж пашить, / Повторюючи всі костей удари, / За другим же юрба канюк спішить, — / Той зайде перед ним, смикне той ззаду, / А той ще — збоку ближче забіжить. / А він іде, всіх слухаючи зряду, / Щось даючи, аби прохач відстав, / І тим рятується, на їх досаду».

І ось «вулична» пісня «Чистилища» з її штовханиною настирливих флорентійських душ, які потребують, по-перше, пліток, по-друге, заступництва і, по-третє, знову пліток, іде на приманці жанру, на типовій фламандській сопілці, що стала живописом лише триста років по тому.

Напрошується ще одне цікаве міркування: коментар (роз'яснювальний) — невід'ємна структурна частина самої «Комедії». Чудо-корабель вийшов з верфі разом із прилиплими до нього мушельками. Коментар виводиться з вуличної говірки, з поголки, з велемовного флорентійського наклепу. Він неминучий, як Альціона, що в'ється за батюшковським кораблем¹.

...Ось, ось, подивіться: йде старий Марцукко... Як він добре тримався на похороні сина!.. Напрочуд мужній старий... А ви знаєте, П'єтро де ла Брочча зовсім даремно відрубали голову — він чистий, наче скельце... Тут причетна чорна жіноча рука... Ось, до речі, і він сам — підійдемо, запитаємо...²

Поетична матерія не має голосу. Вона не пише фарбами і не вимовляє слів. Вона не має форми так само, як і позбавлена змісту, з тієї простої причини,

¹ Мається на увазі вірш К. Батюшкова «Тень друга» (1814).

² *Чистилище* VI, 16–18, 22–24.

що вона існує лише у виконанні. Готова річ — не що інше, як каліграфічний продукт, що неминуче залишається внаслідок виконавського пориву. Якщо перо занурюється в чорнильницю, то утворена, зупинена річ — це буквениця, цілком співмірна з чорнильницею.

Кажучи про Данта, правильніше мати на увазі поривотворення, а не формотворення — текстильні, вітрильні, школярські, метеорологічні, інженерійні, муніципальні, кустарно-ремісничі й інші пориви, перелік яких можна продовжити до безкінечності.

Інакше кажучи — нас плутає синтаксис. Усі називні відмінки треба замінити давальними, що вказують напрям. Це закон зворотної і повертальної поетичної матерії, що існує лиш у виконавському пориві.

...Тут усе вивернуто: іменник є метою, а не підметом фрази. Предметом науки про Данта стане, як я сподіваюся, вивчення співпідпорядкованості пориву й тексту.

У слові приховано
режисуру

Художній театр і слово

Художній театр — дитя російської інтелігенції, плоть від плоті її, кістка від кістки.

Театр російської інтелігенції! Це вже внутрішня суперечність! Такого театру бути не може! А між тим він був! Ба більше — він ще є. З дитинства я пам'ятаю побожну атмосферу, що нею було оточено цей театр.

Сходити в «Художній» для інтелігента означало майже причаститися, сходити до церкви.

Тут російська інтелігенція відправляла свій найвищий і потрібний для неї культ, втілюючи його у форму театральної вистави. Суспільство, що всім своїм устроєм було вороже будь-якому театру, будувало свій театр з усього, що йому було близьке; але якщо скласти в одне місце все, що любиш, навіть найдорожче, все-таки театру не вийде, і любов російської інтелігенції не стала театром.

Для всього покоління характерна була література, а не театр. Це було типово літературне, навіть «літераторське» покоління. Театр розуміли виключно як тлумачення літератури. У театрі вбачали

тлумача літератури, мовби перекладача її на іншу, зрозумілішу і вже зовсім власну мову.

Джерелом цього театру було своєрідне прагнення доторкнутися до літератури, як до живого тіла, відчуті її і вкласти в неї пальця.

Пафосом покоління — і з ним Художнього театру — був пафос Хоми невірного. У них був Чехов, та Хома-інтелігент йому не вірив. Він хотів доторкнутися до Чехова, відчуті його, переконатися в ньому. По суті це була недовіра до реальності навіть улюблених авторів, до самого буття російської літератури.

Коли актори привезли «Вишневий сад» в одне велике російське провінційне місто, у місті поширилася звістка, що трупа не захопила з собою «пузатого комода». Зі щирим жалем передавали одне одному обивателі цю подробицю. Адже без комода — вже не те. Пальцям «Хоми» вже не можна буде до нього доторкнутися.

Що таке знамениті «паузи» «Чайки» й інших чеховських вистав?

Лише свято чистого дотику. Все замовкає, лишається один німий дотик.

Шлях до театру йшов від літератури, але в літературу не вірили як у буття, слова не чули і не відчували.

Для літератури був потрібен тлумач, перекладач. Цю роль нав'язали театру.

Вся діяльність Художнього театру пройшла під знаком недовіри до слова і спраги зовнішнього дотику до літератури.

Починаючи від «Федора Іоановича», закінчуючи «Лісістратою», це один цілісний шлях. Доходило до курйозів: елизаветинський Шекспір на античний лад.

По-справжньому шаленів народ, по-справжньому плакали і співали, і стрілялися. Але я пам'ятаю «На дні». Адже все-таки це був ситцевий маскарад у нетрях. Чистенький притон. Охайні нетрі. Відчувати сморід і бруд їм не вдалося, як і багато іншого. По-справжньому вони відчували лише себе.

Я кажу про Художній театр без ворожості й з повагою: він не міг бути інакшим. Він був розплатою цілого покоління за словесну його німоту, за вроджену недорікуватість, за недовіру до слова. Замість того, щоб читати в слові, шукали, що просвічує за ним (теорія наскрізної дії). Чи не простіше було замінити текст «Горя от ума» власними «психологічними» ремарками і домислами?

Ніколи не читали текст. Завжди власні домисли. Істинний і праведний шлях до театрального відчуття лежить через слово, в слові приховано режисуру. У будові мови, вірша чи прози дано найвищу виразність.

Вони цього не знали. Вони виправляли слово, допомагали йому. Вони помилялися, запиналися

і плуталися в пушкінських віршах, безпорадно розмахуючи милицями декламації — виразного читання.

Кілька разів переробляли акторську «абетку почуттів» і все-таки грали не правду, а акторський шифр.

Побутовий театр, МХАТ завжди був умовним, театром-тлумачем, перекладачем тексту на акторську абетку почуттів.

Пригадую «Місяць в деревні». Здається, дрібниця. Легка дрібниця. А як неприродно, розкуто звучали голоси Вірочки й інших, з розтяжкою, з істеричним сміхом.

У «Лісістраті» всі жінки читають по-старому, за акторською абеткою.

Майже всі чоловіки звільнилися від неї, і не випадково рухи всіх жінок недосконалі, ніби зійшли з картини Семирадського, а рухи чоловіків чудові.

У театрі для того, щоб рухатися, потрібно говорити, тому що він весь даний у слові.

Татарські ковбої

Перегляд цієї фільми в АРКУ можна уподібнити хіба що до незвичайного видовиська «Іліади», яка мовить сама про себе. Завдяки люб'язності сотворителів цього виробу ми ознайомилися з епічними стихіями, котрі зумовили нашарування і напластування цієї страхітливої фільми.

Чебуречно-мінаретний Крим сам по собі є вабливою цариною для кіно-наскоків і, незважаючи на те, що відважні досліджувачі розповідали про свою «експедицію» з тремтінням у голосі, із суворими інтонаціями, немовби про вивчення тибетських надрів, — вона не потребує ані пояснень, ані виправдань.

Воістину треба бути камінною людиною, щоб не відчути найжвавішого захвату перед чарівливо-нісенітною уявою авторів «Пісні на камені».

Так оповідати про Крим, про татар, про момент, віддалений від нас якимись десятьма—п'ятнадцятьма роками, може тільки чужоземець. У нас складається враження, що сценарій змайстровано інтелігентним парагвайцем чи аргентинцем, що найелементарніше уявлення про царський

Крим, про його соціальні відносини тощо спотворені з примхливим екзотичним зухвальством. Татари полюють на справника і на поліцаїв з несамовитістю природжених індіанців. Посеред мирного кримського шосе на шию справникові накидають ласо, тягнуть його кудись угору на скелю. Озброєних вершників лупцюють, наче маленьких дітлахів. Цілком безкарно це вчиняє наймирніший і найлагідніший з усіх окраїнних народів, кримські татари, ті самі, соціальну пасивність яких було широко використано царською владою.

В найпрозаїчнішій курортній кримській Елладі автор сценарію відшукав якусь там печеру й оселив у ній якихось здичавілих відлюдників татарської революції, що ніколи не існувала.

«З цим пістолетом я воював ще супротив ханських опричників».

Цей дивовижний напис уводить нас у самісіньку гущину екзотичної фільми. Він майорить над нею, наче розкішне гасло. З пістолета по ханських (?) опричниках. Ласо на справників. Бізонів у кримські прерії.

Автори заявляють, що прагнули дати побутову фільму. Крим вони вперто називають Сходом і, треба віддати їм належне, вони зробили все можливе, щоб витруїти з реальної картини Криму все, що паплюжить цю сумнівну екзотичну

незайманість. Спробуйте вийти на будь-яке кримське шосе, щоб не зустріти екіпажа, автомобіля, таких собі «європейців», дачників, загалом аж ніяк не татар.

Де і коли бачено, щоб татари жили в Криму з патріархальною замкненістю, немовби якісь там горці в саклях ще за Шаміля? Обережні творці предивної фільми обмежили поле своїх спостережень, очевидно, самим Бахчисараєм і, роблячи вилазки на узбережжя (бо знадобилися хвилі), пантрували ретельно за тим, щоб ніщо стороннє й чуже не вдерлося в чебуречно-овечий стиль.

Стерилізовані в такий спосіб татари тільки тим і займаються, що танцюють, борюкаються на святах, продають один одному чебуреки.

Згідно із заявою режисера, експедиція в Криму гребувала відтворенням і підроблянням побуту, а користувалась виключно послугами аборигенного населення, змушуючи його представляти прецікаві сценки. Цей триб роботи подарував убогі й фальшиві плоди. Населення справді постаралося для високих мандрівників. Так підходячи до сирового людського матеріалу, можна лише виявити приспані в них якості кепських акторів.

По-справжньому досвідчена режисерська рука відчувається тільки в епізоді похорону, дорученому (за висловом авторів, відданому на відкуп) чудовому постановникові, достеменному муллі.

Мулла і його ритуальні помічники виявилися професіоналами, і татарський похорон вийшов у них не за страх, а за совість.

Режисеру, звичайно, не пощастило уникнути кіно-вампуки. Масові сцени вражають своєю безтолковістю й оперетковим фальшем. Гра окремих «акторів» позбавлена смаку і трафаретна. Про техніку цієї фільми не хочеться розбалакувати, настільки привертає до себе увагу її винятково кумедна композиційна безглуздість. Глядач не забуде ніколи зачудування, що межує з нервовим шоком, якого він зазнав, коли «татари» ні сіло ні впало заходились вимахувати руками і з лютістю накинулись на горезвісного справника, який з'явився на народному торжестві.

Незабутній справник з баками Олександра II і пістолет з татарської печери, на жаль, непоодинокі.

Зростає покоління, яке за подібними фільмами формуватиме власне уявлення про вчорашній день. Соромно перед дітьми. І перед татарами.

«Березіль»

Ще кілька років тому український театр був стихійним, побутовим явищем, він був відданий на волю випадку, на волю особистого таланту, поєднував рутину із живим блиском, жив навпомацки і навмання.

Старий український театр вирізнявся величезною живучістю: і в мелодрамі, і в музичній комедії він зберігав своєрідність жорстких і бідних форм, обмежуючи акторів, догоджаючи невибагливому глядачеві. Український театр не пройшов через літературний вишкіл, через могутнє панування літератури. Він ніколи не був театром міщанських «проблем», ніколи не був психологічним театром...

У цьому сенсі йому, певно, пощастило: він був видовищем, насиченим примітивною театральністю. В ньому завжди були сильні елементи балагану, він міг би легко, за інших умов, дати паростки і комедії, і драми, глибоко народних, з великою самостійністю актора, з тяжінням до імпровізації, з летючим й умовним оформленням...

Та сталося так, що до революції в Україні визріло покоління з величезним зарядом театральності,

не обтяжене традицією, — театр без літератури, без психології, звернений до глядача через голову автора.

«Березіль» за чотири роки своєї роботи забудував розмаїтими і тимчасовими спорудами дике поле старого українського театру. Ця забудова тривала з гарячковою квапливістю. З такою швидкістю будують верфі перед війною, споруджують барикади і лаштують окопи. У роботі «Березоля» є щось спільне з роботою будь-якого основоположника: він прагнув у найкоротший термін дати зразки найрізноманітніших жанрів, накреслити всі можливості, закріпити всі форми.

Театр «Жакерії», «Комуни в степах», «Гайдамаків» і «Шпани» — це не єдиний театр, а кілька напрямів, що змагаються. На «Березіль» чекає почесний і добродійний розпад: з нього вийдуть основні типи майбутнього українського театру і, працюючи окремо, продовжать його справу.

Надзвичайно важливим для театру був момент його зародження. Він народився в епоху летючих, займистих, наче порох, постановок у прифронтовій смузі, оточений армійськими і клубними театриками; він народився за доби примусової театральності, військово-революційної театральної повинності, коли режисерував пайок, і, далєбі, іноді непогано!

До малих театральних форм революції «Березіль» поставився без зарозумілості. Він засвоїв

від них партизанську рухливість, легкість згортання і розгортання, вміння перемигнутися з глядачем, завербувати його і через місяць повернутися іншим.

У роботі «Березоля» є течія, що безпосередньо йде від непрофесійного клубного театру; вона потужна у «Комуні в степах» і в «Джиммі Гігінсі». Тут «Березіль» — старший брат «клубу».

Навіть у найсвятковіших й найпишніших виставах «Березоля» відчувається «жива картина», найпримітивніше досягнення революційного театру. У «Гайдамаках» є «живі картини», чудові, наче давній український лубок. І ця постановка належить театру, що в «Шпані» показав, у який спосіб театральний рух перетворює сирий чаплінізм на переможну нову комедію!

Іншим потужним впливом, що сформував «Березіль», був вплив театральної Москви. У «Березолі» борються театри Меєрхольда і Камерний; віддалено можна відчутти відгомони всіляких «старовинних» театрів, що процвітали ще до війни і переступили в особі Камерного і багатьох студій через революцію.

Скелетоподібність конструкцій і квітуха пишнота живопису — ось два полюси режисури «Березоля». Серед конструкцій постійно рухаються причепурені кольорові шахи — дійові особи; в абстрактній клітці метушаться живі фігури,

що зійшли чи то з українського лубка, чи то зі стилізованої західної гравюри, чи то з англійської карикатури.

Нарешті, в «Березолі» пробиваються спогади про «нутрянний» театр (акторське читання в «Жакерії») і далі використовуються, попри все, деякі прийоми старої української оперетки й мелодрами.

Колись у тому самому «колишньому Соловцовському» театрі йшла «Фуенте Овехуна»: оцей спектакль — родич «старовинного театру» барона Дрізена! А «Жакерію» «Березоля» можна посадовити на вантажівки і повезти містом.

Ще одна властивість «Березоля»: він не втрачає зв'язку з революційним вуличним карнавалом. Ми вже звикли до платформ, на яких стоять наївні капіталісти в лискучих циліндрах, першотравневі генерали в еполетах тощо. Однак їм судилося вплинути на долю театру...

Усе сказане про «Березіль» свідчить про його тяжіння до масового глядача. Театр — основоположник української театральної культури — вірний власному призначенню й у «Макбеті», і в «Шпані».

«Березіль» (Із київських вражень)

Я бачив тільки проводи «Березоля» — мозаїчний святковий спектакль, зітканий з уривків. Цього вкрай мало, щоб скласти думку про театр, але досить, щоб відчутти його смак.

Маленький Соловцовський театр був наелектризований. Кожен фрагмент і виголошене прізвище режисера зустрічали оплесками. Я прийшов наприкінці бенкету, а тому було важко наздогнати захват і сп'яніння звичайних глядачів «Березоля».

Усі фрагменти засвідчували єдине: це глибоко демократичний театр, театр країни, де не може бути ані снобізму, ані дендизму, де будь-який естет приречений бути посміховиськом.

Кілька слів про технічні засоби «Березоля». За словами близьких до театру осіб, найдорожча вистава коштувала «Березолю» півтори тисячі рублів (!). Беручи до уваги досягнення театру, це зобов'язує майже до геніальності.

«Жакерія» за Меріме, зі своєю готичною конструкцією і пишнотою костюмів, справляє враження оперної розкоші. Сама п'єса невпізнанна: актори грають її так, як у нас грали б «Царя

Максиміліана». Звичайно, це навмисно, як і все в «Березолі», свідомо й навмисно.

Головний наголос театру: колективна, масова дія. Все самовладдя, весь необмежений деспотизм сучасного режисера позначилися на «Джиммі Гіг-гінсі». Пересічний актор пригнічений і перетворений на сомнамбулу. Сомнамбули у вирободязі мовлять виспівуючи, простягають руки, сахаються, метушаться, видираються на ящики, що зображують Америку, і на сходи: все за найсуворішим, украй зваженим планом.

У цих толлерівських і кайзерівських клітках і в Сінклері, обробленому під Толлера, українські актори задихаються, наче травлені миші. Тут не допоможуть жодні табурети і сходи, оскільки всюди розсипано зелений порошок літературної отрути. Український актор хоче жити й усім єством своїм ненавидить конструктивну клітку, нумеровану пастку і дуровські дресирування.

Адже «Березіль» не єдиний в Україні театр. Тут-таки, поруч, орудує недисциплінована «анархічна» труппа з національним актором Саксаганським. Адже в самому «Березолі» зросли такі буйні індивідуальні постаті, як трагік Бучма, який грає так, що мороз пропікає до кісток, немов у добрій старій мелодрамі, та комік Крушельницький, який незабаром, подібно до Варламова, потрапить на цигаркові коробки.

Театральну молодь змушують безперервно мітингувати у лжеколективних п'єсах, де хвилеподібні рухи натовпу, його органічні припливи і відливи підмінено розважливим голосуванням на сцені, де замість хору, що проголошує закон дії, й розбурханого людського моря на сцені завжди розсудливий кворум, що промовляє.

Театральний натовп-мітингувальник, як його розуміє «Березіль» і багато інших революційних театрів, зрештою навіть не мітинг, що голосує, а «засідання», що бере початок від революційної канцелярії.

Вправний і тверезий «Березіль», накопичуючи розважну майстерність, простував сукняними вершинами революційної драматургії — по «Газах», Толлерах і «Джиммі», — і раптом прорвало: реве Бессарабка, кинулися в театри євреї з Подолу: нічого не хочемо, хочемо «Шпану».

А «Шпана» виникла випадково, як кажуть, поза планом, на неї не покладали надій, зробили її нашвидку, мало не на заткало. «Ідеологія» в ній накульгує, зміст легковажний: якась дурниця про марнотратників, але, в будь-якому разі, кияни підняли «Шпану», всенародно перенесли її в цирк, сунуть на неї десятками тисяч і нізащо не випускають з міста.

Загальне визнання увінчало «Шпану». З'явилася комедія великого стилю. «Березіль» вийшов на новий захопливий шлях.

Цей молодий і глибоко поміркований театр, що обережно захоплюється біомеханікою, ніяк не може, однак, позбавитися мавпячих лап експресіонізму і театрального лжесимволізму, толлерівщини. Я бачив злісний за розважливістю трюк: актор Бучма (Джиммі) переправлявся канатом з американської катівні в натовп, що зображує колектив. Канатна переправа — Джиммі отримує розраду в колективі — і повертається до катівні. Шалено точно, а тому шалено нудно.

Український актор за природою своєю і традиції ніколи не стерпить знеособлення. Йому гидко від деспотизму режисера. В жилах його тече розсудлива, але сонячна мольєрівська кров. Йому б самому писати п'єси, а в радники взяти хоч кур'єршу, хоч зеленщицю з Бессарабки.

Не треба жахів, не треба української табуретної Америки, не треба містики, хоч і соціальної, символічних груп і канатних стрибків у колектив.

Український театр хоче бути поміркованим і прозорим, щоб на нього проливалось рум'яне сонце Мольєра.

Наша радянська комедія — «Мандати» і «Повітряні пироги» — через голову Островського тягнеться до Гоголя. Українська комедія рухається навколо Мольєрового сонця. Трагедію і високі жанри поки що затягують хмари.

Соломон Міхоелс

Дерев'яними містками непоказного білоруського містечка — великого села з цегляним заводом, шинком, палісадниками і журавлями — просувалася довгопола дивна постать, зроблена зовсім з іншого тіста, ніж увесь цей ландшафт. Я спостерігав у вікно вагона, як цей єдиний пішохід чорною комахою пробирався між хатинками через рідку багнюку, з розчепіреними руками, і золотисто-рудим відливали чорні поли його сюртука. В рухах його була така відчуженість від оточення й водночас таке розуміння шляху, наче він мав пробігти «від» і «до», мов заводна лялька.

Яка, подумаєш, дивина: довгополий єврей на сільській вулиці. Проте я міцно запам'ятав фігуру ребе тому, що без нього весь цей невибагливий ландшафт був позбавлений виправдання. Випадок, що штовхнув цієї миті на вулицю цього божевільного, чарівно безглузлого, нескінченно витонченого порцелянового пішохода, допоміг мені осмислити враження від Державного єврейського театру, який я бачив уперше напередодні. Так, саме перед цим на київській вулиці я був готовий підійти

до такого ж поважного бороданя і запитати його: «Чи не Альтман робив вам костюм?» Я запитав би так без усякого глуму, дуже щиро: в мене переплуталися плани...

Який щасливий Грановський! Варто йому зібрати двох-трьох синагогальних служок з кантором, покликати свата-шатхена, зловити на вулиці літнього комісiонера — і ось уже готова вистава, і навіть Альтман, по суті, непотрібний. Чи справді це так просто? Звичайно, ні. Єврейський театр сповiдує і виправдовує впевненість, що єврею ніколи і ніде не перестати бути ламкою порцеляною, не скинути з себе найтонший і найбільш натхненний лапсердак.

Цей парадоксальний театр, на думку деяких по-добролюбiвськoму глибокодумних критикiв, що оголосив війну єврейськoму мiщанству і лише й iснує для викорiнення забобонiв і пересудiв, страчує розум, п'яніє, мов жінка, побачивши першого-лiпшого єврея, і негайно тягне його до себе в майстерню, на порцеляновий завод, випалює і загартовує в чудовий бiсквіт, розфарбовану статуетку зеленого шатхена-коника, коричневих музик єврейського весiлля Радичева, банкірiв з голеними накладними потилицями, що танцюють, мов цнотливі дiвчата, взявшись за руки, в колі.

Пластична слава і сила єврейства в тому, що воно напрацювало і пронесло через століття

відчуття форми і руху, що володіє всіма рисами моди, неминущої, тисячолітньої. Я маю на увазі не крій одягу, що змінюється, який не треба надто цінувати, мені не спадає на думку естетично виправдовувати гетто або містечковий стиль: я кажу про внутрішню пластику гетто, про цю величезну мистецьку силу, що переживає його руйнування й остаточно розквітне лише тоді, коли гетто буде зруйновано.

Скрипки підіграють весільному танцю. Міхоелс підходить до рампи і, скрадаючись з обережними рухами фавна, прислухається до мінорної музики. Це фавн, який потрапив на єврейське весілля, нерішучий, ще не захмелілий, але вже роздратований котячою музикою єврейського менуету. Ця мить вагання, можливо, виразніша за весь подальший танець. Дрібушки на місці, і ось уже прийшло сп'яніння, легке сп'яніння від двох-трьох ковтків ізюмного вина, але цього вже досить, щоб запаморочилася голова єврея: єврейський Діоніс невимогливий і відразу дарує веселощами.

Під час танцю на обличчі Міхоелса — вираз мудрої втоми і сумного захоплення, — ніби маска єврейського народу, що наближається до античності, від якої її майже не відрізнити.

Тут єврей у танку подібний до корифея античного хору. Вся сила юдаїзму, весь ритм абстрактної думки в танці, вся погорда танцю, єдиною

спонукою якого, кінець кінцем, є співчуття до землі, — все це переходить у тремтіння рук, у вібрацію мислячих пальців, одухотворених, наче членороздільне мовлення.

Міхоелс — вершина національного єврейського дендизму — Міхоелс у танці, кравець Сорокер, со-рокарічне дитя, блаженний невдаха, мудрий і ласкавий кравець.

А вчора — на цій же сцені англізовані жокейські лапсердаки на струнких дівчатах-танцівницях, патріархи, які п'ють чай у хмарах, наче старі люди на балконі в Гомелі.

1926

Крамниця дешевих ляльок

І один із сорока тисяч Зощенкових героїв сказав: — Нудно жити в трудящій республіці, громадяни й панове. Прісне життя. Нікчемне. Яка сірість, яке убозтво! Чого варті самі назви крамниць: праворуч «Комунар», ліворуч — «Сорабкооп». Тільки самий перукар «Жорж» — звучить по-європейському, та й який це Жорж? — паскудне таке собі людинятко, хапає клієнта за ніс, курить і голить, голить і курить — просто в лице — і тиче відвідувачеві, на предмет очікування, запорошений, заяложений, масний від численних доторкувань «Огонёк» — продукт американців з Петровки, Кольцова і Зозулі. Нудно жити в одній країні, панове, а яка це країна, ви і самі здогадуєтесь. Якись упосліджені болгари або чехо-румуни шийють костюми у кравців, а ми, наче вішалки, натягуємо на себе готову, стандартну одежину — без примірювання, в примусовому порядку: в плечах стовбурчиться, в проймах тисне.

А є ж інший світ, куди в профспілчанській толстовці і на поріг не пустять. Ось, будьте ласкаві, надягнути навушнички радіо й послухати,

як бджілкою бринить гавайська гітара, або візьміть перекладний романчик у залізничному кіоску. Паризька штучка. Дель-Тейль: Жанна д'Арк без містики з трюфелями.

Існує ще світ саяйвих реклам. «Из страны блаженной, незнакомой, дальней слышно пенье петьуха». Півня фірми «Пате і К°», горластого любителя курочок, темпераментного кіно-півня.

Але, друзі мої, не дають нам віз на виїзд, то чи не можна ж якось пристосувати на паризький манір Петровку? Ні, не заперечуйте, у Москви деякі дані є, і комсомолочки бувають незлецькі, не глузуйте, будь ласка, з фізкультури, завітайте сюди, похрюкайте, громадяни в толстовках, у державний кінотеатр, де кінопайок видається, мов хліб, по книжках споживача. Сьогодні прем'єра. Зараз буде над Москвою зроблена зовсім нешкідлива маленька операція — вельми пікантна і цілком лояльна. Москву показано буде з номера готелю «Савой», де замешкав субчик, який приїхав у міжнародному вагоні, з неясною і дуже привабливою метою і вельми великими коштами.

Не турбуйтеся, громадяни, анічого злочинного не відбудеться. Коли ж бо жити, панове? Раз у житті бодай треба на повні груди... Кінорежисер С. Комаров, сценарист Олег Леонідов, оператори К. Кузнецов і Є. Алексєєв, художник О. Родченко й актори І. Ільїнський та В. Фогель «спопеляють» Москву.

«Лялька з мільйонами» — нова фільма Межраб-пому — це бойовий клич, це хваткий бойовик, це весела радянська комедія, це друга частина іншої пречудової картини, яку, згідно зі сценарієм Федора Михайловича Достоевського, на одному петербурзькому цвинтарі зіграли свіженькі покійнички — дуже молоді з себе люди, за участю таємного радника й однієї дівулі — зовсім не комсомолочки. «Бобок» — називалась ота фільма. Пам'ятаєш, читачу, слівце «Бобок» — беззмістовне словечко цвинтарних веселощів?

Ось уже і справді: на ріках профспілчанських сиділи і плакали. Ну, хто б міг здогадатися, що на Петровці, під самим ЦИТом (Центральний інститут Труда), де Гастев навчає, як молотком цвяхи заганяти за Тейлором, влаштувати можна «кіно-Бобок», заголити по-весняному радянську Москву — «комсомолочку» (нівроку, мовляв, — вона молодесенька).

...У Парижі вмирала старуха-мільйонерша. На кардинальському чотиртириспальному ліжку-ві зажурилась мавпочка, символ гнилого світу. Початок закордонний, доби Макса Ліндера. Перші, проте багатонадійні кроки Великого Німого. Ільїнський у гостині у Макса Ліндера: «Що, брате Ліндере, маємо про що побалакати? Тебе, брате Ліндере, Чаплін невдовзі покриє, а в нас, мій брате, Глупишкін ще дріботить».

Я, французька старуха-мільйонерша, заповідаю три мільйони не шалапуту-небожеві, якого лупцює чоловікоподібна балерина, а двоюрідній внучці, російській дівчинці, котру неуважна мати загубила в кошику на радянськiм вокзалі. Документи зашити в ляльку... Родичі плачуть і розповзаються. Небожі шкварять просто з Парижа в Москву (момент отримання віз Леонідовим опущено).

Втім, я, можливо, і помиляюсь, «Лялька з мільйонами», певно, закроєна, як дуже тонкий ідеологічний гротеск. Родченко, який драпанув із Лефа, витворить павільйони епохи ампірного Пате — Людовіка. Режисер буде довго пріти, вибиваючи з Ільїнського дурість: ще безглуздіше, ще безпорадніше, ще жалібніше, аби сльози співчуття до великого десятиліття Глупишкіна — довоєнного, дофокстротного Чарлі, полилися з очей розчуленого глядача.

Що сказати про роботу кінооператора? Вибачайте, в часи Глупишкіна подібними фокусами не займалися.

І Москва обернулася найпідлішою екзотикою.

Двоє французиків шукають у Москві комсомолочку з родимкою на плечі, щоби пошлюбившись з нею в загсі і в костьолі, загарбати тітчині мільйони. На Олександрівському вокзалі французик, неначе звір, накидається на кустарний кіоск і починає потрошити російські ляльки. Смішно, Олег Леонідов! Інший французик вишиковує в коридорі



М. Бажан

Зиновій Горбовець. Портрет Миколи Бажана
Для книги Олексія Селівановського «Поезія і поети: критичні статті»
(Москва, 1933). Папір, дереворит. 9,5×8, 19,1×14,5 см.
Зберігається в Національному художньому музеї України

готелю «Савой» російських дівчат, викликаних оголошенням (сімнадцять років, натурниця, родимка на плечі) для сепаратного огляду — щодо вище означеної родимки. Недосить смішно, Олег Леонідов! Московський школяр, такий безтурботний гамен, який щодня смакує на вулиці розклеєні на кшталт стінгазет оголошення про натурниць, перемальовує сімнадцять на сімдесят сім, і до французика приходять страхолюдні бабусі. Годі, не треба! Жах, огида. Напис: «Скажіть, вам, либонь, уже виповнилося сімнадцять років?» Бабусь викидають за двері. Смішно, Олег Леонідов!

Інший французик натягав тим часом у свій номер з усієї Москви ляльок і рубає, ріже, патрає, засукавши рукава, немов м'ясник. У «Ляльці з мільйонами» є чимало кадрів, що викликають нудоту фізичну, але цей, що мимо волі авторів набув грубо садистичного забарвлення, — один з наймерзенніших. А замість чотирьох десятків муштрованих по-військовому американських довгоногих герльс, замість оцих повзводних чапель високородного реву автори «Ляльки з мільйонами» нам покажуть фізкультурних дівчаток і профспілчанських хлопців у трусиках, що стріляють ногами і руками за здоров'я Семашка і Подвойського і на втіху «французікам із Бордо».

Громадяни автори «Ляльки з мільйонами»! Кіно — страшне, правдиве, мстиве мистецтво (поки

що, втім, не мистецтво). Тут усе іде за чисту монету. Ваші французики зістрибнули з екрана і пішли собі реальними вулицями Москви. Тінь спущено, спіймайте її. А ваші «комсомольці»?

Женіть грошенята, веселі громадяни: вам покажуть «кіно-бобок». Вам покажуть комсомольців «Ляльки з мільйонами». Це рідні брати засмучених паризьких родичів. Це якісь барани, що пережовують гуму в розкішних ампірних гуртожитках і буцають під незримою клюкою граніт науки. Ці «комсомольці» значно гірші за легковажних парижан. Це пшюти, апаші й сутенери навиворіт. «Замість спідниці — третій том Бухаріна». Замість кокаїну — «стінгазета» з блюзнірським розподілом крадених мільйонів: 500 000 франків на МОПР, решта — на «Авіахім», «Автодор» та інших святих радянського календаря.

Замість поцілунка в діафрагму — вузівська стипендія пана Свидригайлова, в чиєму сизому мозкові тільки і могла зародитися вся оця маячня.

Невже для них, для цих тупих міщан, оцих похитливих мрійників про західну «розкіш», витрачаються радянські гроші? Невже необхідно «потрафляти» на їхній смак? Що ви гадаєте про це, «радянські» кінопрацівники, сотворителі всяких можливих «Ляльок...»?

Ні, Глупишкін тут ні до чого, Глупишкін Вам — не лакей. Він — родоначальник плодотворного

кінобезумства, дервіш міста, п'яний без вина, недоладний Заратустра асфальтових майданів.

Сорок тисяч героїв Зощенка, з підтяжками в одній руці і з тістечком, яке позначили «надкусом», в другій, — вітають «Ляльку з мільйонами».

А, до речі, у паризького «редактора» типаж московського пройдисвіта з кабачка в Будинку Герцена. Можна так забрехатися, що і справжнісінька борода видасться приклеєною.

Цікавий усе ж таки в цій картині звірячий її атавізм, її мишачі перегони, її немовляче відчуття кінотемпу не як швидкості, а як поспішності, такої пам'ятної нам з того часу, коли в ілюзіонах ішов сухий целулоїдний дощ, а покоївка з віником дерлась на стінку.

Шпигун

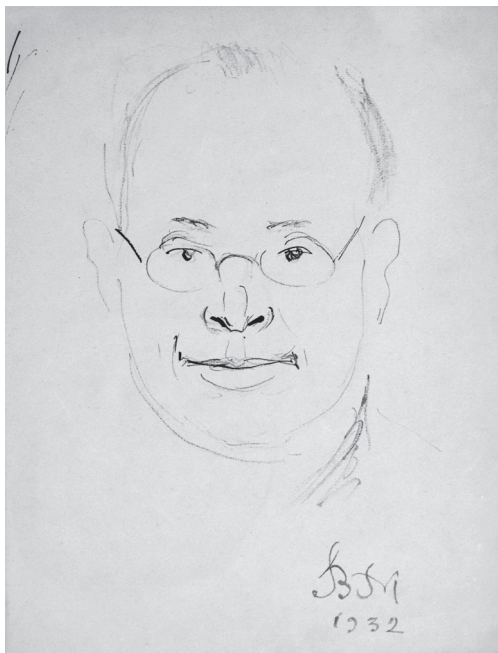
Верблюдо — фігура нейтральна. Він однаково чужий і білим, і червоним. Хоча Шпиковський і змушує верблюда чхнути в обличчя колишньому уряднику, збезчестити його пластівцями піни, — це непереконливо. Шляхетний звір міг осквернити своїм гидким пчихом будь-кого, навіть червоного командира. Верблюдові все одно, на кого чхати, — не можна робити його знаряддям політики. Верблюдо тут важливий як прийом очуднення. Одна лиш думка пустити героя Україною на дромадері вже сама собою пречудовий сценарій. Тут, до речі, скажемо: в кіносценарії є власні непоборні фізіологічні закони. Глядач до них надзвичайно чутливий, він вимагає розвитку саме цих стихійних елементів, закладених у сценарії. Можливо, прообразом будь-якого сценарію була гонитва, переслідування, втеча. Для глядача герой Шпиковського — зовсім не шкурник, а фантастичний напівказковий «верблюжий шпигун», як влучно дав йому визначення, рапортуючи «його благородію», білий солдат в одному з прекрасних написів фільму. Шпиковський сам не помітив, як ступив

на шлях казки, а між іншим, він перебуває на безсумнівно фольклорній стежці, з її кружлянням навколо однієї нерухомої точки, з її повторами, з її здоровим лукавством.

Немає загибелі на іванця-киванця, немає покришки на Тартарена, немає загуби верблюжому шпигуну.

Що досконаліша кіномова, то ближча вона до того ще ніким не здійсненого мислення майбутнього, яке ми називаємо кінопрозою з її могутнім синтаксисом, — тим більшого значення набуває у фільмі праця оператора. З цього погляду твір Шпиковського, незважаючи на скромну реалістичну зовнішність, — досягнення дуже високої проби.

Цей художник, не покладаючи зайвих надій на акторську гру, мовить справжніми зоровими образами, не підвищуючи голосу, без крику, без високих нот, без хрипкого шепоту, який гірший за будь-який крик. Важко повірити, що значна річ витримана від початку до кінця, витримана без єдиного великого плану. Ми весь час чуємо рівний, з логічними наголосами і недовгими паузами, голос читця. Шпиковський, я думаю, не зміг би поставити натюрморт. Він бачить світ з висоти сідла, з вагонного майданчика або з артилерійської бідарки — очима пересічної людини — ненапружено, без символічних примх.



«Ось Бабель: лисяче підборіддя і лапки окулярів».

Володимир Мілашевський. Портрет Ісака Бабеля. 1932 р.

Папір, олівець, 31 × 24,5 см

Зберігається у Національному музеї «Київська картинна галерея»

На початку фільму він показує землю, розпушений ґрунт, якісь чорноземні кучугури, але розвертає площини з такою любовною майстерністю, що глядач готовий здивуватися: багато ж на світі добротної землі, як схожа вона на море!

Закоханий у пересічний український пейзаж, він не впадає в мальовничість. Миршава артилерія, приміром, плентається змієюю вузькими вуличками передмістя серед палісадників: якщо взяти кадри окремо, то скажеш: тут зафільмовано маневри десь на Шулявці. Це шматок хроніки. Лише чудове використання світлотіні, властиве Шпиковському, і «кут зору» піднімають такі шматки на щабель кінопрози. Шпиковський вміє працювати на середньому денному освітленні. Його оператор мав би чудово знімати хроніку.

Якби робота режисера й оператора розгорталася нормально, за внутрішніми законами, якби сценарист не побоювся фольклорної казкової основи з її веселим бешкетництвом — ми отримали б справжнього «верблюжого шпигуна», легенду про верблюжого Тартарена. Глядач невдоволений розвитком сюжету. Мало зустрічей, мало епізодів. Корабель пустелі не завершив плавання українськими дорогами. Дуже шкода, що верблюд не чхнув на того, хто зіпсував сценарій Шпиковському. Нині шкурник дев'ятнадцятого року — це вже кустарна іграшка, дитяча лялька. Іванця-киванця не б'ють,

його ляскають. Петера-нечесаху не викривають: з ним треба грати. Я дивуюся тій величезній недооцінці глядача, що її проявляють усі наші сценаристи і всі піклувальники кіно. Ось, наприклад, — Шпиковський створив чудову іграшку, іграшку «соціального призначення» — верблюжого шпигуна. Образ пластичний, вигадка — наче лесковська, — точену кустарну ляльку з поважним виховним змістом. Аж ні. Комусь знадобилося відібрати іграшку, зламати її, підмінити. За казковим змістом сценарію на бідного шкурника мали сипатися шишки як з білого, так і з червоного боку. Йому годилося бути битим і на весіллі, й на похороні. Гинути йому взагалі не годилося. Іванець-киванець непереможний і Тартарен вічний.

Між іншим, якийсь недобрий геній навів Шпиковському, що поряд із фольклорною темою верблюжого шпигуна і навіть на противагу їй треба укріплювати і розвивати тему праці й господарства.

Я вже сказав, що в «Шкурнику» розлито повітря мирного часу. Це не інсценування громадянської війни: це ми двадцять дев'ятого року граємо лялькою шкурника. Річ у тім, що тут не було досить дбайливого, любовного ставлення до анекдоту, до переказу, до малої фабули. Взагалі в останніх своїх фільмах і ВУФКУ, й інші фабрики в полоні великих масштабів. Війна, революція, фронти — це тло. Але негарно, коли це тло глушить мідними

трубами голос оповідача. Недобре, коли немає зв'язку між історичною тематикою й незначною повістю або казкою. Історія, могутня хроніка глушить органічні сюжетні паростки. Через те всі сценарії виходять схожими один на одного. Виходить якийсь загальнорадянський Пудовкін — мати всіх російських фільмів.

Навіщо Шпиковський шокроку губить шкурника, забуває про нього? Чому він не провів героя через найкращі, найвідповідальніші місця своєї зйомки? Фабула у Шпиковського рухається за однією лінією, а зйомка за іншою. Це головний недолік «Шкурника», його органічна вада. Усюди, де форма пахне інсценуванням, вона є слабкою. Сцена розподілу награбованих у монастирі скарбів — пряма бутафорія, корчма з «Годунова» в Держопері. Тут, до речі, і плутанина: глядач пам'ятає вилучення цінностей і вирішує, що ченців експропріюють чи то бандити, чи то комісари. А треба розуміти, що бандити діляться з ченцями. Центральний епізод — житні лани, прим'яті бійцями, — гарний як зйомка, але фабула тут ні до чого. Адже такого колючого, вусатого, військового колосся жита, як у Шпиковського, — пошукати треба. Сама собою зміна кадрів — житнє поле — поле битви — чудова. Але якби мужики зловили в полі верблюжого шпигуна і побили його за потраву, нам було б цікавіше.

КІНО-КАЛЕНДАР ВУФКУ НА ТРАВЕНЬ

ПО ВСІХ ЕКРАНАХ УКРАЇНИ
ДЕМОНСТРУВАТИМЕТЬСЯ ПРОТЯГОМ ТРАВНЯ
ТАКІ ФІЛЬМИ:

Симфонія великого міста
До міста входити не можна
Бабусін онук Шкурник Чанг
Суперниці Її шлях
Місяць з лівого боку Злива

ПЕРЕДПЛАЧУЙТЕ ЖУРНАЛ КІНО НА 1929 РІК

ЄДИНИЙ ЖУРНАЛ
УКРАЇНСЬКОЇ
КІНЕМАТОГРАФІЇ

КІНО

Четвертий рік
видання

Виходить 2 рази на місяць

РІЧНИМ ПЕРЕДПЛАТНИКАМ БУДЕ ВИДАНО ПРЕМІЇ

ПЕРЕДПЛАТА:

на рік (з 1/1 до 31/XII)—3 крб. 25 коп., на 6 міс. (з 1/1
до 1/VII і з 1/VII до 31/XII)—1 крб. 85 к. На місяць—30 к.
Окреме число—15 коп.

Передплату приймається на кожен місяць тільки до 25-го числа попереднього місяця.
Всі числа журналу, що вийшли раніше, можна купити по ціні 15 коп. за число.

ЗАМОВЛЕННЯ Й ПЕРЕДПЛАТУ НАДСИЛАЙТЕ НА АДРЕСУ:

Видавництво ВУФКУ,

Київ, бульвар Тараса Шевченка, 12.

Четверта сторінка обкладинки журналу «Кіно»
з анонсом фільму «Шкурник», березень 1929

Зберігається у Музеї театального, музичного та кіномистецтва України

Основний закон казковості — три ряди повторень у «Шкурнику» — все ж витримано: радянське відрядження на Овечий Брід з верблюдом для відновлення транспорту, пригоди в штабі у білих, де напрочуд тішить перетворення бідного шпигуна на пана начальника ОСВАґу (англійський френч, друкарки), і нарешті найнебезпечніше знайомство з бандою. Навіть у таких дрібницях, як одночасне лузання насіння, гра на гармоніці і ловитва вошей (трое мішечників на вокзалі) — чи не найкращий кадр «Шкурника», — відчувається фольклорна потрібність.

Нам шкода безневинного «Шпигуна», загубленого непотрібною агіткою, ми не віримо в сухозлотий суботник на вокзалі й у страшну шкіряну комісаршу. Зритий копитами пісок у байраці дає ліпше уявлення про громадянську війну, ніж тіла вбитих у житі. Ми хотіли б, щоб верблюжий шпигун зі своїм дромадером воскрес у новім фільмі Шпиковського — майстра світлотіні й спокійної, вдумливої кінопрози. Більше пустощів, більше сміливості, більше довіри до глядача! Шкурник у казці повинен бути покараний не розстрілами і скорпіонами, а тим, щоб як додатковий пайок на верблюда роздавач упхнув йому... шнурки для черевиків.

Додаток

Крамниця дешевих ляльок

...і один з сорока тисяч Зощенкових героїв сказав.

— Нудно жити в одній країні, громадяни і добродії. Не цікаве життя. Нікчемне. Таке сіре, вбоге. Чого варті самі назви крамниць: праворуч «Комунар», ліворуч — «Сорабкоп». Один лише перукар Жорж — звучить по-європейському, — та й який це Жорж — просто собі нікчемненька істота; хапає клієнта за ніс, голить і палить, — палить і голить, — просто в обличчя підсовує одвідувачеві, щоб не втік, запорошений, заялзений, жирний від багатьох доторкувань «Огоньок».

Нудно жити в одній країні, панове, а що це за країна, ви й самі догадуєтеся. Навіть якісь нікчемні болгари або чехо-румуни шиють костюми на замовлення у кравців, а ми, як вішалки, натягуємо на себе готову стандартну одягу, без примірки, в примусовому порядку: в плечах настовбурчується, у проймах тісне.

Проте є інший світ, куди профспілчанина і на поріг не пустять. Одягніть навушники радіо і послухайте, як бджілкою гуде гавайська гитара, або візьміть перекладний романчик у залізничному кіоскові. Паризька штучка. Дельтей: Жанна д'Арк без містики з трюфелями. Є ще світ світляних реклам. «З країни щасливої, незнайомої, далекої чути

спів півня», півня фірми Пате і К°, горластого аматора курочок, темпераментного кінопівня.

Але, друзі мої, не дають нам віз на виїзд, то чи не можна-ж якось пристосувати на Паризький лад Петрівку. Ні, не сперечайтесь. Завітайте-но, громадяни в толстовках, в державний кіно-театр, де кіно-пайок видається, як хліб, по забірних книжках. Сьогодні прем'єра. Зараз буде зроблена над Москвою нешкідлива маленька операція — дуже пікантна і цілком лояльна. Москва буде показана з номера готелю «Савой». Де живе субчик, що приїхав у міжнародному вагоні з неясною і дуже привабливою метою і дуже великими коштами.

Не турбуйтеся, громадяни, нічого злочинного не відбудеться. Коли-ж бо жити, громадяни? Хоч раз у житті, — за те Кіно-режисер С. Комаров, сценарист Олег Леонідов, художник Родченко й актори Іллінський та Фогель «плюндрують Москву».

«Лялька з мільйонами» — новий фільм Межрабпому — це військове гасло, це щасливий бойовик, це весела радянська комедія — це друга частина іншої надзвичайної картини за сценарієм Федора Михайловича Достоевського, що її на одному Петербурзькому цвинтарі грали свіженькі покійнички — дуже молоді люди за участю таємного радника й одної дівчини — зовсім не комсомолочки. «Бобок» — звався цей фільм. Пам'ятаєш, читачу, слівце «бобок» — беззмістовне слівце цвинтарних веселощів?!

Ляля Ляля Ляля

...і один з сорочка тисяч Зошенської героїні сказав.
— Нудно жити в одній країні, громадянці й доброді. Не цікаво жити. Ніччемо. Таке сіре, вбоге. Чого варті самі назви країн: пріроруч «Корюк», «Авбурч» — «Сорбаском». Один лише перукар Жорж — звучить по-європейському, — та й він же Жорж — просто собі ніччемоєвським істою; хайде калентя за ніс, гольт і палить — палить і гольт, — просто в обличчя півосуве одвідачесь, щоб не втік, заперещений, злясований, жирний від багатих дотурканих, «Гонюк».

Нудно жити в одній країні, півосе, а що це за країна ви й самі догадуєтесь. Навіть якісь ніччемо болгари або чехо-руми шикуть костюми над замоченням у країні, а ми, як нішляки, натягуємо на себе готову стандартну одягу, без примірок, в примусовому пародові: в пласках настобуєруєтесь, у проймах тісьте.

Проте є нічний сніг, куди професіоналісти і на поріг не пущать. Овагніть навушники радіо і послушайте, як бажливо гуде гавайська гітара, або півзять перекладаний романчик у заляничному кіоску. Паризька гітара. Дельзе? Жамна д'Ар без містички з трюфлями. Є ще світ світанків реклам, з країн шасивої, незаймової, далекої куди спів півня, півня фірми Пате і К°, горастого аматора курочок, темпераментного кінопівня.

Але, друзі мої, не дають нам віз на виїзд, то чи не можна-ж якось пристосувати на паризький лад Петрівку. Ні, не спере-чається. Завітайте-но, громадяни, в толстовках, в дерев'яний кіно-театр, де кіно-лабко виласяє, як хай, по заборних книжках. Сьогодні прем'єра. Зараз буде зроблена над Москвою зовсім нешкідлива мильська операція — дуже піванти і шклом лопавна. Москва буде покінчена з мильера готують «Савой», де живе субчик, що приїхав у міжконтинентальному лангоні з неясною й дуже привабливою метою і з дуже великими коштами.

Не турбуйтеся, громадяни, нічого заличного не відбувається. Коли-ж бо жити, громадяни? Хоч раз у житті, — за те ви повні груді... Кіно-режисер С. Комаров, сценарист Олег Леонідов, художник Роченко й актори Іванівський та Фогель, планують їти Москву».

«Лялька з мільйонами» — нічний фільм Мельбурму — це півське гасло, це півський бойовик, це весела радянська комедія — це друга частина нічної валазничай картини за сценарієм Федора Михайловича Достоевського, що її на одному петербургському цинтарі грали сільський північничек — дуже молоді люди за участю таємного радника й одної личинки — зовсім не комсомольки. «Бобок» — завжди цей фільм. Північничек, читачу, силіне «Бобок» — безмісцеве силіне цинтарних веселючі?

Ось уже справля: на ризах профспівальських сидів й лавали. Ну, хто-б ми догадалися, що на Петрівці, під самим ЦИТОМ (Центральний Інститут Трива), де і ласте навчав, як шикати молодок загнати за Тейбором, можна валзувати «Кіно-Бобок», заголтати по-весняному радянську Москву — «комсомольчуху» (нічного, мовля, — вона молодська).

В Парижі вмерла стара мильошерна. На карнавальському котирові-шпальному ліжкові сумув мильовка, символ старого світу. Півосе, зачарований, чавів Макса Ліндера. Перші, але багатодітні кроки Великого Німого, Іванівський готує у Макса Ліндера — що, брате Ліндере, є про що

побалакати? Тебе, брате Ліндере, незаборо Чанлія покоре,

а в нас, братіку, ще Гаушники топають

— Я, французька стара мильошерна, запроваджу їти мильонні не шпалуті-небожачі, що його б'є чоловічоподібна балерина, а двоюрідній лявчій, російській личинці, що її півуважа мати загубила в коників на радянському вокзалі. Документи зашито в ляльку...

Родичі плачуть і розходяться. Небожі лявчій просто у Парижу до Москви (момент одержавна від Леонідов нішустів).

Двоє французів шукають у Москві комсомольку, а родичкою на лавці, щоб, одружившись з нею в Загсі і в костюмі, одержати тітчини мильони. На Олександрівському вокзалі французик як мур кидается на кустарний кіоск і починає потрошити російські ляльки. Смишно, тов. Леонідов! Другий французик ставити у ряд у коридорі отеча «Савой» російських лявчій, виласяєних об'явою (смишдять рокі, натуральні роки на лавці, да сепаратного огляду що до цієї родинки). Не досить смишно, тов. Леонідов! Московський школяр — такий безтурботний гаме, що смаче на вулиці, півліпши за зразком сгасет обичи про натуральні, перемальовує смирдять на лавці сим, і до французика приходить жажані бабусі. Годі, не треба. Жай, огиця. Навіс — скажіть, нам напевне вале є смирдять роки? Бабусі викладають за двері. Смишно, тов. Леонідов!

Другий французик катати тим часом у свій номер з усієї Москви ляльок і рубач, різь, потрошити, засушувати рукави, як м'ясних. У «Ляльці з мільйонами» багато ладів, що викликають французів нудоту, але пів, півно воно авторів лабува замість чистотного одбавлення — один з найодягнілих А-грубо старішого деспіт — один з найодягнілих А-грубо старішого деспіт муштрованих — півськовому американах деспіт — замість поїзтованих чашель високогородного рево, авторі «Лялька з мільйонами» нам показують фізкультурих лявчій та профспівальських ачів у трусиках, що стріляють ігогами й рукави за зворота Семанка та Півдольської і в насолоду, французикам з Бордо».

Гонять монету, веселі громадяни: вам покажуть «Кіно-Бобок». Вам покажуть комсомольців з «Ляльці з мільйонами». Це річні брати засмучених паризьких родин. Це якіс барачи, що живуть гому в рокишних димирних гуртожитках і гризуть під невидимому клявою грант науки. Ні, «комсомольці» значно гірші від деспітських парижан. Це півоти, ланші й сутенери навиороті. «Замість співачки — третій том Бухарина». Замість кокіну — «співачка» з рознолом краденіх мильонів: 500 000 франків на МОДР, репта на Анюшем, Авотатор та інших святих радянського ладівари.

Невже для них, для цих тупих мильон, цих масних мильонів про західні «родинки», витрачаються радянські гроші? Невже треба, «дотрафувати» на їхній смак? Що ви зумієте про те, «радянські» фільми, творчі всіхляк «Ляльок»?

Ні, Гаушники тут не винні. Гаушники — не лялька. Він — розночальник півозного кіно-бесуства, дерш миль, північ без вишу, неладаний Зоруттис асфальтових мильонів.

Цікавий все-ж у цій картині й знавчий алявизм, півмішні перестови, дивоче відчуження кіно-темпу, не як північності, а як співачі, такої північності з того часу, коли в ляльках півосухий півозулодний дощ, а покосівка з віником дерася на сніг.

Сорок тисяч героїв Зошенки, з підтяжками в одній руці і гістечком з «милкусом» у другій, — вітають «Ляльку з мільйонами»?

О. Менделєвська.



Неможу у цієї ляльки стільки мильонів, що вона може викидати їх на «Ляльці з мільйонами»?

Єдина відома на сьогодні прижиттєва публікація прози поета українською, кіноренцензія Мандельштама на фільм режисера С. Комарова «Кукла с миллионями» (1928)

Ось уже справді: на ріках профспілчанських сиділи і плакали. Ну хто-б міг догадатися, що на Петрівці, під самим ЦИТ'ом (Центральний Інститут Труда), де Гастев навчає, як цвяхи молотком заганяти за Тейлором, можна влаштувати «Кіно-Бобок», заголити по-весняному радянську Москву — «комсомолочку» (нічого, мовляв, — вона молоденька).

...В Парижі вмерла стара мільйонерша. На кардинальському чотирьохспальному ліжкові сумує мавпочка, символ старого світу. Початок закордонний, часів Макса Ліндера. Перші, але багатонадійні кроки Великого Німого. Іллінський гостює у Макса Ліндера. — Що, брате Ліндере, є про що побалакати? Тебе, брате Ліндере, незабаром Чаплін покриє, а в нас, братіку, ще Глупишкін тюпцяє.

— Я, французька стара мільйонерша, заповідаю три мільйони не шалапуті-небожеві, що його б'є чоловікоподібна балерина, а двоюрідній внучці, російській дівчинці, що її неуважна мати загубила в кошикові на радянському вокзалі. Документи зашито в ляльку...

Родичі плачуть і розходяться. Небожі летять просто з Парижу до Москви (момент одержання віз Леонідов випустив).

Двоє французиків шукають у Москві комсомолочку з родинкою на плечі, щоб, одружившись з нею в Загсі і в костьолі, одержати тітчині мільйони. На Олександрівському вокзалі французик як звір

кидається на кустарний кіоск і починає потрошити російські ляльки. Смішно, тов. Леонідов! Другий французик ставить у ряд у коридорі отеля «Савой» російських дівчат, викликаних об'явою (сімнадцять років, натурниця, родинка на плечі, для сепаратного огляду що до цієї родинки). Не досить смішно, тов. Леонідов! Московський школяр — такий безтурботний гамен, що смакує на вулиці, наліплені за зразком стінгазет об'яви про натурщиць, перемальовує сімнадцять на сімдесят сім, і до французика приходять жакливі бабусі. Годі, не треба. Жах, огида. Напис: «скажіть, вам напевне вже є сімнадцять років?» Бабусь викидають за двері. Смішно, тов. Леонідов!

Другий французик натягав тим часом у свій номер з усієї Москви ляльок і рубає, ріже, потрошить, засукавши рукави, як м'ясник. У «Ляльці з мільйонами» багато кадрів, що викликають фізичну нудоту, але цей, що мимо волі авторів набув грубо садистичного офарблення, — один з найогидніших. А замість чотирьох десятків муштрованих по-військовому американських довгоногих герльс, замість воєнізованих чапель високородного ревію, автори «Ляльки з мільйонами» нам показують фізкультурних дівчат та профспілчанських хлопців у трусиках, що стріляють ногами й руками за здоровля Семашка та Підвойського і в насолоду «французікам з Бордо».

Гоніть монету, веселі громадяни: вам покажуть «кіно-Бобок». Вам покажуть комсомольців

з «Ляльки з мільйонами». Це рідні брати засмучених паризьких родичів. Це якісь барани, що жують гуму в розкішних ампірних гуртожитках і гризуть під невидимою клюквою граніт науки. Ці «комсомольці» значно гірші від легковажних парижан. Це пшюти, апаші і сутенери навиворіт. «Замість спідниці — третій том Бухарина». Замість кокаїну — «стінгазета» з розподілом крадених мільйонів: 500.000 франків на МОДР, решта на Авіохем, Автодор та інших святих радянського календаря.

Невже для них, для цих тупих міщан, цих масних мрійників про західні «розкоші», витрачаються радянські гроші? Невже треба «потрафляти» на їхній смак? Що ви думаєте про це, радянські фільмари, творці всіляких «Ляльок»?..

Ні, Глупишкін тут не винний. Глупишкін — не льокай. Він — родоначальник плодового кінобезумства, дервіш міста, п'яний без вина, недоладний Заратустра асфальтових майданів.

Цікавий все ж у цій картині її звірачий атавізм, її мишачі перегони, дитяче відчуття кіно-темпу, не як швидкості, а як спішки, такої пам'ятної з того часу, коли в ілюзіонах ішов сухий целулоїдний дощ, а покоївка з віником дерлася на стінку.

Сорок тисяч героїв Зощенка, з підтяжками в одній руці і тістечком з «надкусом» у другій, — вітають «Ляльку з мільйонами».



Обкладинка журналу «Кіно», березень 1929,
в якому була надрукована кінорецензія Мандельштама
«Крамниця дешевих ляльок»
Зберігається у Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України

Примітки

Час віддати належне прозі поетів — зауважив у статті «Про прозу Мандельштама» (1929) молодий тоді літературознавець Наум Берковський, — адже вона «не шпарина для коментаторів віршових несусвітностей, але мистецтво справедливо-автономне» (*Берковский Н. Я.* Мир, создаваемый литературой. Москва: Сов. писатель, 1989. С. 287). Анна Ахматова також наголошувала на унікальному і цілком самостійному характері мандельштамівської прози (*Ахматова А. А.* Сочинения: В 2 т. Москва: Художественная литература, 1990. Т. 2. С. 213).

Серед прозових жанрів, до яких звертався Осип Мандельштам, — «фікшн» і «нон-фікшн», повість і нарис, літературно-критична стаття й культурологічне есе, театральна і кінорецензія, передмова і фейлетон. Варіювалася й тематика творів усередині окремих жанрів. Якщо в статтях раннього, дореволюційного періоду марковано світоглядне й естетичне самовизначення (передусім на шляху акмеїзму), в текстах перших пореволюційних років висловлюється ставлення і до нової політичної дійсності.

Інтенції Мандельштама у зверненні до прози були різними. Основні твори так званої «великої прози», автобіографічні повісті, створювалися у 1920-і, зокрема в період його п'ятирічного поетичного мовчання (1926—1930). Численні прозові тексти, здебільшого передмови та рецензії, писалися чи не виключно задля заробітку, наприклад, під час заслання у Воронеж.

Жанрові межі прози Мандельштама хиткі та примарні, деякі тексти взагалі стоять поза жанрами і не піддаються жанровій диференціації. Наприклад, самій назві «Четверта проза», за авторським задумом, відповідає позажанрова і позалітературна належність твору (Надія Яківна пояснювала, що назва ця домашня — вона четверта за рахунком, а цифра з'явилася за асоціацією з прошарком, про який він думав). І все ж саме такий підхід передає «шум часу», його напружені, шалені ритми і яскравий поліфонізм, що дозволяє солідаризуватися з афористичним висловом Бориса Філіппова: «Проза Мандельштама — водночас літопис і ораторія епохи» (*Мандельштам О. Собрание сочинений: В 3 т. / Под ред. проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. [Нью-Йорк]: Междунар. лит. содружество, 1971. Т. 2: Проза. Изд. 2-е, пересмотр. и доп. С. XVIII.*

За життя Мандельштама його проза в повному обсязі не була зібрана, а деякі прозові твори взагалі не друкувалися («Четверта проза», «Бесіда

про Данта»). Більшість текстів з'являлися в столичних та провінційних (Петроград, Москва, Київ, Харків, Воронеж, Ростов-на-Дону), зарубіжних (Берлін) виданнях (газети, журнали, альманахи). Лише у 1920-і вийшли друком невеличкі за обсягом книжки, що увібрали художню прозу поета (Шум времени. Ленинград: Время, 1925; Египетская марка. Ленинград: Прибой, 1928) та його літературно-критичні статті (О поэзии. Ленинград: Academia, 1928).

Основна частина рукописів Мандельштамової прози зберігається в США, у фонді Мандельштама Бібліотеки Принстонського університету. На сьогодні прозу поета виявлено й опубліковано зі значною повнотою. Вона входила в посмертне зібрання творів, виданих у США (Собрание сочинений: Стихотворения. Проза / Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова: В 2 т. Вашингтон: Inter-Language Literary Associates, 1964–1966; Собрание сочинений: В 3 [4] т. 2-е изд., пересмотр и доп. Нью-Йорк: Междунар. лит. содружество, 1967–1981), СРСР (Сочинения: В 2 т. / Сост. П. М. Нерлер; Вступ. ст. С. С. Аверинцева. Москва: Худож. л-ра, 1990, Т. 2), РФ (Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. Москва: Арт-Бизнес-Центр, 1993–1997; Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. / Сост. А. Г. Мец. Москва: Прогресс-Плеяда, 2010) та окремі збірки (Слово и культура: Статьи / Сост. и прим. П. М. Нерлера. Москва: Сов. писатель,

1987; Стихотворения. Проза / Сост., вступ. ст. и коммент. М. Л. Гаспарова. Москва: АСТ; Харьков: Фолио, 2001; Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. Москва: Альфа-Книга, 2010 та ін.).

Українською проза Мандельштама — на відміну від його поезії — практично не перекладалася. Винятками є прижиттєва публікація рецензії на кінострічку «Лялька з мільйонами» режисера С. Комарова в часопису «Кіно» (1929) в перекладі Дм. Фальківського, а також надруковані вже за часів української незалежності стаття «Ранок акмеїзму» (пер. М. Стріхи), нарис «Київ» (пер. Т. Рогозовської) та дві кінорецензії у перекладі Л. Череватенка («Крамниця дешевих ляльок» і «Татарські ковбої»).

Решта перекладів прози Мандельштама друкується вперше. Переклади спеціально для цього видання здійснено за: *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. / Сост. А. Г. Мец. Москва: Прогресс-Плеяда. Т. 2. 2010. Т. 3. 2011; *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. Москва: Арт-Бизнес-Центр, 1993–1994. Т. 1–3. За цими ж виданнями укладено і посторінкові примітки, окрім спеціально обумовлених у виносках приміток самого Мандельштама та його українських перекладачів.

Прозові тексти у книжці розподілено між чотирма розділами. До першого увійшли художні й автобіографічні прозові твори поета, так звана «велика

проза». В другому розділі презентовано його нарис-
си. Третій містить критичні статті на літературну
й мистецьку тематику. До складу четвертого розді-
лу увійшли театральні та кінорецензії Мандельш-
тама. Кожен розділ названо висловом поета, тексти
подано в хронологічному порядку.

Дослухаючись шуму доби

Прозові тексти Мандельштама, що увійшли до цього роз-
ділу, створювалися у 1920-і — на початку 1930-х, найбільш
інтенсивно — в період його п'ятирічного поетичного мов-
чання (1926—1930). Поряд із завершеними творами включе-
но заявку Мандельштама щодо повісті «Фагот» (1929), ціка-
ву зокрема зверненням до київської тематики.

Шум часу

«*Шум времени*». Текст створено влітку 1923 року. Перша
журнальна (скорочена) публікація: Ленинград. 1924. № 5.
С. 19—25. Повністю вперше: *Мандельштам О. Шум времени*.
Ленинград: Время, 1925. С. 3—84; вдруге: *Мандельштам О.*
Египетская марка. Ленинград: Прибой, 1928. С. 71—166.

Феодосія

«*Феодосия*». Мандельштам працював над твором, імові-
рно, 1924 року. Вперше: *Мандельштам О. Шум времени*. Ле-
нинград: Время, 1925. С. 85—102 (нариси надруковано слідом
за повістю «Шум часу» без назви циклу). В окремий цикл

«Феодосію» виділено три роки по тому: *Мандельштам О.* Египетская марка. Ленинград: Прибой, 1928. С. 167–188. Мандельштам бував у Феодосії, починаючи з 1915 року (наїздами з Коктебеля), брав участь у поетичних вечорах. У циклі нарисів ідеться про життя поета в Криму у вересні 1919 — серпні 1920 року.

Єгипетська марка

«*Египетская марка*». Повість створено у 1927 — на початку 1928 року. Вперше: Звезда. 1928. № 5. С. 51–76. Того ж року увійшла до: *Мандельштам О.* Египетская марка. Ленинград: Прибой, 1928. С. 5–69. Прототипом головного героя вважається поет, перекладач, есеїст, приятель Мандельштама Валентин Якович Парнах (справжнє прізвище Парнох, 1891–1951).

Фагот

«*Фагот*». Текст являє собою заявку на повість, подану Мандельштамом у березні–квітні 1929 року в Державне видавництво. Заявку відхилено. Вперше: *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 3 т. / Под ред. проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. [Нью-Йорк]: Междунар. лит. содружество, 1971. Т. 2: Проза. Изд. 2-е, пересмотр. и доп. С. 497.

Див: *Петровский Мирон.* Городу и миру: Киевские очерки. Киев: Рад. письменник, 1990. С. 258–263.

Четверта проза

«*Четвёртая проза*». Створено в грудні 1929 — на початку 1930 року. Мандельштам диктував твір дружині. Він був настільки крамольним і антирадянським, що рукопис через

небезпеку не зберігався вдома, Надія Яківна вивчила його напам'ять. За життя Мандельштама не видавався. Вперше надруковано в двотомному американському зібранні творів (*Мандельштам О. Собрание сочинений*: В 2 т. Вашингтон: Inter-Language Literary Associates, 1966. Т. 2. С. 215–230). Перші публікації на батьківщині — лише за часів Перебудови: Радуга (Таллінн). 1988. № 3. С. 16–28; Родник (Рига). 1988. № 6. С. 22–25.

Основним біографічним джерелом твору був скандальний інцидент, в епіцентрі якого мимоволі опинився Мандельштам. У вересні 1928 року видавництво «ЗиФ» («Земля и фабрика») випустило книгу Шарля де Костера «Тіль Уленшпігель» «у перекладі», як було зазначено за помилкою редакції, Мандельштама (насправді він виступав у цьому виданні в ролі редактора, використовуючи два попередні переклади: Аркадія Горнфельда і Василя Карякіна). Попри те, що редакторську помилку публічно визнали і виправили, Горнфельд, а згодом і критик Давид Заславський звинуватили Мандельштама в плагіаті. Ображений Мандельштам, незважаючи на підтримку деяких письменників, заявив про розрив з усіма письменницькими організаціями.

Подорож до Вірменії

«*Путешествие в Армению*». Поїздка із дружиною до Вірменії влітку 1930 року, що стала можливою завдяки покровительству радянського державника Миколи Бухаріна, сприяла не лише подальшому написанню прозового твору (автор визначив жанр твору як «напівповість» — див. лист до Марієтти Шагініян від 3.04.1933), а й завершенню п'ятирічного поетичного мовчання Мандельштама (див. цикл «Вірменія», 1930). Мандельштам працював над твором

у 1931—1932 роках. Перша публікація: Звезда. 1933. № 5. С. 103—125. Того ж року твір готувався до видання окремою книжкою, проте друкування було призупинено (переважно через низку негативних відгуків на журнальну публікацію).

Тягне мене в дорогу...

Твори цього розділу належать до жанру нарису. Значна їх частина близька до подорожнього нарису — недарма Мандельштам створював їх під безпосередніми враженнями від поїздок: до Грузії («Дещо про грузинське мистецтво», «Меншовики в Грузії»), Ростова-на-Дону («Шуба»), Криму («Севастополь», «Кримські враження»), Києва («Київ»). Усі вони написані упродовж 1922—1926 років і публікувалися у періодичних виданнях безпосередньо після створення.

Дещо про грузинське мистецтво

«Кое-что о грузинском искусстве». Вперше: Советский юг. Ростов-на-Дону. 1922. 19 январа. Мандельштам перебував у Грузії у вересні—грудні 1921 року, де перекладав грузинських поетів, зокрема згаданих у нарисі своїх сучасників Тиціана Табідзе (1895—1937) та Паоло Яшвілі (1895—1937), а також Важа Пшавелу (1861—1915).

Шуба

«Шуба». Вперше: Советский юг. Ростов-на-Дону. 1922. 1 февраля, із надзаголовком: Зі щоденника «Зміновіхівця» (Із дневника «Сменовеховца»). Мандельштам мешкав у Ростові-на-Дону в січні — на початку лютого 1922 року. До цього часу належить і час дії твору.

Холодне літо

«*Холодное лето*». Вперше: Огонёк. 1923. № 16 (15 июля). С. [12]–[15].

Сухаре́вка

«*Сухаре́вка*». Вперше: Огонёк. 1923. № 18 (29 июля). С. [14]. Згодом нарис надруковано в Києві: Киевский пролетарий. 1926. 16 мая.

Меншовики в Грузії

«*Меньшевики в Грузии*». Вперше: Огонёк. 1923. № 20 (12 августа). С. [2]–[6]. Мандельштам прибув до Батумі наприкінці серпня — на початку вересня 1920 року з Феодосії, де він мешкав з осені 1919-го.

Севастополь

«*Севастополь*». Уперше: Известия. 1923. 2 ноября.

Кримські враження

«*Крымские впечатления*». Вперше: Известия. 1923. 15 ноября.

Київ

«*Киев*». Уперше: Красная газета: Вечерний выпуск. Ленинград, 1926. 27 мая; 3 июня. Тоді саме надруковано у Берліні (Руль. 1926. 9 июня) та Нью-Йорку (Русский голос. 1926. 13 июня). На початку травня 1926 року Мандельштам

перебував у Києві. Нарис написано під враженнями від цієї поїздки.

Детальний історико-культурний коментар побутових та архітектурних деталей, літературних і художніх алюзій у нарисі див.: *Пучков А. А.* «Київ» Осипа Мандельштама в інтонаціях, поясненнях, картинках. Вид. 2-е. Київ: Дух і Літера, 2018. 224 с. Див. також: *Поберезкина П. Е.* «Пространство врывается в город...» (очерк О. Мандельштама «Київ») // Кормановские чтения: Статьи и материалы Межвузовской научной конференции (Ижевск, апрель, 2016) / Ред.-сост. Д. И. Черашняя. Ижевск: Изд-во Удмуртского ун-та, 2016. Вып. 15. С. 23–27.

Усвідомлений смисл слова

До розділу увійшли вибрані, найбільш значущі статті Мандельштама на літературні та мистецькі теми. Одні з них є естетичними маніфестами акмеїзму («Про співрозмовника», «Ранок акмеїзму»), інші цікаві з погляду рефлексії постатей класиків російської та світової літератури й культури (акмеїзм і був, за Мандельштамом, «тугою за світовою культурою») у дійсності ХХ століття («Франсуа Віллон», «Петро Чаадаєв», «Скрябін і християнство», «Нотатки про Шеньє», «Бесіда про Данта»), решта віддзеркалюють рецепцію тодішніх ключових тенденцій у російській поезії («Лист про російську поезію», «Буря й натиск», «“Vulgata” (Нотатки про поезію)», «Випад»), стильових і жанрових змін у літературі, а також прогнозів розвитку: наприклад, статтю «Кінець роману» присвячено популярній на той час темі кризи романної форми в літературі постреволюційного часу.

Про співрозмовника

«*О собеседнике*». Вперше: Аполлон. 1913. № 2. С. 49–54. Написання датується 1912 роком. Містить низку полемічних щодо символізму й водночас програмних для акмеїзму положень.

Франсуа Віллон

«*Франсуа Виллон*». Уперше: Аполлон. 1913. № 4. С. 30–35. Вочевидь була завершена наприкінці 1912 року, коли Мандельштам готував реферат про Війона для університетського романо-германського гуртка. Читання реферату відбулося на початку (ймовірно, в березні) 1913 року.

Як і попередня стаття, містить полеміку із символізмом, що поряд із виправданням середньовіччя надає її тексту програмного для акмеїзму характеру. Мандельштам використовує стару транслітерацію прізвища французького поета Франсуа Війона (1431 — між 1463 і 1491), виходячи з написання Villon. Доля Війона була предметом роздумів Мандельштама впродовж усього життя (див. його поезію: «Чтоб, приятель и ветра и капель...», 1937).

Ранок акмеїзму

«*Утро акмеизма*». Вперше: Сирена. Воронеж, 1919. № 4/5. 30 января. С. 69–74.

Мандельштам працював над статтею наприкінці 1913 — на початку 1914 року, а 25.04.1914 виступив із доповіддю на основі статті в Літературному товаристві. Вона створювалася як маніфест акмеїзму та містила полеміку з маніфестами символістів і футуристів. Проте М. Гумільов і С. Городець-

кий відхилили статтю Мандельштама, натомість надрукували власні маніфести цієї течії («Аполлон». 1913. № 1).

Український переклад «Ранку акмеїзму» М. Стріхи вперше вийшов друком у: «Хотінь безсенсовних отрута»: 20 російських поетів «срібного віку» в українських перекладах / Упоряд. М. Стріха. Київ: Факт, 2007. С. 359–364. Друкується за цим виданням.

Петро Чаадаєв

«*Пётр Чаадаев*». Уперше: Аполлон. 1915. № 6–7. С. 57–62. Статтю створено приблизно в листопаді 1914 року.

Інтерес Мандельштама до спадщини російського філософа і публіциста Петра Яковича Чаадаєва (1794–1856) пов'язаний із виходом друком його двотомника творів і листів (1913–1914), підготовлених М. О. Гершензоном, і книгою того ж Гершензона «П. Я. Чаадаев. Жизнь и мышление» (С.-Петербург: Тип. М. М. Стасюлевича, 1908. 321 с.). Бенедикт Лівшиць пояснює захоплення Мандельштама 1914 року Чаадаєвим тодішньою загальною захопленістю 1830 роком (*Лившиц Б. Полутораглазый стрелец*. Ленинград: Худож. л-ра, 1989. С. 321). Вплив Чаадаєва позначився й на поезії Мандельштама 1914–1915 років («Посох», «О свободе небывалой...»).

Скрябін і християнство

«*Скрябин и христианство*». За життя Мандельштама стаття не друкувалася. Вперше: Вестник Русского студенческого христианского движения. Париж. 1964. № I–II (72–73). С. 63–67 (під заголовком «Пушкин и Скрябин»).

Текст писався як доповідь (що була прочитана в Петербурзі, під час засідання Релігійно-філософського

товариства, за припущенням Н. Я. Мандельштам) невдовзі після першої річниці смерті російського композитора Олександра Миколайовича Скрябіна (1871–1915), у «Скрябінський рік», коли відбувалися тематичні лекції-концерти, видання спогадів про Скрябіна, зібрання і спеціальні видання петроградського і московського Скрябінських товариств. Датується груднем 1916 — початком 1917 року (див.: *Мандельштам О.* Скрябин и христианство / Вступ. ст., примеч. А. Г. Меца, С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдина, В. А. Микитина // Русская литература. 1991. № 1. С. 64–70; 73–78).

Держава та ритм

«*Государство и ритм*». Уперше: Пути творчества. Харьков, 1920. № 6/7. С. 74–76. Текст писався як службова доповідь у другій половині 1918 року, коли Мандельштам завідував підвідділом естетичного виховання у відділі реформи школи Народного комісаріату освіти РРФСР.

Слово і культура

«*Слово и культура*». Вперше: Дракон: Альманах. Петроград, 1921. Вып. 1 (май). С. 73–78. Передрук: Искусство (газета). Батум, 1921; Цех поэтов: Альманах. Берлин, [1922]. Кн. 1. С. 81–89. Статтю написано восени–взимку 1920-го (О. Мец) або навесні 1921 року (П. Нерлер).

Лист про російську поезію

«*Письмо о русской поэзии*». Вперше: Советский юг. Ростов-на-Дону. 1922. 21 января.

Про природу слова

«*О природе слова*». Вперше вийшла у вигляді брошури в харківському видавництві «Истоки», 1922. 12 с. Написано між 7 та 12 лютого 1922 року в Харкові, куди Мандельштам заїхав (5–6.02.1922) дорогою із Закавказзя в Київ. Статтю поет надав редактору журналу «Грядущий мир», вона була заверстана, проте була знята при перегляді верстки секретарем ЦК КП(б)У Д. Мануїльським. Тоді верстку передали у приватне видавництво «Истоки». Вдруге статтю було надруковано в берлінській газеті «Накануне» (1923. 10 июня. № 56. С. 3–7) під назвою «О внутреннем эллинизме в русской литературе».

Пшениця людська

«*Пшеница человеческая*». Вперше: Накануне: Лит. приложение. Берлин, 1922. 7 июня. Написано в Москві невдовзі перед публікацією.

Нотатки про Шеньє

«*Заметки о Шенье*». Вперше: Мандельштам О. О поезии: Сборник статей. Ленинград: Academia, 1928. С. 78–86. Іще 1914 року стаття готувалась як студентська праця, навіть була анонсована під назвою «Андре Шеньє» в журналі «Аполлон» (1914. № 10; 1915. № 1), проте тоді, вочевидь, так і не була завершена. 1922 року стаття призначалася для другого випуску збірника «Современник» і також була анонсована. Це дозволило досліднику творчості Мандельштама О. Мецу датувати статтю: «1914; 1922».

Дев'ятнадцяте століття

«*Деятнадцатый век*». Уперше: Гостиница для путешественников в прекрасном. Москва, 1922. № 1, без пагінації, з датою: 21/VII. Написання датується 1922 роком.

Кінець роману

«*Конец романа*». Вперше: Паруса: Альманах. Москва. 1922. № 1. С. 27–32. Написання датується 1922 роком.

Гуманізм і сучасність

«*Гуманизм и современность*». Уперше: Накануне: Лит. приложение. Берлин, 1923. № 36 (21 января). С. 6. Статтю написано 1922 року як полемічний відгук на статтю Олександра Блока «Крушение гуманизма» (1919, друк.: 1921).

Буря й натиск

«*Буря и натиск*». Уперше: Русское искусство. Москва, 1923. № 1 (февраль). С. 75–82. В анонсі журналу фігурувала назва «О современной русской поэзии».

«Vulgata» (Нотатки про поезію)

«*“Vulgata” (Заметки о поэзии)*». Вперше: Русское искусство. 1923. № 2/3. С. 68–70. Згодом під назвою «Заметки о поэзии» й у новій редакції (зокрема текст 1923-го об'єднався зі статтею «Борис Пастернак») увійшов до: *Мандельштам О. О поэзии: Сборник статей*. Ленинград: Academia, 1928. С. 46–51.

Український переклад зроблено за джерелом: *Мандельштам О. «Vulgata» (Заметки о поэзии) // Мандельштам О. Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. / Сост. А. Г. Мец. Москва: Прогресс-Плеяда, 2010. Т. 2. С. 140–143.*

Випад

«*Випад*». Уперше: Россия. 1924. № 3 (август). С. 187–190. Написання датується 1923 або 1924 роком. Стаття увійшла і до: *Мандельштам О. О поэзии. Ленинград: Прибой, 1928. С. 12–16.*

Щодо перекладів

«*О переводах*». Уперше: На литературном посту. 1929. № 13 (июль). С. 42–45. Наприкінці 1920-х Мандельштам опублікував ще дві полемічні статті на тему тодішніх художніх перекладів: «Жак родился и умер» та «Потоки халтуры» (див.: *Мандельштам О. Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. / Сост. А. Г. Мец. Москва: Прогресс-Плеяда, 2010. Т. 2. С. 248–258.*)

[Поет про себе]

[«*Поэт о себе*»]. Вперше: Читатель и писатель. 1928. 18 ноября. № 46. С. 3. Згодом передруковано: Книга и революция. 1929. № 15/16. С. 22. Текст написано 4.10.1928 як відповідь на анкету «Радянський письменник і Жовтень».

Бесіда про Данта

«*Разговор о Данте*». Написано у квітні–травні 1933 року в Старому Кримі та Коктебелі. Того ж року Мандельштам

читає його багатьом літераторам у Криму, Ленінграді та Москві, пропонує надрукувати журналу «Звезда» та ще двом видавництвам («ГИЗ», «Издательство писателей в Ленинграде»), але рукопис скрізь було відхилено.

Уперше текст надруковано англійською мовою: Books Abroad. Special Issue: A Homage to Dante: 1265–1965. May, 1965. P. 25–48 (переклад Кларенса Брауна та Роберта Г'юза за редакцією й із супровідною статтею Г. П. Струве). Наступного року — російською, в американському зібранні творів: Собрание сочинений: Стихотворения. Проза / Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова: В 2 т. Вашингтон: Inter-Language Literary Associates, 1966. Т. 2. С. 402–452. За рік — у СРСР окремою книжкою: *Мандельштам О.* Разговор о Данте / Послесл. Л. Е. Пинского; Подгот. текста и примеч. А. А. Морозова. Москва, 1967. 88 с.

Постаттю і творчістю Данте Аліг'єрі Мандельштам цікавився упродовж багатьох років (див. детально: *Панова Л. Г.* Данте Алигьери // *Мандельштамовская энциклопедия*: В 2 т. / Гл. ред. П. М. Нерлер, О. А. Лекманов. Москва: Полит. энциклопедия, 2017. Т. 1. С. 213–220). З кінця 1932-го Мандельштам почав цілеспрямовано вчити італійську мову (див. про це: *Ахматова А.* Листки из дневника // *Ахматова А. Requiem* / Сост. и прим. Р. Д. Тименчика при участии К. М. Поливанова. Москва: Худож. л-ра, 1989. С. 134; *Записные книжки А. А. Ахматовой* // *Встречи с прошлым*. Москва: Сов. Россия, 1978. Вып. 3. С. 414). Про значимість Данте для Мандельштама пише і Надія Яківна: *Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. Москва: Книга, 1989. С. 220–221. Також див.: *Елена Глазова, Марина Глазова.* Подсказано Дантом: О поэтике и поэзии Мандельштама. Київ: Дух і Літера, 2011. 824 с.

У слові приховано режисуру

Твори останнього розділу знайомлять читача із Мандельштамом як театральним критиком і кінорецензентом. Його театральні рецензії висвітлюють найяскравіші культурні події доби у російському («Художній театр і слово»), єврейському («Міхоелс») й українському театрі (два тексти про Курбасів театр «Березіль»). Дві рецензії на кінострічки 1920-х («Крамниця дешевих ляльок», «Шпигун») пов'язані з перебуванням поета в Україні.

Художній театр і слово

«Художественный театр и слово». Вперше: Театр и музыка. 1923. № 36 (6 ноября). С. 1139—1140. Текст містить і київський слід. Місто, до якого актори привезли «Вишневий сад», — саме Київ, де цю виставу грали під час гастролей МХТ у 1912 і 1914 роках (див.: «Любил, но изредка чуть-чуть изменял»: Заметки Н. Я. Мандельштам на полях американского «Собрания сочинений» Мандельштама / Публ. Т. М. Левиной; Примеч. Т. М. Левиной и А. Т. Никитаева // Philologica. 1997. № 8/10. С. 174).

Татарські ковбої

«Татарские ковбои». Вперше: Советский экран. 1926. № 14 (6 апреля). С. 4. Текст датується березнем — початком квітня того ж року. Кінострічку «Пісня на камені» («Песнь на камне») знято 1926 року на кіностудії «Госкино». Автор сценарію — Хрисанф Херсонський, режисер Лео Мур (Леонтій Мурашко), у головній ролі знявся відомий

татарський танцюрист Хайрі Емір-заде (1893—1958). Друкується за виданням: *Мандельштам О.* Татарські ковбої / Пер. та публ. Л. Череватенка // Новини кіноекрана. 1992. № 8 (374). С. 6—7.

«Березіль»

«*Березіль*». Уперше: Киевский пролетарий. 1926. 7 мая. Написано у травні 1926-го в Києві, передруковано із виправленнями та скороченнями: Театральная Одесса. 1926. № 10.

«Березіль» (Із київських вражень)

«*“Березіль” (Из киевских впечатлений)*». Уперше: Красная газета. Вечерний выпуск. 1926. 17 июня. Написано невдовзі після поїздки до Києва у травні 1926 року. Описані київські проводи «Березоля» були влаштовані у березні 1926-го в зв'язку із прийнятим на Всеукраїнській театральній нараді рішенням про реорганізацію театру у Центральний театр республіки і переведенням його до Харкова.

Міхоелс

«*Михоэльс*». Уперше: Красная газета. Вечерний выпуск. 1926. 10 августа (заголовок — «Московский государственный еврейский театр»). Нарис приурочено до гастролей Московського державного єврейського театру (ГОСЕТ), що розпочиналися в Ленінграді. 19 серпня 1949 року театр було ліквідовано, а роком раніше провідний актор і художній керівник театру Соломон Михайлович Міхоелс (1890—1948) був убитий у Мінську в результаті замаху, організованого Міністерством держбезпеки СРСР.

Крамниця дешевих ляльок

Рецензія на фільм «Лялька з мільйонами» (1928) режисера Сергія Комарова, знятий на студії «Межрабпомфільм» за сценарієм Федора Оцепа й Олега Леонідова. Перша та єдина відома нам прижиттєва публікація Мандельштама українською: Кіно. Київ, 1929. № 6. Український перекладач у публікації не вказаний. За спогадами Миколи Бажана (тодішнього редактора журналу «Кіно»), ним був поет Дм. Фальківський, який працював тоді в «Кіно» секретарем редакції (див. передмову до тому поезій; там само див. свідчення Мандельштама щодо участі Ісака Бабеля в його знайомстві з українськими кінодіячами).

Оригінальний текст рецензії вперше надруковано за машинописом у третьому томі американського видання творів Мандельштама (с. 115—119) під заголовком «Кукла с миллионами». У Радянському Союзі вперше: Памир (Душанбе). 1986. № 10. С. 166—170 (публ. С. В. Василенка, Б. С. Мягова та Ю. Л. Фрейдіна), під назвою: «Долой “Куклу с миллионнами”» (цей заголовок у дужках автор вписав у чорновий машинопис).

Рецензія друкується у книзі в двох перекладах. В основній частині подано більш повний переклад Леоніда Череватенка (за публікацією: *Мандельштам О.* Крамниця дешевих ляльок: [рец. на к/ф С. Комарова «Кукла с миллионнами»] / Пер. та публ. Л. Череватенка // Новини кіноекрана. 1991. № 2 (355). С. 6—7).

У додатках подано перший переклад Дм. Фальківського, своєрідний історико-культурний пам'ятник 1920-х, зі збереженими орфографічними та пунктуаційними особливостями («братіку», «родинка», «Іллінський» тощо) та змінами порівняно з оригінальним текстом, обумовленими викликами

часу (замість «Смешно, Олег Леонидов!» — «Смішно, тов. Леонідов!»).

У публікації текст Мандельштама, найімовірніше, через звичайну практику редакторських скорочень, зокрема, задля економії журнального простору, було зменшено на шість абзаців (три поспіль абзаци, починаючи з речення «Втім, я, можливо, і помиляюсь...» до «І Москва обернулася найпідлішою екзотикою», а також абзаци «Громадяни автори “Ляльки з мільйонами”!»; «Замість поцілунку в діафрагму...»; «А, до речі, у паризького “редактора”...» (цит. у пер. Л. Череватенка). Навряд чи скорочення тексту мали ідеологічне підґрунтя: у надрукованій рецензії залишилися значно сміливіші іронічні пасажі.

Наявні у двох перекладах розбіжності в порядку розташування трьох останніх абзаців спостерігаються також у публікаціях машинописного варіанту рецензії російською. Фінальний абзац у перекладі Фальківського, що перегукується з початком рецензії, збігається з опублікованим текстом у виданні *Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. Москва: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 2. С. 505*). У перекладі Череватенка — з текстом у наступних виданнях: *Мандельштам О. Собрание сочинений. Вашингтон: Inter-Language Literary Associates, 1969. Т. III. С. 119*; *Мандельштам О. Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. / Сост. А. Г. Мец. Москва: Прогресс-Плеяда, 2010. Т. 3. С. 237*.

Шпигун

«*Шпигун*». Рецензія на німу кінострічку кінокомпанії ВУФКУ режисера Миколи Шпиковського «Шпигун»

(або «Шкурник», 1928) за оповіданням Вадима Охременка (Охріменка) «Цибала». Датується 1929 роком — часом перебування Мандельштама в Києві. Перша публікація російською: Russian Literature. 1977. Vol. 5, Iss. 2. P. 177–179. Публікація Юрія Фрейдіна за машинописом. М. Бажан згадує цю рецензію, яку він, поряд із попередньою, замовив Мандельштаму, як надруковану 1929 року «якщо не в “Кіні”, то в “Кіно-газеті” напевне» (*Мандельштам О.* Крамниця дешевих ляльок: [рец. на к/ф С. Комарова «Кукла с миллионными»] / Пер. та публ. Л. Череватенка // Новини кіноекрана. 1991. № 2 (355). С. 6), проте сліди її в київській пресі розшукати не вдалося. Саме завдяки цій рецензії заборонений Головреперткомом РРФСР фільм М. Шпиковського, що вважався втраченим, було знайдено та відновлено.

Скорочення та аббревіатури

«Авіахім» — Добровільне товариство друзів авіаційної та хімічної промисловості СРСР.

«Автодор» — Товариство зі сприяння розвитку автомобілізму й покращення доріг.

АРК — Асоціація революційної кінематографії.

Б. о. — бойова організація партії есерів.

Відкомгосп — відділ комунального господарства.

ВХУТЕМАС — Вищі художньо-технічні майстерні.

«ГІЗ» (ГИЗ) — Державне видавництво Російської Радянської Федеративної Соціалістичної Республіки (РРФСР).

Губком — губернський комітет Комуністичної партії більшовиків України (КП(б)У).

ГУМ — Державний універсальний магазин у Москві.

«ЗіФ» (ЗиФ) — Видавниче товариство «Земля і фабрика».

МОПР — Міжнародна організація допомоги борцям революції.

МСПО — Московська спілка споживчих товариств.

Наркомпрос — Народний комісаріат просвіти РРФСР.

ОСВАГ — відділ пропаганди в армії Врангеля (Осведомительное агентство при Главнокомандующем Вооруженными силами Юга России).

РАПП — Російська асоціація пролетарських письменників.

Сорабкооп — Союз робітничих кооперативів.

ФОСП — Федерація об'єднань радянських письменників.

«Харчосмак» — Всеросійський союз працівників харчової та смакової промисловості.

ЦВК — Центральний Виконавчий Комітет.

ЦЕКУБУ (КУБУ) — Центральна комісія з покращення побуту вчених.

Центросоюз — Центральна спілка споживчих товариств СРСР.

ЦК — Центральний Комітет Всеросійської комуністичної партії більшовиків (ВКП(б)).

Ц. к. — Центральний комітет партії есерів.

Зміст

Дослухаючись шуму доби

| | |
|---|-----|
| Шум часу (переклала Елеонора Соловей) | 7 |
| Феодосія (переклала Наталія Бельченко) | 85 |
| Єгипетська марка (переклала Маріанна Кіяновська) | 102 |
| Заявка на повість «Фагот» (переклав Андрій Пучков) | 152 |
| Четверта проза (переклав Андрій Пучков) | 153 |
| Подорож до Вірменії (переклала Маріанна Кіяновська) | 175 |

Тягне мене в дорогу...

| | |
|---|-----|
| Дещо про грузинське мистецтво (переклала Світлана Сімакова) | 233 |
| Шуба (переклала Світлана Сімакова) | 240 |
| Холодне літо (переклала Світлана Сімакова) | 245 |
| Сухаревка (переклала Світлана Сімакова) | 250 |
| Меншовики в Грузії (переклала Світлана Сімакова) | 255 |
| Севастополь (переклала Світлана Сімакова) | 262 |
| Кримські враження (переклала Світлана Сімакова) | 266 |
| Київ (переклала Тетяна Rogozovska) | 269 |

Усвідомлений смисл слова

| | |
|--|-----|
| Про співрозмовника (переклав Андрій Пучков) | 281 |
| Франсуа Віллон (переклав Андрій Пучков) | 291 |
| Ранок акмеїзму (переклав Максим Стріха) | 304 |
| Петро Чаадаєв (переклав Андрій Пучков) | 311 |
| <Скрябін і християнство> (переклала Світлана Сімакова) | 322 |
| Держава та ритм (переклала Світлана Сімакова) | 331 |
| Слово і культура (переклав Андрій Пучков) | 337 |

| | |
|---|-----|
| Лист про російську поезію (<i>переклала Світлана Сімакова</i>) | 346 |
| Про природу слова (<i>переклала Світлана Сімакова</i>) | 353 |
| Пшениця людська (<i>переклав Андрій Пучков</i>) | 378 |
| Нотатки про Шеньє (<i>переклала Світлана Сімакова</i>) | 385 |
| Дев'ятнадцяте століття (<i>переклав Андрій Пучков</i>) | 397 |
| Кінець роману (<i>переклала Світлана Сімакова</i>) | 408 |
| Гуманізм і сучасність (<i>переклав Андрій Пучков</i>) | 416 |
| Буря й натиск (<i>переклала Світлана Сімакова</i>) | 420 |
| «Vulgata» (Нотатки про поезію) (<i>переклала Світлана Сімакова</i>) | 437 |
| Випад (<i>переклала Світлана Сімакова</i>) | 443 |
| Щодо перекладів (<i>переклала Світлана Сімакова</i>) | 449 |
| Поет про себе (<i>переклав Андрій Пучков</i>) | 461 |
| Бесіда про Данта (<i>переклав Андрій Пучков</i>) | 462 |

У слові приховано режисуру

| | |
|--|-----|
| Художній театр і слово (<i>переклала Світлана Сімакова</i>) | 537 |
| Татарські ковбої (<i>переклав Леонід Череватенко</i>) | 541 |
| «Березіль» (<i>переклала Світлана Сімакова</i>) | 545 |
| «Березіль» (Із київських вражень) (<i>переклала Світлана Сімакова</i>) | 549 |
| Соломон Міхоелс (<i>переклала Світлана Сімакова</i>) | 553 |
| Крамниця дешевих ляльок (<i>переклав Леонід Череватенко</i>) | 557 |
| Шпигун (<i>переклала Світлана Сімакова</i>) | 565 |

Додаток

| | |
|---|-----|
| Крамниця дешевих ляльок (<i>переклав Дмитро Фальківський</i>) | 575 |
| Примітки | 582 |
| Скорочення та аббревіатури | 604 |

Мандельштам Осип Емілійович

ПРОЗА

Українською мовою

Видавці — Леонід Фінберг, Костянтин Сігов

Літературна редакторка — Марина Александрович

Випускова редакторка, дизайн обкладинки — Світлана Сімакова

Макет, верстання — Олександр Червінський

Коректура — Валентина Божок

Усі права застережено

Передруки і переклади дозволяються тільки за згодою редакції

В оформленні обкладинки використано рисунок «Палестра» з монографії Григорія Павлуцького «Про жанрові сюжети в грецькому мистецтві у переддень еллінізму» (Київ: Типографія С. В. Кульженка, 1897)

Підписано до друку 14.07.2020. Формат 70×100/32.

Гарнітура Newton. Ум. друк. арк. 24,51.

ТОВ «Часопис «ДУХ І ЛІТЕРА»

04050 Київ-50 вул. Дегтярівська, 6 кв. 57

Свідцтво про реєстрацію ДК No 224 від 19.10.2000 р.

Видавництво «ДУХ І ЛІТЕРА»

тел.: +380 44 425 60 20, +380 73 425 60 20 (Lifecell),

+380 97 425 60 20 (Kyivstar), +380 50 425 60 20 (Vodafone)

e-mail: duh-i-litera@ukr.net (відділ продажу), litera@ukma.kiev.ua (видавництво)

www.duh-i-litera.com (сайт та інтернет-книгарня)

Друк та палітурні роботи: «Майстер книг»

вул. Максима Кривоноса, 2б, Київ, Україна

тел.: +380 44 353 25 14, e-mail: info@masterknyg.com.ua, www.masterknyg.com.ua

Свідцтво про реєстрацію ДК № 3861 від 18.08.2010