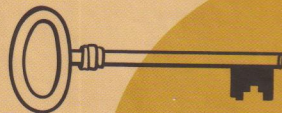
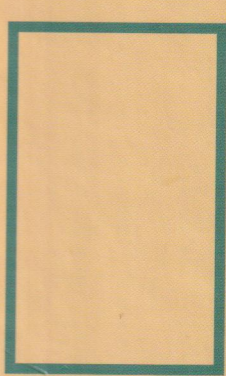


821.161.2(477.52)'06.09

П40

Леонід Плющ

ЙОГО
ТАЄМНИЦЯ,
АБО
«ПРЕКРАСНА ЛОЖА»
ХВИЛЬОВОГО



740

Леонід Плющ

**ЙОГО ТАЄМНИЦЯ,
АБО
«ПРЕКРАСНА ЛОЖА»
ХВИЛЬОВОГО**

962567



КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
СУМСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ
"Сумська обласна універсальна
наукова бібліотека"

Контрольний
ПРИСЛІДНИК



Київ • 2018

Фундаментальне дослідження, якому видатний мислитель Леонід Плющ (1939–2015) присвятив понад двадцять років праці, пропонує радикально новий погляд як на творчість Хвильового, так і загалом на «наші 1920-ті». Шляхом копіткого історичного, біографічного й текстологічного аналізу поезії і прози Хвильового Плющу вдалося знайти відповідь на запитання, яку саме «таємницю» той обіцяв відкрити Любченкові за два тижні перед смертю.

На читача чекає захоплива філологічна подорож магічними світами Рудольфа Штайнера, чиє антропософське вчення було популярним серед культурної еліти «Розстріляного Відродження», а головне — подорож сторінками не менш «магічних» текстів Хвильового, які під уважним оком дослідника набувають цілком несподіваних смислів і значень.

УКРАЇНСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ФОНД

*Видання підготовлено за підтримки Українського культурного фонду.
Позиція Українського культурного фонду може
не співпадати з думкою автора.*

У виданні збережено деякі особливості правопису автора.

- © Леонід Плющ, 2006
- © Марко Роберт Стех, передмова, 2006, 2018
- © Марія Кінович, обкладинка, 2018
- © ТОВ «Видавничий Дім “КОМОРА”», 2018

ISBN 978-617-7286-39-3

Світлій пам'яті Ю. В. Шевельова присвячую

*В голубій воді
спалахує горизонтальне сонце.
І можеш дотикатися до гронця
терпких оранжів і терпких надій.*
В. Стус

ЗМІСТ

Марко Роберт СТЕХ.

У пошуках ключа до таємниці Миколи Хвильового 9

ЙОГО ТАЄМНИЦЯ

АБО "ПРЕКРАСНА ЛОЖА" ХВИЛЬОВОГО 23

О, скільки в природи немудро-мудрих літер..... 25

I. Містична секта «гъевоюціонних гџубей»

1..... 41

2..... 44

3..... 49

4..... 57

5..... 61

6..... 64

7..... 71

II. «Петербург» у «Санаторійній зоні»

1..... 79

2..... 80

3..... 85

4..... 87

5..... 93

6.....	99
7.....	105
8.....	106
9.....	113
10	121

III. Неврогеологія професора Чама

1.....	129
2.....	131
3.....	133
3.....	142
4.....	146
5.....	153
6.....	173
7.....	174

IV. Месія світової кобилки

1.....	185
2.....	186
3.....	192
4.....	197
5.....	198
6.....	200
7.....	205
8.....	210
9.....	214

V. Пенід та жемчуг життя

1.....	223
2.....	228
3.....	238

VI. Страх і сліпота безлюбности

1.....	297
2.....	298
3.....	302
4.....	308
5.....	315

VII. Загірна симфонія зір

1.....	321
2.....	337

VIII. Алхімія слова: запах слова та смак запаху

1.....	381
2.....	384

IX. Мислі неба й сні землі

1.....	451
2.....	458
3.....	472
4.....	477
5.....	490
6.....	514
7.....	519
8.....	532
9.....	542

X. Фантазійна путь

1.....	569
2.....	574
3.....	595
4.....	613
5.....	622

XI. Зелена туга

1.....	635
2.....	640
3.....	651
4.....	657
5.....	663
6.....	669
7.....	679
8.....	685
9.....	692

XII. Чи?..... 717

Література..... 759

Показчик імен і творів..... 771

У ПОШУКАХ КЛЮЧА ДО ТАЄМНИЦІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

В одній із найраніших своїх новель, «Редактор Карк», Микола Хвильовий вплив у мереживо художнього тексту «простий і зрозумілий лист» читачам: «Я боюсь, що ви мою новелю не дочитаєте до кінця. Ви в лабетах просвітянської літератури. І я поважаю. Та кожному свій час. Творити то є творити. <...> ...солів'ї не однаково співають, прислухайтесь. <...> Переспівувати — не творити, а мавпувати. І читач творець, не тільки я, не тільки ми — письменники. Я шукаю і ви шукайте. <...> А твір мій буде цілком художній — треба продумати, треба знати... Ах, зелені мої сни за далеким невимовним...»¹

А проте, якщо судити по тому, що про творчість Хвильового десятиліттями писала більшість літературознавців різних шкіл і напрямків, критиків, журналістів, політичних діячів та ідеологів усяких (іноді ніби полярно протилежних) поглядів, аж до напівграмотних доморобних захисників чи то пролетарської, чи то національної «честі», то виникає враження, що мало не всі читачі цього «простого і зрозумілого» авторського листа або не помітили, або, злякавшись відповідальності та труднощів ролі «читача-творця» (який має «шукати», себто «спів-творити» сенс «художнього» твору), повністю зігнорували. Замість дослідів зовнішньої (літературної, текстової, концептуальної) «матерії» «зелених снів за далеким невимовним...», інтерпретації творчості письменника, одна за однією, застрягали (та й часто далі застрягають) у «лабетах просвітянської літератури» (себто комплексах

¹ Микола Хвильовий. Твори в п'ятьох томах. Нью-Йорк — Бальтімор — Торонто : Смолоскип, 1984. Т. 1. С. 135.

вельми поверхових — іноді грубо «дослівних», як у випадку горезвісних звинувачень у матеревбивстві, — псевдо-психологічно-суспільно-політичних спекуляцій) або, у кращому випадку, в строго обмеженому колі ідей, тем та дослідницьких методів, які Леонід Плющ у вступі до цієї книжки називає науковим «позитивізмом».

У 1953 р., у вагомій в історії українського «Хвильовознавства» статті «Хвильовий без політики», виступаючи проти примітивних «дискусій про те, чи Хвильовий був комуністом, чи націоналістом, чи зрадником України»², Юрій Шерех (Шевельов) звернув увагу на інший «автоматичний» коментар: «У Хвильового в „Арабесках” є чудесне місце, що я радив би перечитувати кожному, хто береться писати щось про Людину 13-го травня. Хвильовий оповідає Марії свою „автобіографію”. Виявляється, що він був незаконним сином „горняшки”, що його взяв на виховання бездітний чиновник. Потім у чиновника народився власний син, і тут то почалася трагедія і прийманого батька і приймака-сина. Тут Хвильовий перериває своє оповідання, і Марія запитує його: „Слухай Nicholas! А що ж далі? Як же з твоїм чиновником?” І Хвильовий відповідає на те: „Маріє! Ти наївнічаєш. Нічого подібного не було. Я тільки приніс тобі запах слова”. Це — один з ключів до творчості Хвильового. Скільки критиків Хвильового осмішили себе, бо не відчували запаху слова, не розрізняли гри від життя чи може краще сказати, гри в житті від життя без гри»³.

Стаття Шереха, попри її історичну важливість, була, однак, текстом насамперед полемічним, а відтак — поверховим, основною (за визнанням автора, єдиною) метою якої було стати «пригадкою, що був письменник Хвильовий, факт кардинально використаний з свідомості людей і в Україні і на еміграції»⁴. На першу спробу науково-аналітичної студії «запаху слів» (якщо можливо говорити про «науку» в контексті дослідів «субстанцій», які, у своїй суті, не вкладаються в рамки описів і термінологічних клясифікацій) довелося чекати іще тридцять років, до 1983-го, коли в журналі *Сучасність* (ч. 7–8) з’явилася стаття «Дещо про запахи слів Миколи Хвильового». Автором статті був Леонід Плющ.

² Юрій Шерех. Не для дітей. Пролог, 1964. С. 54.

³ Там само, С. 53–54.

⁴ Там само, С. 53.

Виходячи із визначення функції запахів у прозі Миколи Гоголя (до спадщини якого так часто звертається Хвильовий), а конкретніше, із твердження М. Вайскопфа, що, мовляв, «Оживити мертвий предмет може тільки душа, дух, дух плоти — запах»⁵, і відповідної характеристики духовного виміру Гоголевих героїв на основі запахів, із якими вони пов'язані, Плющ начеркнув у тій статті попередню схему класифікації запахів (включно із запахами того, що ми звикли вважати абстрактними поняттями, а то ще й кольорами запахів) у прозі Хвильового й переконливо довів, що це одна з найсуттєвіших складових мистецького «світогляду» автора. «Запахи взагалі й запах слів зокрема <...> об'єднують у Хвильового небо й землю, природне й суспільне життя, побут і „битіє”...»⁶ «Свої специфічні запахи має майже кожен твір, а в творі — окремі місця та герої. По запахах можна встановити внутрішній ідейний зв'язок між окремими творами Хвильового...»⁷ А початкова систематизація оцієї складної системи запахів, кольорів та тонів не залишала дослідникові особливих сумнівів у тому, в якій сфері слід шукати основної домінанти творів Хвильового, а водночас і ключа до тайни не лише його творчості, а й його життя та смерті. «Марксизмом не дуже то пахне у Хвильового. Зате майже в кожному творі пахне тайною вечерею, Голготою, Духом-Голубом, Христом і антихристом...»⁸

На сторінках книжки «Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового» Плющ обговорює ще кілька (згаданих уже в статті «1 < 3, але Кантор мав рацію...»⁹) засобів (чи пак прийомів), уживаних Хвильовим для мереження (чи, як сказав би сам автор «Кота у чоботях», «гаптування») витонченої тканини його «розхристаних» текстів, — «одуванчик слів», «парикмахерство», «мушкетон»... Ось, приміром, у програмній «Вступній новелі» Хвильовий, нібито випадковою дигресією, так описує «мушкетон»: «...можна сказати не тільки „Три мушкетери”, але й „три мушкетонери”. Мушкет, аркебуза — це одно, а мушкетон — це старовинна рушниця з набоями в кілька куль, що

⁵ Леонід Плющ. Дещо про запахи слів Миколи Хвильового // *Сучасність* (Мюнхен). 1983. Ч. 7–8. С. 77.

⁶ Там само, С. 81.

⁷ Там само, С. 82.

⁸ Там само, С. 83.

⁹ 1 < 3, але Кантор мав рацію... // *Сучасність* (Київ), Ч. 10, 1993, С. 139–154.

одразу летять в кілька сторін»¹⁰. Плющ перший відмітив, що «мушкетон» у такому розумінні — метафора одного з найосновніших мовно-стилістичних засобів письменника, спрямованого на одночасне викликання в уяві читача цілої низки різних вражень-асоціацій. «Приєм мушкетона разом із запахом слів витворює свідоме „парикмахерство” й принципово, свідомо „розхристаний” стиль Хвильового». Та й факт «формальної» «розхристаності» стилю несе в собі, для Плюща, не лише зовнішньо-технічний, а й внутрішньо-філософський сенс: «сам епітет „розхристаний” за метою мушкетона стріляє одноразово в кілька сторін. Це може означати неохайний, невпорядкований стиль. Але це може через відкриті для читача груди автора вказувати на хрест і Христа в цих грудях...»

Перечитуючи розділи цієї книжки читач не раз матиме нагоду з подивом (а то й збентежено) відмічати неймовірну ускладненість текстів Хвильового в Плющевій інтерпретації, — вишуканість філігранного мережива сюжетних ліній, ниток ідей, символічних нюансів, багатозначних (за методом «мушкетона») натяків і асоціацій, сплєтених «запахами слів та мотивів» в езотеричну («парикмахерську») павутину, яка не лише охоплює увесь корпус творчості письменника, а й доволі гармонійно вписується в набагато ширші літературні та поетичні контексти, будучи, у кінцевому підсумку (як виникає з Плющевих висновків), мистецьким утіленням суцільної та витонченої містичної візії, що перегукується з антропософією Рудольфа Штайнера й перебуває у живому й напруженому діалозі з такими послідовниками Штайнера в Росії, як Андрій Бєлий чи Максиміліян Волошин. Сумлінних читачів прози та поезії Хвильового, які не пускають повз увагу численних автотематичних натяків автора на невідповідність і глибинну впорядкованість його «розхристаних» (себто, на перший погляд, нібито хаотичних) текстів (ось, приміром, в «Арабесках» він указує на важливість усіх, здавалося б, химерно-спонтанних подробиць у плінні мотивів, тем, вражень, заявляючи, що, писав цей твір, мучивши «себе над кожною крапкою»¹¹), таке загальне враження не мало здивувати, а навпаки, для багатьох із них пояснення Плюща заповнять інтуїтивно відчутну порожнечу, яку залишали в почуттях більш конвенціональні інтерпретації інших дослідників. Внаслідок понад двадцятилітніх неймовірно

¹⁰ Микола Хвильовий, *Твори в п'ятьох томах*, Т. 1, С. 113–114.

¹¹ Там само, С. 412.

(відчайдушно!) прискіпливих досліджень прози й поезії Хвильового, Плющ не тільки здобув собі (якщо перефразуємо вислів із «простого й зрозумілого листа» із «Редактора Карка») безперечно серед хвильовознавців місце «найбільш творчого читача» його текстів, що проникає в глибинні надра не тільки окремих творів, сюжетів, слів та символів, а й фонем і «запахів слів», — а також спромігся представити повністю оригінальну та вельми переконливу інтерпретацію провідних літературних засобів, які визначають ключ до розуміння всієї поетики Хвильового, ба навіть «його таємниці», про яку письменник говорив за два тижні перед смертю Аркадієві Любченкові¹².

Книжка Плюща воістину революційна у хвильовознавстві насамперед тому, що вона обіцяє радикально (революційно!) змінити суть нашого уявлення не тільки про твори Хвильового, а й про весь філософсько-мистецько-літературний контекст українського Розстріляного відродження, звернувши увагу на містичне підґрунтя поглядів і творчості його провідних представників, таких як (окрім Хвильового) Павло Тичина чи Лесь Курбас. Зрештою, Плюшева праця спонукає переосмислити й побачити в новому світлі всю ще занадто маловідому й поверхово досліджену добу Української революції та культурно-національного відродження 1920-х років, проникнувши глибше від зовнішніх соціо-економічних та національних

¹² У спогаді про Миколу Хвильового «Його таємниці» Аркадій Любченко, описуючи поїздку групи письменників на Полтавщину у квітні 1933 року, під час якої Любченко важко захворів, записав такі слова Миколи Хвильового: «Але тепер слухайте ви, Аркашо: яке ви маєте право помирати? Га? Хто вам на це дозволив? Ні, я цілком серйозно кажу. Хіба ми вам дозволили? Нічого подібного! Отже, примиріться й готуйтеся далі жити. <...> Правда <...> бувають випадки, хоч і досить рідкі, коли смерть заслуговує на виправдання. Це — коли всім і тобі самому цілком ясно, що актом смерті можеш зробити для свого народу щось більше, ніж присутністю в житті. <...> Ми не залежимо від себе. Якщо ми справді ідейні, чесні, віддані справі люди, то ми не маємо права вільно розпоряджатися навіть нашою смертю. Все залежить від того, що нам скаже, що прирече великий обов'язок. І якраз ми, а також всі ті, що з нами, мусимо жити. Жити й діло робити. Сьогодні зокрема обставини склались так, що треба перш за все зберегти себе фізично. От найголовніше завдання... <...> А ще ви мусите жити тому <...>, що не все між нами сказано. Є одна дуже важлива річ. Є одна таємниця. Пізнавши її, пізнаєте особливо глибоко суть і доцільність вашого існування. Я тільки, на жаль, не можу зараз її одкрити. Не можу — цілком природно. А видажуєте — скажу...» (Микола Хвильовий, *Твори в п'ятьох томах*, Т. 5, С. 111–112).

її вимірів — у психічні, духовні, позаособисті та й позасвідомі джерела революційних процесів у формах, у яких сприймали їх провідні інтелектуали та творці того часу. У такому контексті Плющ шукає й показує в прозі Хвильового неповторне, притаманно українське сприйняття цієї духовної сфери й намагається вказати в ньому елементи, які не підлягають нищівним ентропійним властивостям часу, а й сьогодні являють живе джерело духовного змісту. Як і у випадку його дослідів Шевченкової поезії (у книжці «Екзод Тараса Шевченка»)¹³, так і тут, літературна спадщина Хвильового постає в його інтерпретації як явище живе, актуальне й глибоко таємниче. Тому й нічого дивного, що його літературознавчі досліді мають для Плюща далекосяжну культурологічну мету: «Не можна будувати культуру на порожньому місці. Воно й не було і не є порожнім. <...> Не осмисливши культури попередніх поколінь, далі від назадництва, епігонства європейського, американського, російського не підемо. <...> Переосмислений в сучасних категоріях Хвильовий може й мусить увійти в духовний світ сучасної України, бо він є продовженням місіонізму й месіонізму Кирило-Методієвського братства, бо дає творчий імпульс оригінального розвитку української культури...»

А проте шлях до сприйняття та засвоєння вельми складного духовного підґрунтя творів Хвильового в Плющевій інтерпретації (а відтак і до інтеграції цієї традиції в «духовний світ сучасної України») аж ніяк не простий. Книжка Плюща складна не лише для любителів літератури, а й для спеціалістів з цілої низки причин, і автор не приховує цього факту, а заздалегідь звертається з проханням «набратися терпіння» до читача, який «ризикне піти лябіринтами цієї книжки». Книжка складна з огляду на сам характер Плющевих дослідів. Намагаючись довести зовсім нові для хвильовознавства (та й для українського літературознавства загалом) твердження й інтерпретації, Плющ, як особливо принциповий науковець, відчуває конечну потребу представити ґрунтовні докази своїх вихідних тез, зокрема тези про спорідненість світогляду Миколи Хвильового з містичним вченням антропософії

¹³ Юрій Шевельов писав щодо цього: «[Плющ] шукає в поезії Шевченка якраз тих структур, які живуть крізь віки, кожного разу читаючися по-інакшому серед інших контекстів різних епох. <...> З під пера Плющевго [поезія Шевченка] виходить непокірно, нездоланно живою» (Юрій Шевельов, «Слово впроваду до Леоніда Плюща як шевченкознавця» у: Плющ, Леонід., *Екзод Тараса Шевченка*. Едмонтон : Видавництво КІУС, 1986, С. 18).

та пов'язаним із цим ученням ставленням до революції. Це завдання ускладнене тим, що, як відомо, Хвильовий не залишив по собі жодних теоретичних праць, які могли б бути свідченням глибинних основ його мистецької програми та філософських поглядів. Отже, Плющеві доводиться унаочнювати взаємини Хвильового з антропософією не безпосередньо (на основі його теоретичних свідчень), а опосередковано, довівши й задокументувавши спершу живий та незаперечний зв'язок його текстів із творчістю «антропософських письменників», як-от Андрій Белий, чії наявні теоретично-філософські роздуми можуть згодом пролити світло на «темні місця» й незрозумілі аспекти творів Хвильового. Такий прискіпливий порівняльний аналізі присвячені два перші розділи книжки: «Містична секта „геволюційних гоубей”» (у якому читач має нагоду побачити докази дискусії зі «Срібним голубом» Белого в «Я (Романтиці)») та «„Петербург” в „Санаторійній зоні”».

Причина складності цих розділів, великою мірою, в тому, що в них особливо (та не виключно) детальна аналіза Плюща нагадує досліді археолога, який «викопує» з-під «поверхні» текстів масу матеріялу, знайденого «на різних глибинах», порівнює аналогічні «артефакти» (теми, мотиви, символи), очищує од випадкових «домішок» і «забруднень», щоб тоді, на основі накопичення відповідної кількості статистичних даних, довести з максимальною ймовірністю належність цих явищ до якогось роду «спільної культурної групи». Внаслідок таких «археологічних» студій, Плющ може впевнено сказати, що «поезія і проза Хвильового знаходиться в напруженому діалозі з Блоком, Белим, Волошиним, із їхніми теософськими та антропософськими творами...», до того ж «...шукаючи «впливи», слід мати на увазі, що мова йде не про наслідування. Мова йде про те, що у XVII–XX століттях клясичний жанр зникає, він замінюється діалогом поета з іншими поетами, навіть більше [і Плющ цитує Маю Каганську та Зеева Бар-Селлу] “сталось радикальне зміщення літератури в філологію: література XX століття являє дійсність як форму відображеної літературної свідомості, як текст в низці інших текстів, потребуючи для свого зрозуміння філологічної аналізи”...»

Отак Плющеві розуміння завдань літературознавчих дослідів пов'язане не лише з konieczністю представити творчість Хвильового в широкому контексті літературних течій епохи і творів інших письменників, наводячи інтертекстуальні мотиви, прямі та непрямі цитати, а то й псевдоцитати (очевидні містифікації), усі з яких можуть бути «ключами» до декодування тексту. Воно, в аналогічному сенсі, поєднане теж із характерною рисою методології Плюща (яка спричиняє особливу

ускладненість його літературознавчих праць, та водночас насиченість багатьма верствами змісту, що веде уважного читача до захопливих інтелектуальних відкриттів), а саме з його принциповим зацікавленням позалітературними аспектами досліджуваних творів. Ідеться тут зокрема про його зосередженість на відкриванні мітологічних первнів, архетипів глибинних психологічних процесів, філософсько-містичних лейтмотивів. Перефразовуючи наведений вище вислів Каганської і Бар-Селла, можна сказати, що для Плюща література органічно проникає не тільки в царину філології, а й у різні сфери культурології, ба, в історію еволюції людського мислення й свідомости. В останньому підсумково-синтетичному розділі цієї книжки «Чи?» (у якому він не тільки підводить підсумки представлених у тексті роздумів та накреслює напрями майбутніх досліджень творчости Хвильового, а й низкою проникливих сентенцій — що, як то часто буває в його текстах, замість дати читачеві чіткі й «заспокійливо остаточні» відповіді, породжують ще більше нових питань, — характеризує власні погляди на літературу й літературознавство) Плющ пише про дві архетипові моделі підходу літературознавця до предмету своїх студій. «В літературі завжди точилася боротьба двох уявлень про сутність художньої творчости. Одне з них пов'язане з граматичним підходом поезії як науки науки “віршоскладання” (взірець: архітектура), друге — з відображенням інших світів, містично вплетених, переплєтених із нашим і тому можливих для передання за допомогою “тлетива”, “ткання”, “в’язання”...» Плющ належить до проповідників цього другого уявлення про літературу: тому для нього дослідження, що не намагається поєднати твору з розширеним контекстом отих «інших світів, містично... переплєтених з нашим», мусить, за визначенням, бути самообмеженим і неповним.

У передмові до «Екзоду Тараса Шевченка», вказуючи на пов'язаність методології Плюща із тартуською структуралістичною школою, так званою московською групою (В. Іванов, В. Топоров, Б. Успенський) і впливами Михайла Бахтіна, Юрій Шевельов слушно зауважує, що цих дослідників об'єднує «розуміння літературного твору як структури <...> не закритої, а в постійній взаємодії з іншими структурами», а їхню особливу зосередженість на мітологічних і фольклорних елементах оправдує тим, що «в мовному коді закодована історія мови, а отже, і мітологічні елементи»¹⁴. У тому світлі він обговорює Плющеві інтерпретації мітологічних підоснов творчости Шевченка, включно із екскурсами у світ

¹⁴ Леонід Плющ, *Екзод Тараса Шевченка*, С. 15.

скандинавської «Едди», міти про змагання Волоса/Велеса з Перуном і оповіді про мітичного ведійського чи іранського Трігу.. У пошуках ключа до «таємниці» Хвильового Плющ проникає в ще небезпечніший для науковця (ніж мітологія й фольклор) простір: у сферу містики.

962561

Причиною того є досі ще належно не визнаний і не усвідомлений українськими (та й не тільки українськими) літературознавством, культурознавством, історієграфією факт абсолютно ключової важливості різноманітних містичних течій у формуванні та самоінтерпретації революційних процесів у центральній і східній Європі перших десятиліть ХХ віку. Плющ пригадує нам, що, антропософія та інші містичні школи ввійшли «в психоідеологію революційної доби, і не лише інтелігенція заворожила себе містичними візіями. Інтелігентський гностицизм різного типу об'єднувався з світовідчуттям селянських та міщанських сект в єдиному передчутті та стремлінні до настання царства свободи, рівності й братерства на чолі з Месією, Вождем, Пророком, нацією, клясом, під гаслами Третього Заповіту, П'ятого Євангелія, Третього Риму, Нового Єрусалиму чи Ізраїлю. <...> Революційна, але <...> чималою мірою й контрреволюційна психоідеологія були сумішшю гностицизму, хлистовщини, фьодоровщини, антропософії, теософії, ніцшеанства, марксизму та християнського соціалізму. Символізм та постсимволізм лише оформили всі есхатологічні та хіліастичні відчуття й передчуття в слово...» Піонерний (і революційний) характер Плющеві праці полягає і в тому, що він один із перших українських науковців, які про містичне підґрунтя революції говорять прямим текстом, та й, мабуть, перший, який свої тези перевіряє за допомогою ґрунтовної та послідовної наукової аналізи, беручи за основу дослідження текстів найяскравішого представника «літератури української революції» (що його можна, суттю, вважати її людським утіленням) та доводячи, що «ці настрої передреволюційної та революційної доби лежать просто на поверхні творів Хвильового, навіть «раціоналізованих», публіцистичних, у яких Хвильовий мусив використовувати офіційну термінологію й аргументацію».

Починаючи із третього розділу, «Неврогеологія професора Чама», Плющ вичерпно й переконливо ілюструє пов'язаність творів Хвильового (як елементів фабули, так і самої матерії його письма, аж до рівня фонем), з однією із таких містичних течій — антропософією. Перед читачем поступово відкривається вельми ускладнена, інколи лише інтуїтивно зрозуміла (на основі натяків, нюансів, «запахів слів»), та водночас надзвичайно яскрава, заворожлива, насичена

живою субстанцією змісту картина, мовити б, «прихованих сюжетів» «Повісти про санаторійну зону» та інших творів, де на перший план виходять не окремі (нехай і узагальнені) людські особистості, а архетипові сили люциферичного, аріманічного, янгольського, Христового начал, а сюжет відображає всеохопну динаміку всесвітньої історії. З цією формою викладу пов'язана чергова трудність Плющевого тексту — потреба уплести в дослідження великий масив інформації про невідоме сьогодні (усім, окрім дрібки спеціалістів) напівсекретне вчення антропософії і надзвичайно складні теорії його засновника д-р Рудольфа Штайнера. Проте складність Плющевої студії пов'язана не тільки з цим необхідним («археологічним») накопиченням фактологічного матеріалу, а також і з парадоксальним характером аналітичного (наукового) підходу до езотерики загалом і містичних елементів у літературному творі зокрема. Подібно до фізика, який чітко усвідомлює обмеження, накладені на його досліді Гайзенбергівським принципом невизначеності, Плющ свідомий «майже безвихідного положення», в яке потрапляє дослідник містичних елементів художнього тексту. «Містик — дешифратор світу як закодованого тексту. У художній творчості він зашифрує й цим дешифрує <...> побачений ним світ. Дослідник неминуче мусить сам стати розшифровувачем зашифрованого тексту, і йому постійно загрожує самомістифікація...» Плющ увесь час відчуває цю небезпеку й свідомо відмовляється від лінійного, конвенціонально логічного викладу аналізу і вислідів, який будував би одну-єдину тезу, — він раз у раз повертається до цих самих творів, підходячи до них з різних боків, передумує, сумнівається у власних твердженнях та висновках, перевіряє їх під різними кутами зору. Дуже влучними у цьому контексті знову постають слова Юрія Шевельова, висловлені про «Екзод Тараса Шевченка»: «Плющ аж ніяк не підтягає все до однієї тези, не замовчує відмінного і протилежного, не ігнорує найменших деталей... <...> Хоч скільки можна знайти окремих тверджень, що викликають сумнів або й заперечення, але одного не можна закинути авторові: він нічого не ховає і нічого не підфарбовує, нічого не перекручує...»¹⁵

І нарешті, з нелінійним характером викладу пов'язана ще одна трудність, яка чекає на читачів цієї книжки. Ідеться про незвичний у науковій монографії, мовити б, «не-евклідовий» стиль Плющевої

¹⁵ Леонід Плющ, *Екзод Тараса Шевченка*, С. 21.

аргументації, що його він сам характеризує знайомим терміном «розхристаний». Для тих, хто читав інші літературознавчі праці Плюща, це ствердження не буде новиною — його письмо непросте та своєрідне в усіх його наукових дослідженнях — поетичне, асоціативне, повне ляконічних натяків на цілі сфери знання, яких автор не пояснює в подробицях і не розвиває, сподіваючись на активну співучасть «таємниченного» читача... А проте, як він сам усвідомлює, у книжці «Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового» цей стиль особливо добре оправданий, зумовлений природою досліджуваного матеріалу. Він пише: «[Шевельов] запропонував для розуміння Хвильового читати не словникове слово його, а вчуватися в “запах слова”. Саме запах цей хвилює нас, читачів, і досі. І може стати він аріадниною ниткою в лабіринті його розхристаної, таємничої поетики. Ми, аристотеле-еквілідо-картезіянці, розкладаємо все по шафах, шафи розгороджуємо поличками, думаючи, що це роз’яснить нам клубок образоїдей Хвильового. Та з досвіду науки знаємо, що, роз’яснюючи речі-в-собі, часто-густо нищимо їх й роз’яснюємо вже труп, а не життя. Метод мусить бути адекватним об’єктові. Це й визначило метод пошуку ключів до “його таємниці”, і спосіб викладу цього мого пошуку — “розхристаний”. <...> Можна, очевидно, піти шляхом дедуктивного академічного викладу. Та як відокремити від гіпотетичної моделі її риштування — усі завулки мислі, асоціацій читача, коли вони за самою своєю суттю входять в отой запах слова, що й творить аромат творів Хвильового?..»

Та крім цієї стилістичної (зовнішньої) «адекватності об’єктові» можна в Плющевій методології відмітити ще глибиннішу закономірність, яка наближає його *opus* до альхімічної традиції (яку він сам не раз згадує у своїх роздумах), водночас відбиваючи ще органічніший рівень співзвучності поміж «суб’єктом» і «об’єктом» дослідів. Маючи справу з піонерним, «археологічним» завданням, — накопиченням великої маси матеріалу, належного, здавалося б, різним «культурним шарам», поєднаним між собою тонкими (часто інтуїтивними) нитками зв’язків, які щоразу потрібно віднаходити й унаочнювати, — Плющ, мов альхімік, не боїться (попри те, що такий підхід може відлякати чимало, меншою чи більшою мірою, випадкових читачів його книжки) одразу вкинути весь цей «хаос» розрізнених елементів (*prima materia*) в «альхімічну піч» свого тексту, й почати формувати цей текст (як це він сам, не без самоіронії, стверджує) «за методом «мавпи спущеної з ланцюга», тобто не стримуючи ходу асоціацій, не завжди

обгрунтовуючи те чи інше припущення, щоб читач позбувся усталеної точки зору та упереджень, які стоять на дорозі до сприйняття явища Хвильового-митця та мислителя під іншим кутом зору. І щойно поступово, циклічно (чи, точніше, по спіралі) вертаючись до тих самих творів, тем, символів, мотивів, мов кризь повторні алхімічні процеси стоплювання, очищення, дистиляції, сублімації, трансмутації, намагається досягнути завершеної субстанції «філософського каменя», себто, у цьому випадку,— синтетичної візії-концепції-відчуття творчости Хвильового у її найосновнішій суті. А оскільки йдеться не про суму сухих фактів і мертвих понять, а про живу субстанцію сенсу, що її Хвильовий передав не так словами, як «запахом слів» (ба, що її він, безперечно, сам шукав і знаходив лише в аналогічному «алхімічному» процесі «трансмутації» емоційних, інтелектуальних, інтуїтивних вражень-думок-передчуттів),— субстанцію, яка й не піддається звичним («евклідовим», раціоналістичним) засобам,— то й вибір стилю Плющевої книжки не повинен викликати здивування. До тих істин, либонь, можливо пробувати наблизитися лише таким непрямим, крутим і «підозрілим» шляхом.

Дослідники та інтерпретатори творчости Хвильового, які у майбутньому, спершись на піонерну працю Плюща, писатимуть на тему містичних підоснов філософської візії «Людини 13-го травня», матимуть помітно легше й вдячніше завдання. Якщо продовжити наше порівняння з «археологією», то можна б сказати, що після того, як Плющ відкрив місце, в якому «закопаний скарб», провів виснажливі розкопки й аналізу знайдених артефактів, роля майбутніх інтепретаторів може бути подібною до завдання кураторів виставок, які представляють специфічні групи віднайдених Плющем і очищених від бруду й «землі», в якій вони лежали (або нових, знайдених приблизно на тій самій «території»), елементів літературної спадщини Хвильового, систематично розклавши їх по скляних «шафках» (теорій), вимощених оксамитом (впорядкованого, приємного для читання стилю), перед очима уже підготовленої на такі відкриття публіки. Книжка Плюща не є, й не могла б бути, такою легкою для сприйняття й комфортабельною для читачів. Проте на тих, які не полінуються піти слідом за «спущеною з ланцюга мавпою» авторової інтуїції (чи, може, краще було б, вживаючи символ Хвильового, говорити про собаку та її нюх?), чекає особливо захоплива й, на свій лад, не менше піонерна мандрівка «алхімічним» лабіринтом образодей Хвильового, новою, незвіданою ще територією його мистецьких (іноді бентежно пророчих у їхній

разючій інтуїції) візії. Як це робив Хвильовий у своєму «простому й зрозумілому листі», так і Плющ упродовж цієї студії постійно вимагає від читача активної творчої співучасті, вдумливо-критичного ставлення до його тез та висновків. Адже йдеться про особливо відповідальне та ніяк непросте завдання: інтеграцію по-новому зрозумілої (живої) творчості одного з найважливіших наших творців ХХ століття «в духовний світ сучасної України», — процес, для якого праця Плюща може бути лише зерном і спонукую, бо конкретний (сливе «матеріальний» у своїй конкретності) акт «внесення» цієї свідомості в колективну психіку народу залежатиме від одиниць (сотень, тисяч...), які, у процесі (знову ж таки!) своєрідної альхімічної трансмутації, переображуватимуть «субстанції» творчих ідей Плюща у «ретортах» своїх особистостей, пропустивши крізь (критичні) фільтри свідомостей, очистивши, збагативши, облагородивши... Бо ж автентичне засвоєння (осмислення) культурно-духовної спадщини свого народу принципово зв'язане водночас у житті індивіда (хіба не так?) із синхронним процесом самоусвідомлення-самореалізації.

Отаке змістовне завдання мало б стати особливо привабливим для відкривачів незвіданих територій української культури та «колективної психіки» ще й тому, що Плющева книжка про Хвильового становить один зі складових елементів ширшої та далекосяжнішої теорії розгортання-еволюції (через «чистилище» історії: особистої — творця, й колективної — народу) основних стадій того аспекту індивідуальної та збірної психіки, що його ми могли б наректи «українським генієм». У першій стадії досліджень цієї історії формування (і самоусвідомлення) «української колективної душі», в «Екзоді Тараса Шевченка», Плющ унаочнив еволюцію Шевченкового (а, крізь нього, чи й не загальноукраїнського, на «романтичний» стадії розвитку нації?) світосприйняття, «рух» — почерез «безнастанний діалог з Богом і в цьому діалозі також богоборство, богозаперечення...», «ані трохи не замовчуючи бунтарського, кровожерного, руйніцького» — «до святого»¹⁶, себто й зціленого, цивілізованого, самоусвідомленого. «Його таємниця» — наступний ступінь досліджень і черговий етап розгортання глибинних процесів у психіці українського творця, — тим разом, у намаганнях «трансформувати» в «реторті» мистецької творчості (а то й життя та смерти автора) кривавого діявства революцій 1910–1920-х років у позачасову містичну візію

¹⁶ Юрій Шевельов, «Слово впроваду до Леоніда Плюща як шевченкознавця», С. 20–21.

архетипового ритуалу знищення-вмирання, як шляху до відродження і нового життя — чи то сприйнятого крізь призму погляду на «сучасність з XXV віку»¹⁷, чи з перспективи «процесії подорожників у вічність»¹⁸ або душі з її «трьома кільцями: віра надія, любов»¹⁹, що врешті-решт оправдували вибір Хвильового жити, діяти й, парадоксально, умерти згідно із максимою: «Хай живе життя! Хай живе безсмертне слово!.. Я вірю!»²⁰ «Модерністичний», умовно кажучи (чи то пак символістичний), світогляд Миколи Хвильового, в інтерпретації Плюща, є органічним продовженням еволюції цього ранішого «романтичного»: «продовженням місіонізму й месіонізму Кирило-Методієвського братства», а його життя й творчість є водночас і мостом до наступних стадій світобачення «українського творця», а то й до інших Плюшевих студій, над якими він працював, а які досліджували творчість таких письменників, як Василь Барка, Василь Стус, Емма Андіївська... На жаль, Леонід Плющ не встиг завершити багатьох із задуманих ним текстів-інтерпретацій. Його серце зупинилося 4 червня 2015 р., а незавершені рукописи ще чекають на упорядників і видавців...

¹⁷ Микола Хвильовий, *Твори в п'ятьох томах*, Т. 1, С. 224.

¹⁸ Там само, Т. 2, С. 174.

¹⁹ Там само, С. 413.

²⁰ Там само, С. 114.

**ЙОГО ТАЄМНИЦЯ
АБО "ПРЕКРАСНА ЛОЖА"
ХВИЛЬОВОГО**

О, СКІЛЬКИ В ПРИРОДИ НЕМУДРО-МУДРИХ ЛІТЕР...

*Літера «чи» довго стояла за вікном знаком запитання...
На світанку шостого листопада вдарив мороз.*

М. Хвильовий

*Увесь світ, окрім людини, є загадкою, справжньою
світовою загадкою, а сама людина є її розгадкою.*

Р. Штайнер

«Читачу, перше ніж читати цей том, заграй собі платівку з музикою Бартока» — пише у своєму вступному слові до четвертого тому творів Хвильового Ю. Шевельов (Шерех) («Про памфлети Миколи Хвильового» [130—1]). Мова йде про «Жалібний марш» Бели Бартока, з його «Чотирьох уривків для оркестри», опус 12, 1921 рік. Я так і зробив, коли працював над Хвильовим, не так над його памфлетами, як над поезією та прозою. Бо всі три жанрові форми в нього — одна, разом із четвертою — його життям та смертю. Щоб працювати над ним, треба очистити душу від малого «я», або, за висловом Д. Хармса, «положить агам к ногам», де «агам» — із санскриту — «я», «его»... Саме так треба слухати Хвильового/Фітільова — з усіма його болями, тінями, хоробами й химерною загірною радістю. Страшно й лячно читати

його, так само як вдивлятися в його добу.. в якій ми жили... та й живемо ще... «Жалібний марш» — відповідь на Блоко-Вагнерівське: «Слухайте музику революції». Саме її — ще не закінчену музику епохи «горожанських війн» — ми й слухаємо, вдивляючись у Хвильового.

Коли читаєш Хвильового... ні, коли в-читуєшся й чуєш Хвильового, справді хвильовим стаєш, бо вже не знаєш, де хвилюєш себе сам, а де Фітільов/Хвильовий запалює тебе своїм хвилюванням... Де ти читач-творець, а де тебе, читача, витворює письменник.

І спробуй, читачу, відділити Оксану, «чужу чорнобриву», Україну Хвильового від Роксани довженківської «Звенигори», Довженка в ній від Юрія Тютюнника, Довженка від його Тіні, чорну кухню ЧК від проникливої, як чека, людини майбутнього, тобто Б'янку мрій української революції від «п'янки» «горожанських» війн...

Тому й запропонував Шевельов для зрозуміння Хвильового читати не словникове слово його, а вчуватися в «запах слова». Саме запах цей хвилює нас, читачів, і досі. І може стати він арядниною ниткою в лябіринті його розхристаної, таємничої поетики. Ми, аристотелевклідо-картезіянці, розкладаємо все по шафах, шафи розгороджуємо полицками, думаючи, що це роз'яснить нам клубок образоїдей Хвильового. Та з досвіду науки знаємо, що, роз'яснюючи речі-в-собі, часто-густо нищимо їх і роз'яснюємо вже труп, а не життя. Метод мусить бути адекватним об'єктові. Це й визначило метод пошуку ключів до «його таємниці», і спосіб викладу результатів цього мого пошуку — «розхристаний». Тому я прошу читача набратися терпіння, якщо він ризикне піти лябіринтами цієї книжки. Можна, очевидно, піти шляхом дедуктивного академічного викладу. Та як відокремити від гіпотетичної моделі її риштування — усі завулки мислі, асоціацій читача, коли вони за самою своєю суттю входять в отой запах слова, що й творить аромат творів Хвильового? Коли знак питання є складовою частиною архітектури «города», будинку та навіть «кімнати ч. 2», вибудованих Хвильовим? Коли це запитання є складовою частиною самої біографії й «автобіографії» Хвильового, яких ми ще досі майже не знаємо, попри те що з часів перебудови України маємо деяку кількість нових текстів та біографічних деталей. Та, хоч як дивно, становище дослідника ці нові дані фактично ще більше ускладнили, бо додали низку нових проблем текстологічного характеру. Легенда про чекізм Хвильового, наприклад, не тільки не спростована, а й прийнята як факт, що, на мій погляд, потрібно ще довести або остаточно спростувати. Та й без неї прірва між світоглядом

та його біографією ще більш поглибилась і потребує багаторічних всебічних досліджень не лише Хвильового, а і його оточення, його зв'язків, лектури тощо.

Тому ще раз прошу читача вибачити за оцей «лябіринт» подорожі творами Хвильового та моїх рихтувань. Більшість моїх гіпотез та асоціацій самі по собі бездоказові (бо часто й не можуть бути доведені), і лише сукупність, цілісність їх дає їм обґрунтування чи хоча б робить їх імовірними, підставою для подальших дослідів. А Хвильовий заслуговує на багатовимірне вивчення не лише «ароматом» свого слова, а й тою роллю, яку відігравав у часи Розстріляного відродження в середовищі найкращих українських мистців. І, здається, не лише українських... І тут я повинен попередити читача занадто національно занепокоєного: я змушений буду розчарувати його тим, що Хвильовий не лише закликав рвати з психологічною (думаю, що й політичною) Москвою. Він і вчився в Москви, і я не бачу в цьому ні суперечностей, ні ганьби для Фітільова, бо людину бруднить не те, що в неї входить, а те, що з неї виходить. А вийшла з Фітільова чудова українська література Хвильового. Хочу також застерегти, що постійне моє звертання до російських попередників та сучасників Хвильового означає не пошук впливів (були! — бо він жив і творив саме в контексті Російської імперії, в Азії, а не в самостійній європейській Україні), а спосіб розкрити невідоме через відома та через мову епохи.

Нарешті ще одне попередження. Ключ антропософії, головний, яким я пробую розкрити «секрети його творчости», сам по собі технічно складний. Та й не прийнято, непристойно ним користуватися в науці, яка й сьогодні не відійшла від позитивістських своїх канонів.

Пригадується своєрідна билиця-притча щодо цього. 1996 року знайомий, що готував конференцію в ЮНЕСКО на біологічні та суміжні з біологією теми, попрохав мене представити на цій конференції надзвичайно цікавого російського вченого — В. В. Налімова, книжку якого, «Реальність нереального», було опубліковано французькою мовою. З творчістю Налімова свого часу ознайомив мене український філософ Ю. Прилюк, а потім я познайомився з Налімовим і його дружиною та співробітницею Ж. Дрогаліною особисто. Та не було ні сил, ні бажання на таке представлення: «Для чого потрібне вступне слово до професора Налімова?» На це було дане дивне пояснення: «Знаєте, його твори настільки революційні, що можуть викликати гарячі протести наших позитивістів проти його

містики й неаристотелівської логіки»... І тоді я згадав короля європейської математики Гауса, який перед Лобачевським та Бояї розробив неевклідовську геометрію та не наважився опублікувати свої відкриття: «Я боявся криків беотійців». Таким чином, із часів Середньовіччя наука й релігія помінялися своїми місцями в ієрархії законодавчої інтелектуальної влади. Тепер не наука боїться криків теологів та тонзурової цензури, а, навпаки, релігія й містика, і навіть самі науковці бояться порушувати догми академічно ухвалених положень й наукову пристойність. Справді, Налімов з його ідеями та біографією занадто неакадемічний. Містичний анархіст, тамплієр, математик, зек (18 років сталінських таборів), він у саму науку — фізику й лінгвістику, у філософію — ввів поняття свободи й смислу, тобто свої юнацькі ідеї містичного анархізму, відмовляючись від традиційних уявлень про причину й наслідок, час і простір, силогізми й закони, які все ще — в науках про життя й людину — плетуться у хвості аристотелівської логіки. Якщо фізика у ХХ сторіччі вже порушила приписи позитивізму, то науки гуманітарні здебільшого ще живуть ХІХ сторіччям.

Тому на конференції я представив Налімова як людину, що не боїться ні партійних, ні релігійних, ні наукових беотійців... Очевидно, ніхто не наважився на крик беотійця...

Зізнаюся, що в мене страх перед беотійцями залишився. Працюючи над містикою Хвильового, Тичини, Курбаса, Льфа й Петрова, я зіткнувся з феноменом, про який ще ніколи не наважувався писати. Говорючи про «запах слів» Хвильового, я ніколи не наважувався заторкнутися ще один аспект цього запаху — вплив його на дослідника. А це ставить перед нами одну з найцікавіших проблем, пов'язаних із найбільш перспективними напрямами сучасної науки.

Ідеалом науки є «об'єктивність» дослідження. Автор виносить себе за межі дослідження, і вважається, що він не впливає на об'єкт дослідження. Не заперечуючи цього постулату, квантова механіка змушена була визнати, що спостерігач неминуче впливає на спостережуване. Суперечність між ідеалом і фактом довелося розв'язувати за допомогою принципу невизначеності Гайзенберга, як порушення закону виключеного третього розв'язувати за допомогою принципу додатковості. Очевидно, у науках про дух вплив спостерігача на спостережуване мусить бути ще виразнішим. Недарма О. Мандельштам із його чудовою філологічною інтуїцією вважав, що майбутня філологія творитиметься за моделлю квантової механіки...

Та у співвідношенні «суб'єкт і об'єкт пізнання» є ще більш складна й таємнича грань. Пізнання, як і слово, за самою своєю природою є діалогічним, бо діалогом є сама опозиція «я — світ». Тому не лише суб'єкт впливає на об'єкт, а й об'єкт пізнання на суб'єкт. Саме на цьому базувалася алхімія, саме в цьому, а не в добуванні золота був її сенс, що частково розкрили у своїх працях К. Юнг та Р. Штайнер. Якщо поезія є алхімією слова, то її дослідження теж мусить мати такий самий ефект — преображення дослідника (уважного читача)?

Одно слово, іду на ризик ненаукової інтроспекції, самодослідження.

Почалося все з телефонного дзвінка проф. А. Жуковського. «У Парижі буде кількоkvіом про 1920-ті роки в Україні. Яку тему берете?» — «Або містифікації Едварда Стріхи, або українське євразійство в його порівнянні з російським». (Тоді я працював над темою розвитку фашистських ідей у Росії та їхньою спорідненістю і взаємозв'язками з більшовицькими ідеями.) Жуковський вибрав останнє, за що я йому дуже вдячний. З мого боку це була спроба [189] зіткнути «Я (Романтику)» Хвильового зі «скіфством» Блока й Белого й показати раціоналізм ідей євразійського ренесансу Хвильового супроти ірраціоналізму містики «музики революції». Антропософії тоді я не знав, пішов за загальноприйнятими на той час уявленнями про єврокомунізм та націоналкомунізм Хвильового. Від тези про «раціоналізм» довелося відмовитися, щойно вдалося намацати антропософське підґрунтя майже всіх творів Хвильового й більшості творів молодого, ще геніяльного Тичини 1920-х років.

«Випадково» саме тоді приятель, аж ніяк не містик, подарував мені два томи Штайнера, видані в Швейцарії російською мовою. Сів за твори Штайнера й Хвильового, читаючи й перечитуючи обох. Коли вже переконався у своїй гіпотезі, почав систематизувати антропософічну символіку... І ось тоді виринули «паралельні», чи «синхронні», за К. Юнгом, події.

Приблизно тоді, коли почав працювати над Хвильовим, біля нас з'явилися нові сусіди. Запросили в гості, коли я вже загруз у Штайнерові праці. Дивлюся: полиці в сусідів заповнені творами Штайнера. У Франції це рідкість, бо ми країна картезіянська. Виявилися антропософами, що дало мені потім змогу ознайомитися з антропософськими школами, книгарнями та Паризькою бібліотекою. У бібліотеці познайомився з польським математиком, музикою,

дослідником Андрія Белого Фредеріком Козліком, що став мені Вергілієм у джунглях творів Штайнера та його учнів.

Ранок. Чекаю лєнінградського психіатра Марину Войханську, щоб із нею виступити по телебаченню про психтюрми. Роблю паралельні виписки з Белого й Хвильового про Сатурн. У Белого — гра слів. Французьке «ça tourne» — «це йде», Бєлий преображує в Сатурн. Нас знімають, та кіноапарат не працює, лагодять, знову розігруємо сценку в психтюрмі, знову зупинка... Досить довго це повторюється. І за кожним разом чуємо: «Çа tourne!». Показую Марині вранішні записи...

Готуємо прес-конференцію про голодомор. Переді мною виписки про число 13 у Хвильового. Серед них день народження 13.12.1893, день смерті — 13.5.1933. Роки теж обрємовані тринадцятками. Надходить лист від дирекції будинку, де нам пропонують дату нашої прес-конференції. 13 грудня 1983 року Анаграма дати народження. Дату конференції вибрали не ми. Хвильовий учинив самогубство саме через голодомор...

Наступний рік. Проф. Жуковський пропонує виступити на відкритті в Ізраїлі пам'ятника українцям, що загинули від нацистів і більшовиків. «Дата?» — «13 травня». Дату знову ж вибрали не українці. Очевидно, я почав свій виступ зі смерті Хвильового й голодомору...

Сиджу над Штайнером. Заходить знайомий німець, юрист, троцькіст. Розірвав із троцькістами й повертається в Німєччину. Я кепкую: «Ти ж нікого з німців, крім Маркса-Енгельса, не знаєш. Хто це?» — показую портрет Штайнера. «О! Штайнер! Я захищав про нього дисертацію».

Бували тижні, коли паралельні події траплялися щодня. І не лише з Хвильовим. Лідер «двійкарів», ОУН(з) Богдан Кордюк, що сидів у німецькому концтаборі разом із хасидами, якось запропонував мені розробити тему «Хасидизм та Сковорода». Я справді знайшов деяку кабалістичну символіку в Сковороді і в Ізраїлі за рекомендацією Майї Каганської звернувся до проф. Пінеса з проханням про допомогу в такому дослідженні. Пінес засміявся: «Я якраз закінчую статтю «Сковорода й хасидизм». Він пообіцяв надіслати статтю для «Сучасности», але нагло помер. Доповідь на цю тему він читав у Єрусалимському університеті, та ні статті, ні запису доповіді так і не вдалося дістати...

Я працював над Штайнером, коли Майя Каганська й Зєєв Барселла привезли в Париж свою чудову працю про М. Булгакова й Льфа з Петровим [62]. «Випадково» в ній було сказано, що Бендер

пародіює Штайнера. Тому що ні Каганська, ні Бар-Селла антропософії не знали, як не знали мою над нею працю, то вирішив перевірити їхню тезу. Виявилось, що це таки пародія, але не в негативному сенсі. Це езотеричні романи про витворення антихриста в СРСР, і базуються вони не лише на антропософії, а й на кабалі, розенкройцтерстві, алхімії, астрології й арканах Таро [103]. Востане перетнувся з цими самими темами вже зовсім недавно, допомагаючи Іванові Мінью, перекладачеві Хармса, поета, містика якого зовсім ще неясна¹, попри те що їй присвячено вже чимало праць, як, наприклад, цінне дослідження Ж.-Ф. Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда» [53]. Окрім кількох антропософських творів, удалося розшифрувати дещо з кабали, розенкройцтерства й, здається, з легенд російських тамплієрів, так що знайомство з Налімовим було не випадковим. Як і давнє знайомство з таборовою подругою Н. В. Суровцової — З. Б. Голумбієвською, яка тримала в тилу білих хіромантичний кабінет, а її чоловік анархіст Андреев написав у царській тюрмі «Хіропедагогіку», яку я так і не зміг досі знайти. Хіропедагогіка входила в курс езотеричного навчання в тамплієрів 2-го МХАТу та музею Кропоткіна. З розенкройцерами теж історія. Йдемо з групою молодих антропософів 1991 року затемненою Одесою. Супроводжує нас московський поет С. Айдінян, секретар Анастасії Цветаєвої², розенкройцтерівки. Айдінян розповідає про розенкройцтерів і тамплієрів та про кількох одеситів. «Ось тут жив професор математики Міракян. У нього під хатою була алхімічна лабораторія». Я ціпенію від здивування. Це ж мій найулюбленіший університетський професор, що викладав нам матаналіз! Він був алхіміком в ті часи, коли я комсомольським дурником шукав марксистську розв'язку сенсу буття? Може він знав і розгадку таємниці езотеричних романів Ільфа й Петрова? Чому стільки математиків було в цих ложах? Це випадково чи ні? Чому в «Хулію Хуреніто», що пародіювала кабалу, антропософію та іншу езотерику, Еренбург 1921 року пише про атомову бомбу, що її американці скинули на... Японію. Еренбург не фізик і не візіонер. Про ідею атомової бомби він міг дізнатися від якогось фізика. Щодо американців теж нетяжко напропорочити,

¹ Скільки часу в нас забрала хармсівська «Лапа», поки зрозуміли, що «агам» не французька ящірка, не івритське озеро, став, а санскритське «я»...

² Див. також працю Т. Кузнецової «Цветаева и Штейнер» [71], яка довела, що й на творчості М. Цветаєвої позначилося захоплення ідеями Штайнера.

бо саме в них була техніка й гроші. Але саме на Японію... Як це пояснити? Як узагалі можна досліджувати такі «літературні» факти? А їх чимало. Численні пророцтва поетів про свою майбутню смерть відзначалися в літературознавстві не раз, наприклад, смерть А. Белого від сонячних стріл. У поезії Стуса відчувається низка «спогадів» про чорнобильську катастрофу. Деяку надію на розгадку «вищих» видінь поетів дає спорідненість мистця й шамана. Але що ми знаємо про шаманізм?.. Чи випадково те, що дід Налімова був шаманом комізирян, тих самих, що їм мріяв освітити пітьму.. Хвильовий?

Повернуся до історії цієї книжки. Коли я в Америці прочитав перші доповіді про антропософію Хвильового й Тичини, то публіка була шокована, настільки це не збігалось з тим, що було про них відомо. Пам'ятаю, як цілий день із проф. Д. Струком-Гузаром сиділи над текстами Штайнера й Хвильового, шукали очевидних, безсумнівних збігів ідей та образів. Сама американська наука тоді була вся просякнута позитивізмом. Навіть про антропософію Белого не прийнято було писати, бо це не має стосунку до літератури, це як особистий гріх поета. Більш прийнято писати навіть про його сексуальні, інтимні історії... Так само була промовчана у Франції докторська дисертація Ф. Козліка про вплив ідей Штайнера на творчість Белого. Нині парадигма науки поступово змінюється. Та й із питанням української антропософії положення з тих часів дещо покращало. Березільський актор В. Ревуцький був один із небагатьох, хто із самого початку зацікавився моєю гіпотезою й підозрював, що й Курбас був антропософом. Та головна проблема відсутності будь-яких відомостей про українську антропософію залишалася. Суто текстологічна аналіза все ж потребує якихось біографічних підтверджень... І ось отримую лист від В. Ревуцького: поздоровляю. У Москві 1983 року вийшла праця Н. Корнієнко й Л. Танюка, де сказано про антропософію Курбаса. Потім про київську «Дев'ятку» 1919 року, до якої входили М. Зеров, П. Тичина, Ю. Михайлів... Той самий 1983-й, коли вийшла й моя перша «антропософська» стаття [101]. Знову «випадковість»...

У часи перебудови виникла проблема друку в Україні. Постало кілька моральних і практичних проблем. Хвильового тільки починали друкувати. Штайнер майже невідомий. Пояснювати одне невідоме, суперечливе, за допомогою ще більш невідомого? До того ж по всьому Союзу покотилася хвиля чорної та сірої містики й містифікацій та шарлятанів. Додати до цього брудного потоку екзотерики літаючих комсомолок Лал, барабашок, євразійства, неопанганізму,

поганського чорносотенного християнства, Духовних Україн, дажбогівства, неофітського християнства — ще й Штайнера тоді, коли люди ще мусять оговтатися від поганства псевдоатеїзму й хоч трохи ознайомитися з канонами християнства, юдаїзму, магометанства, буддизму, дзен і дао? Нині період лікнепу минув, сіра містика встала на своє місце, біля порнухи, і духовна наука Штайнера не зведе на пси, не скособочить уже тверезий та освічений релігійний розум. Хто ж спокушається потоком чорної, «наукової» магії академіків Казначеевих та їхніх «демократичних» спадкоємців типу «воскрешателя» акад. Грабового, то тут уже ніщо не допоможе й не зашкодить...

Навпаки, «євразійство» Хвильового, попри весь його романтизм, може послугувати протиотрутою пошесті сучасного російського євразійства Дугіних із його чорною містикою, псевдонауці Л. Гумільова, що спокушує навіть українських «патріотів» блискітками пасіонарності та інших красот. Сучасна позиція послідовних «оранжевих революціонерів» в Україні, їхня підтримка деколонізаційних революцій у Середній Азії свідчить, що ідеї Хвильового про Україну як передовий загін азійського ренесансу, про Росію, що залишається передовим загоном імперської реакції, не застаріли.

Хотів би підкреслити, що сам я не антропософ, хоч і вважаю Штайнера найбільш цікавим та оригінальним містиком останніх сторіч. Його численні передбачення вже не раз підтверджувала наука. Розроблена ним біодинаміка ввійшла в сучасну агротехніку й використовується навіть тими, хто не приймає його духовної науки. Те саме можна сказати про його медицину. Можна дискутувати про роль Штайнера в мистецтві (йому закидали навіть знищення генія А. Белого), але вже сам список великих мистців, що пережили його вплив, свідчить про плідність ідей Штайнера й у сфері мистецтва.

І все ж мені ближча теологія й містика церковного християнства, запліднена теологією й містикою інших світових релігій. Серед них найближчими здаються такі напрями цих релігій, що базуються не так на догматах і теологічній системі, як на діялозі. Діялогічна теологія путі. Це великою мірою обумовлює й стилістику викладу цієї книжки. В аналізі, на мій погляд, шлях до істини часто-густо важливіший за саму віднайдену в кінці шляху істину. Тому перед вами радше не аналіза, а роздуми над текстами, діалог з автором та діалог самого автора з іншими авторами й текстами. Не завжди є впевненість, що саме із цим текстом він дискутує, саме над ним медує. Але через такий уявний діалог текстів прозирає інший, може, нами й не врахований,

непізнаний. Поетичний текст (а до них належить і проза Хвильового) завжди багатозначний, навіть більшою мірою, ніж те, що автор усвідомлював. Тому часто-густо і в мене значення мерехтять, як мерехтять образи самого Хвильового. (Дослідник мусить стати на погляд автора, побачити світ його очима, щоб зрозуміти його зсередини тексту, зрозуміти хід його асоціацій, мотивів, трансформацій його символів.) Данило Струк якось назвав мені такий тип літературознавства поетичним. Я спочатку навіть образився, бо завжди мріяв про суто науковий, «об'єктивний» метод, але, трохи подумавши, вирішив, що якщо це правда, то це добре. Метод мусить відповідати своєму об'єктові, бути з ним у діалогічному стосунку. Це ніяк не повинно перекреслювати ідеал старої парадигми науки — незалежність висновків від забанок дослідника. Об'єкт дослідження потрібно поважати...

Який стосунок до всього комплексу розкриття «його таємниці» мають мої особисті пригоди зі Штайнером і Хвильовим?

Чи не здається дивним те, що після відкриття 1983 року антропософського підґрунтя ВАПЛІТЕ, а таким чином і всього Розстріляного відродження 1920-х років цим фактично майже ніхто не зацікавився. У Росії за цей час відкрили й опублікували матеріали про «дело тампліеров», «дело розенкройцерів» (до яких спочатку належав сам кінофюрер С. Ейзенштейн), справи інших містичних таємних організацій, серед них шукачів Шамбали (напівгебешних [2]), масонів різних напрямів. Виявилося, що й самі кремлівські вожді цікавилися містикою, сам Жовтень і комуністичний тоталітаризм, як і нацизм, був проявом своєрідного містичного колективного безумства... Чорної містики, що так виразно виявилася у фільмах Ейзенштейна. Російський правозахисник А. Е. Левігін-Краснов розповідав мені, що зустрічався з людиною, яка належала до неорозенкройцерів-люциферіанців.

Чому ж у нас — мовчанка?.. Масонська тема охоплює добрий шмат нашої історії, культури й політики — від Сковороди, Котляревського, Кирило-Методіївських братчиків і аж до Петлюри. У 1910–1920-ті роки з'явилися теософи, антропософи. Мабуть, і розенкройцери й тамплієри були... Невже в українських гебешних архівах нема відповідних «дел»?

Біла пляма у свідомості звичайно обертається психоневрозом. Колективне безпам'ятство — колективним психозом.

Не можна будувати нову культуру на порожньому місці. Воно й не було і не є порожнім. Були геніяльні Тичина й Курбас. Вони творили специфічне українське мистецтво. Разом із Хвильовим розробляли принципи сучасної української культури, продовжуючи ідеї

Сковороди й Кирило-Методіївського братства. Не осмисливши культури попередніх поколінь, далі від назадняцтва, епігонства європейського, американського, російського не підемо. Та осмислення мусить іти вже за сучасними філософськими й науковими парадигмами, як осмислювали в 1920-ті роки свою культуру вони, акроманти. Тому я й наважився на факти самоспостереження, бо вважаю, що вони належать до майбутньої теми науки про людину.

Маю надію, що, коли почну розкривати його таємниці, мені вдасться схвилувати інших дослідників, які підтвердять, доповнять та спростують ті чи інші мої гіпотези й моделі. А нефілологів зацікавлять творчість Хвильового, Тичини й інших акромантів. Вони на це заслуговують.

Прийнято наприкінці вступу до книжки висловити подяку тим, хто сприяв її появі. Список подяк виявиться досить великим. Насамперед це моя родина, й особливо дружина — Тетяна Плющ, яка не лише критикувала й сама друкувала перші варіанти книжки, а й була змушена роками жити «брєдами» Штайнера та інших духовидців. З антропософів велику поміч я отримав від антропософської бібліотеки в Парижі й пана Фльоріда, що консульгували мене з антропософії, від пані Ц. З. Проценко, викладачки антропософської школи, що подарувала мені свій архів перекладів лекцій Штайнера, зроблених групою російських антропософів у 1920—1930-ті роки, й серед них Асею Тургеневою, першою дружиною А. Белого, та Марією Сіверс, дружиною Р. Штайнера. Та особливо хотілося б ушанувати світлу пам'ять мого польського друга Ф. Козліка, без постійних консультацій та книжки якого я не зміг би розшифрувати й десятої частки символів та сюжетів Хвильового й Тичини.

Багато дали мені консультації й дискусії з проф. Г. Костюком, проф. Ю. Луцьким, проф. Ю. Шевельовим, проф. Д. Струком, В. Рєвувцьким, О. Радиш, В. Баркою і вже в часи перебудови й усамостійнення України з Н. Корнієнко, Л. Танюком, С. Гальченко, М. Коцюбинською, Л. Вежбицькою, О. Рутківською, навіть якщо вони заперечували ту чи іншу мою тезу. Із вдячністю згадую допомогу працівників бібліотек НТШ, УВАН у США, Альбертського університету. Суттєву допомогу в розшифровці франко-української евримічної гри Хвильового я отримав від Івана Мін'їо та Елен Шателен. У складних лябіринтах кабали й алхімії без консультацій з А. Градом, Р. Моретті, А. Волохонським, К. Гільдман-Нілан було так легко заблукати...

Завдяки появі нових текстів Хвильового, вже в Україні, постала можливість дещо уточнити в колишній аналізі. Та виникла проблема

орфографії текстів Хвильового. Здебільшого я дотримувався орфографії американського видання, насамперед тому, що редакція не виправляла автора. У випадку з Хвильовим це особливо важливо тому, що його поетика, навіть у прозі, побудована на фоносемантичній грі слів та навіть звуків. Тому так важливо зберегти його «г», бо фоносемантично ця фонема не тотожна «ґ». Ще більш важливі численні русизми, бо вони, по-перше, віддзеркалюють мовну реальність Сонгорода (та й самого автора...), по-друге, характеризують персонажа та добу, і по-третє, є діалектичним (і діалектним) відповідником опозиції «Геть від Москви!»/«Дайош Європу!», яка включає в себе «дайош інтелігенцію, пролетаріят», «геть від „України, азійського Сонгорода”». Діалектичне заперечення «Москви» входить у саме це ствердження «Дайош», входить лексично й семантично. Загарбницько-революційне «дайош» по-українськи переосмислено Хвильовим у «навчися, візьми їхню науку»... Хоч би якими були дійсні політичні погляди Хвильового, хоч би який дійсний політичний зміст стояв за «Геть від Москви», але подане самим Хвильовим пояснення його як відмови від рабської психологічної залежності від культури метрополії є адекватним художній практиці письменника. Гола неґація російської культури означала б ту саму залежність, неусвідомлене рабське її копіювання зі знаком мінус. Так само як невідрефлектоване «українофільство», що є на практиці назадництвом, згодом на провінціалізм, хутуроризм України. Російська елітарна культура була суттєвим складником культури Хвильового і його української poetiki: засвоєна, преображена, очищена від імперсько-колоніальної ментальності, європеїзована та вкорінена в український ґрунт.

На жаль, не завжди зрозуміло, коли граматичне виправлення в тексті зробив сам Хвильовий, а коли це зробила редакція. Наприклад, київське видання (тут і далі маємо на увазі максимально повне зібрання текстів у двотомнику [130–2]) подає в «Елегії» український переклад «Дванадцяти» Блока. Але газетяр, мабуть, пам'ятав їх російською, і саме російськомовна цитата точно відбиває удар **російськомовних** революційних надій та ілюзій і гнилої дійсності в Україні двадцятих років. Як видно саме з цих та інших міркувань, я переклав лише частину російських цитат. До «інших» належить і те, що переклад наближає мову цитати до мови Хвильового. А саме тому, що я доводжу зв'язок даного тексту Хвильового із цитованим автором, переклад свідомо чи несвідомо підганяє текст під те, що якраз і треба було доводити. Окрім цього, далеко не всі

тексти, й особливо Белого, надаються до більш-менш адекватного перекладу. Коли Белий у «Глосалолії» аналізує фоносемантику «солнца», «sln» і його видозмін — солоне, зелене, рослинність, то в перекладі думка Белого стає бездоказовою, бо зникає «l», за Белим — «лунная», водяна фонема. Маємо тут-таки й проблему з «Луной». Переклавши її як Місяць, отримуємо зовсім інший фонетичний образ. Сама ж українська «луна» потребує додаткової спеціальної української «глосалолії», якої ще не маємо, окрім хіба що школярських вправ Олеса Бердника. Порівняно недавно переклали саму «Глосалолію» французькою, виправивши назву на правильну «Глосалалію». Але ж Белий був досить грамотною людиною, знав як треба і, коли треба було, писав правильно. І тому його помилка свідомою, тобто це не помилка, а глосалолія, яку ще треба розшифрувати. У французького читача такої проблеми не буде. А жаль... Можна, очевидно, врахувати всі ці тонкощі в коментарях, та чи слід переобтяжувати читача ними?..

Переповідаючи ті чи інші тексти, я намагався дотримуватися авторського написання (в інших випадках, по змозі, орфографії Г. Голоскевича або американського видання Хвильового). Це стосується також термінології та імен. Розбіжність релігійної, окультної та кабалістичної термінології спостерігаємо навіть у того самого автора. Наприклад, у Хвильового Голгофа в частині творів — Голгота. У різних авторів бачимо Фавор/Табора, каббала/кабала, Айн-Соф/Ен-Соф/Ейн-Соф, Грааль/Граль, Парсіфаль/Парсиваль, Розенкройцер/Розенкройц. Зокрема, прізвище самого Штайнера в Росії зазвичай писали як Штейнер.

Окремо стоїть питання джерел, цитованої літератури. Особливо це стосується величезного спадку Штайнера, лише частина якого перекладена російською й видана паралельно різними видавництвами. Щоб читачеві було легше знайти відповідні тексти в його творах, я вказую зазвичай номер лекції з того чи іншого його циклу або посилаюся на праці його дослідників, зокрема А. Белого, Ф. Козліка, С. О. Прокоф'єва. Частину цитат текстів Штайнера подано за російськими перекладами журналів «Антропософия» та «Сведения», які друкувалися в 1920–1930-ті роки в еміграції і яких я не маю нині під рукою.

Оскільки в моїй аналізі використані мої ненадруковані дослідження І. Льфа та Є. Петрова, М. Булгакова, С. Ейзенштейна, П. Тичини, щоб не переобтяжувати вже й так завеликий текст додатковими

доказами, подаю лише висновки із цих праць, маючи надію опублікувати ці дослідження пізніше.

Такий анахронізм не дуже коректний, але відповідає химерному хронотопу долі Хвильового та його творів. З часів перебудови доля творчого спадку Хвильового стала ще більш химерною, бо в неї ввійшли нові мелодії жалібного маршу української революції. Викреслений з української культури комуністами за український націоналізм, у діяспорі він паплюжився як росіянин-дегенерат à la Достоевський, комуніст, чекіст тощо. Американське п'яти томне, більш-менш повне видання 1980-х років — величезна заслуга Г. Костюка та його співробітників, зокрема націоналістичного видавництва «Смолоскип». Та нині в «трошки вагітній» демократією, самостійністю та європейськістю Україні виникає нова можливість того, що Хвильовий знову буде виключений із мистецького й духовного процесу. Чи потрібні його багато в чому давно засвоєні прийоми? Исторична ситуація змінилася, його драстичні гасла, його євразійський, переобтяжений комуністичною фразеологією, ренесанс — давноминуле. Азіати обійшлися без України, а деякі набагато ближчі до «психологічної Європи», ніж наш усе ще азійський Сонгород. Чи потрібен його активний романтизм, коли перед Україною стоять цілком нові завдання, реалістичні й прагматичні? Але, вдивляючись в оту сіру напіввагітність посткомуністичної України, легко переконатися, що всі «Дайош» Хвильового все ще актуальні. І «геть від Москви», і «дайош Європу», робітництво, інтелігенцію тощо. Хіба що додається до них і селянство. Мова йде про «дайош Україну» на місце Малоросії. Залишилася найтяжча проблема — малоросійська провінційальність, у якій і російська культура — другорядна, назадняцька.

Переосмислений у сучасних категоріях Хвильовий може й мусить увійти в духовний світ сучасної України, бо є продовженням місіонізму й месіонізму Кирило-Методіївського братства, бо дає творчий імпульс оригінального розвитку української культури.

I

МІСТИЧНА СЕКТА «ГЪЕВОЮЦІОННИХ ГОУБЕЙ»

Позаполітична сторона творчості Хвильового і його кола мала величезне політичне значення.

Ю. Шерех «Хвильовий без політики»

Перші революційні гуркоти скрадаються голубиними кроками... всередині нас... заговорили далекі гуркоти ще незрозумілого слова, якого перша літера – війна, а друга – повстання... з мертвих... Революція чиста, дійсно революція ще тільки йде з туманів грядущої епохи.

А. Белий «Революція і культура»

Найтихіші слова – ті, що приносять бурю. Думки, що приходять мов голуб, правлять світом.

Ф. Ніцше «Так казав Заратустра»

«В процесах визволення колоній провідні діячі як правило рекрутуються з-поміж тих, хто був вихований у метрополії або на культурі метрополії. Хвильовий закликав до культурного розриву з Росією не тому, що він її не знав, а саме тому, що він аж надто добре знав її» [141, с. 58].

Ю. Шевельов вказує на одну з таких точок розриву — на солдафонсько-інквізиційну критику «неистового Виссариона» Белінського, від якого відштовхувався у своїй публіцистиці М. Хвильовий. Шевельов вважає, «що російська символістична критика лишилася невідома Хвильовому. Вона напевне не дійшла до бібліотек і книгарень Богодухова» [141, с. 58]. Оскільки «стилістичні зв'язки Хвильового з російською критикою і публіцистикою ніколи не вивчалися» як слід, я не беруся доводити протилежне. Але позаполітична, художня творчість Хвильового доводить досить глибоке його знання російської символістичної поезії та прози.

Хвильовий досить часто, явно й неявно, цитує Блока. Менш очевидним є зв'язок творчості Хвильового з творчістю Андрія Белого. Та напружено-амбівалентне ставлення М. Хвильового до революційного символізму «скіфів», Белого й Блока, заслуговує на всебічне дослідження. І тому, що «Дванадцять», «Скифы», «Возмездие» й публіцистика Блока, проаналізовані в сотнях праць, ще досі темні для науки — в сенсі їх дійсного змісту (авторське усвідомлення; соціально-історичні мотивації, що стоять за ними; їх історична реалізація), і тому, що майже не досліджена цілісність творчості Хвильового. І тому, що ця творчість, художня й позахудожня, тісно пов'язана з духовною боротьбою його й Белого проти «міщанської Москви».

Мені вже доводилося, хоча й побіжно, розглядати ідейно-стилістичний зв'язок між «Я (Романтикою)» та «Серебряным голубем» («Срібним голубом») Белого [189]. Та є сенс розглянути цей зв'язок докладніше, зосередившись насамперед на функції перетворення

роману «Срібний голуб» на новелю «Я (Романтика)»: що саме як матеріал використав Хвильовий, що він відкинув, заперечив і що трансформував своєю новелою в нову мистецьку реальність?

Уже роки створення роману Білого й новелі Хвильового мають у собі дещо спільне. 1909-й — рік не лише політичної реакції, а й мистецької реакції, ширше — реакції культури на революцію 1905–1906 років та її поразку.

Як згадує Білий у третьому томі своїх спогадів³, «Срібний голуб» був написаний на матеріалі «серпня 1906 р.» [11, с. 93]. Вересень 1906 року дав матеріал для роману «Петербург», написаного 1912-го. Якщо в «Срібному голубі» Білий заперечує «східні» корені та ґрунт російської революції, то «Петербург» заперечує «дело Петра»⁴, Російську імперію. Сліди «Петрової» теми відчутні й у «Срібному голубі», навіть в імені головного героя Петра Петровича Дар'яльського, спадкоємця «дела» Петра (прізвище ж веде до «лишних» («зайвих») людей, від пушкінських «Євгенія Онегіна», «Мідного вершника» до «Демона» Лермонтова, його ж Печоріна в «Герої нашого часу» тощо), що зрікається Петра I в ім'я містичного народолобства.

У «Срібному голубі» Білий зобразив христо-распутінську духовну епідемію в обох столицях, при дворі, серед інтелігенції, міщанства та селян. За свідченням самого Білого, роман його був сублимацією власної «хвороби» — відчуття «переслідування», заманювання кимось у якесь павутиння та очікування власної загибелі [11, с. 354]. Хвороба Білого виявилася адекватною хворобі «духа», яку він зобразив у романі.

1933 року Білий оцінює свій перший роман як невдачу. «Срібний голуб» — роман невдалий із багатьох поглядів, вдалий в одному: з нього стирчить палець, що вказує на поки ще порожнє місце; але це місце скоро займе Распутін [11, с. 354]. Слід уточнити ці слова щодо хронології — «святий чорт» уже зайняв 1909 року своє місце при дворі; навіть більше — цар у своєму щоденнику восени відзначає своє захоплення Григорієм Распутіним.

³ Треба, очевидно, враховувати, що їм не можна беззастережно довіряти, бо не-свобода й пристосування автора вже відчутні в них. Надруковані вони були саме тоді, коли Хвильовий навів свій остаточний аргумент у полеміці зі Сталінін.

⁴ Під впливом віри в нову революцію 1917 року Білий цілком переробив «Петербург», і новий роман поновив віру в «дело Петра», у розвиток його революцією. Див. працю Р. І. Іванова-Разумніка «„Петербург“ Білого» [60].

Палець Білого вказує й на дещо інше — на соціально-містичні джерела Жовтневої революції, які й відчув 1905–1906 років містичний письменник.

Хвильовий переживав у 1923–1924 роках ситуацію післяжовтневої «реакції» (неп, торжество всефедераційного міщанства) так само гостро, як Білий реакцію 1910-х. І, мабуть, спільне в 1909-му й 1924-му (відповідно до ілюзій 1905–1906 та 1919–1920 років) й підготувало внутрішню близькість мистецьких реакцій обох письменників.

«Срібний голуб» веде свій родовід не лише від розчарованих героїв Пушкіна й Лермонтова. Через гоголівські «Сорочинський ярмарок», «Страшну помсту», «Мертві душі», Онегін-Печорін приходять до «бісівщини» Петра Верховенського з «Бісів» Достоевського й переборює її «панмонголізмом» і «софієлогією» В. Соловйова, доповненою теософічним вченням.

Та для нашої мети тема джерел Білого цікава лише тією мірою, якою ці джерела позначилися й на творчості Хвильового.

Згадаємо, що Білий був одним із найбільш самосвідомих російських символістів. Поетику й містику свого символізму він вивіряв як раціоналізованою містикою теософії, антропософії, кабали, так і філологією, що мала в нього виразний характер майбутнього структуралізму. Символіка «Срібного голуба» може бути досить точно розшифрована кодами-ключами⁵ Білого-філолога й знавця фольклору та слов'янської мітології.

А оскільки ми майже не маємо біографічних матеріалів про Хвильового, через те що його власні твори, особливо публіцистичні й критичні, пройшли крізь цензуру й самоцензуру, через свідоме зашифрування ідей, то Білий, як координата у творчості Хвильового, як об'єкт мистецької трансформації і як співрозмовник у внутрішньому діалозі Хвильового, незамінний для аналізу творів Хвильового.

Ті висновки, що їх можна зробити із зіставлення «Я (Романтики)» й «Срібного голуба», мають лише орієнтаційне значення: без аналізу зсередини, із внутрішнього змісту творчості Хвильового, як самодостатньої цілоти його світовідчуття, світобачення й світовідображення, вони вказують лише деякі напрями творчої думки Хвильового.

⁵ Він сам у романі вказує на «Серебряный ключ» («Срібне джерело»), біля якого розташоване село Целебеєво, центральне місце дії роману. Над ним угору, при «Мертвому версі» — село Грачиха. Вбік, на захід, через ліс — Гуголево... Чи не Гоголево?

Накреслимо ідейну схему обох творів.

Петро Петрович, «червоний барин», живе, очікуючи й виглядаючи «червону зорю». Ще в дитинстві «юний нехристь молився червоним зорям й невідомо чому, що зіходило з зорею <...> і поклонявся він, юний нехристь, червоному прапору». Будучи студентом, він «хапав, а не захоплювався», «вивчав Беме, Екгарта, Сведенборга так само, як він вивчав Маркса, Ласалья й Канта, шукаючи тайни своєї зорі й не знаходячи її ніде». Вже тут намічений «розрив» душі Дар'яльського, містика й революціонера.

Та з'явилася Катя Гуголева, онука баронеси Тодрабе-Граабен, «нова вона путь і стовп непорушний істинного життя», втілення «зорі». Але ні, це було «вчора». Сьогодні ж він, у свято Трійці, зустрів «рябу бабу, яструба», брудну хітливую⁶ Матрьону, «духину», духовну дружину столара Мітрія, голови хлистовської секти голубів.

І розкололася душа Дар'яльського між Катєю та Матрьоною, Заходом і Сходом, Європою і Росією, Логосом-Словом і безсловесними, невимовними істинами революційної Росії, Росії низу.

Хлисти розраховують за допомогою «нашого» барина фізично породити «Суса», здійснити Друге пришествя. І справді, декілька оргій, «ділань», приводять до часткової матеріялізації «Суса»: «дите⁷ від молінь тілесне сотворилось; та неміцне дите — разсіюється парою, більше години не тримається; а все від парубчинкової слабкості». «А все ж парубочок боїться», бо прихована половина душі його все ще пам'ятає Катю: «великое в душі його роздвоєння». «Не долюбив до дна» він Матрьону, зупинився над безоднею. І за це «не долюбив» хлисти вбивають його. Вбивника, «мідника, міщанина» Сидора Сухорукова намічено на роль нового фізичного батька «Суса»...

За всіма ознаками очікуваний, «деланый» («роблений») Сус — антихрист.

«Саваоф» і пророк Митрій Миронович Кудеяров — «кульгавий», «тарган», «старик-тарарик», «довгоносик», «павук». Обличчя його розколоте на дві половини, анфас наче обгризена бараняча кістка (мертве ягня!). У ньому суміш «іконопису й свинопису». Світло, що

⁶ На противагу до Каті, що вже іменем своїм чиста.

⁷ Тут, як і далі, простонародна мова персонажів та інші мовні ігри Белого.

виходить із нього, чи то сонячне, чи то місячне, «зелене» і є світло-павутинням⁸. У самій благості його — жорстокість, а в екстатичній духовності — розпуста, хітливість.

Матрьона Семенівна, що в очах її затаєні софійні тайни Землі, є чи то «відьмою», чи то «звірихою». Її духовність надута душею Кудеярова («духinja»). Кохання її до Дар'яльського — суміш хтивости й духовного «сестринства».

Голуб, «холупь», що зіходить під час «ділання», має дзьоб яструба; а Сус, що народжується з чотирьох групів-ділалелів увесь у вні-крови й нагадує упиря.

Сатанинську науку чутно в словах Сухорукова: «...тільки — гріха немає: нічого немає — ні церкви, ні того, що сидить на небесі», «нічого немає — як єсть порожнеча».

Саме від цієї порожнечі відштовхується Я-чекіст у новелі Хвильового, допитуючи двох богошукачів — Y та Z: «Ага, ви теософи! Шукаєте правди!.. Нової? Так!.. Хто ж це?.. Христос?.. Ні?.. Інший спаситель світу?..

Так! Так! Вас не задовольняє ні Конфуцій, ні Лаотсе, ні Будда, ні Магомет, ні сам чорт!.. Ага, розумію: треба заповнити порожнє місце...»

Якщо Сидор Семенович робить із «порожнечі» висновок, що гріха немає і вбити людину так само просто, як курча, то в Я-чекіста поняття про гріх є, бо вже є щось поставлене на місце Бога: «Так якого ж ви чорта, мать вашу перетак⁹, не зробіть цього Месію з „чека“?» Так питають боготворці в богошукачів, чекісти — у тих, хто чекає.

Обидва, Сидор Семенович і Я-чекіст, відштовхуються від Достоевського: «Якщо Бога немає, то все дозволено» — та Ніцшевого Заратустри, що вважає потрібним на місці забитого Бога поставити надлюдину.

Якщо в «Срібному голубі» теософу Шмідту протиставлено боготворців-хлїстів, то в «Я» теософам Y та Z протиставлені боготворці, що зробили вже «бога» з «чека».

Прообразом, предтечею ЧК в «Срібному голубі» є Сидор Сухоруков, який ще лише розчищає простір для «делання». Тому що Сус, тобто антихрист, ще не з'явився, то немає й гріха для холупів.

⁸ Тобто він пародіює заснування, «снування», творення світу.

⁹ У Бєлого «бес вашу мать».

У «Я (Романтиці)» очікувана, ще не народжена «загірна» Марія вже породила Месію — ЧК. Усе, що не підпорядковано рішенням ЧК, є гріхом, і чека карає відступників, зрадників. «Я», як і Дар'яльський, роздвоєний: «Я — чекіст, але і людина».

Це роздвоєння й робить не лише «Я», а і його злого генія, доктора Тагабата, гріховним: «...і ми грішили... Ми часто ухилялися доглядати розстріли».

Безгрішний лише «вірний пес революції», дегенерат, «палач із гільйотини».

Людина в «Я» — його минуле, його мати: «тут, у тихій кімнаті, моя мати не фантом, а частина мого власного злочинного „я”, якому я даю волю. Тут, у глухому закутку, на краю города, я ховаю від гільйотини один кінець своєї душі».

«Людське, занадто людське» (Ф. Ніцше) заважає спочатку й холупам «переступити <...> фатальний поріг: бо ж і вони були люди». Вони не наважуються вбити «брата».

Дар'яльський сам «своїм криком і запрошенням над ним виконати задумане» викликав їх у кімнату, допоміг переступити поріг людського — до надлюдського.

Антихрист може народитися лише завдяки сильним людям, зі смерти «брата-холупа», від вбивці.

«Я» стає апостолом ЧК лише тоді, коли «схопили нарешті другий кінець моєї душі», коли «я» вбило «матір», і на місце суміші людини й чекіста (ідеали Мадонни й Содома в Достоевського) з'явився чистісінький, безгрішний чекіст: «...вже не піду я на край города злочинно ховати себе».

«І тепер я маю лише одно тільки право: нікому, ніколи й нічого не говорити, як розколалося моє власне „я”».

Після вбивства матері вмирає його людська половина.

Та «чи є ще душа в того, у кого погублено півдуші, а поки ти не знаєш, чи вмерла душа, чи це непритомність, і душа тобі знову віддається; але перше її до тебе благодійне повернення диким в тобі відкликається болем, або являє себе тілесною хворобою, яка приносить убогість; явлена тобі смерть...»

«І я голови не загубив», «виконував свої обов'язки перед революцією». Голови... А серце?

Між «Я» й Дар'яльським є все ж таки деяка різниця. Дар'яльського вбивають чотири вбивники, «Я» ж — один із чотирьох вбивників, трупотворців. Та чи дуже вона суттєва, ця різниця? Дар'яльський один

із чотирьох «делателєй» Суса, і винен він у своїй слабкості, у безсиллі переступити поріг, піти в безодню, до дна, тому й не був ним породжений Сус. Коли Дар'яльський перед смертю запитує себе: «За що?» — то голос нелукавий смиренно йому відповів: «А Катя?»

«Я остовпів. Блідий, майже мертвий, стояв перед мовчазним на-товпом черниць із розгубленими очима, як зацькований вовк». Перед «Я» — матір його.

За що? А мати трьох дітей, яку перетакнув цієї ночі?..

«Як вовк, загнаний гончаками, ошкіривши зуби готується до останнього бою з підлими псами, так і Дар'яльський» відчуває себе в «чайной», де п'ють двоє його «собратий» по секті голубів — тєсля Кудєяров і «мідник» Сухоруков.

Дар'яльський прив'язаний до цих двох, особливо до погляду Сухорукова, «як пес на ланцюгу». Сам Кудєяров це добре розуміє: «Відійти ж бо йому нікуди від мене!» І додає про всяк випадок: «...відійде — переріжу глотку».

Дар'яльський постійно відчуває, що йому загрожує «четвертий». Коли він уперше побачив його, то зрозумів: «...зовсім він не схожий на четвертого: увесь-бо він із себе ніякий — нульовий».

У Хвильового: «Але я подумав: „Ах, яка нісенітниця! Хіба він палач?“» І «Я йшов по дорозі, як тоді — в нікуди, а збоку мене брєли сторожі моєї душі: доктор і дегенерат».

«Цей доктор <...> з холодним розумом і каменем замість серця, — це ж він і мій безвихідний звирячий інстинкт. І я, главноверх чорного трибуналу комуни, — нікчема в його руках, яка віддалася на волю хижої стихії». Погляд доктора «я відчуваю саме на собі, і він нервує мене і непокоїть». «Я сідаю на канапу й жалібно, як побитий пес, дивлюся на Тагабата».

Сидячи під наглядом двох своїх сторожів, Дар'яльський здивовано спостерігає, як ці двоє напиваються (та й сам п'є).

Увесь час п'є двійця, доктор і дегенерат, «злий геній» і «палач».

«Ах, який він чудний, цей комунар Андрюша!» — третя іпостась «Я» в трибуналі.

«Я знаю, що він думає: він хоче сказати, що так нечесно, що так комунари не роблять, що це бакханалія і т.д. і т.п.».

Христософ, антропософ А. Бєлий теж вважав у 1909 році, що вакханалія революційного й контрреволюційного хлистування Росії не відповідає істинному християнству й істинній революції. У 1917–1918 роках він разом із Блоком прийняв вбивчу творчість революції, як 1921 року (?) прийняв у своєму «Прометеєві» П. Тичина:

Піду життя творить нове —
Хоч би й по трупах —
Сам.

Саме трупна творчість об'єднує боготворців «Срібного голуба», «Я-чекіста» й керівників революційної культури при ВКП(б).

«Чудний», «наївний», «невеселий», «похмурий» комунар Андрюша — сором, брудне сумління «я» главковерха: «Він хоче на фронт? Він хоче подалі від чорного брудного діла? Він хоче витерти руки й бути невинним, як голуб? Він *мені* віддає „своє право“¹⁰ купатися в калюжах крові?»

У калюжах крові-вина купається холуп-дух і напівнароджений Сус.

«Видів я, братці мої, сон: наче в мене три халави, і кожна халава на свій взірєць: одна псяча, а друга щуча; і тільки одна власна, і ті холови про самих оспорюють себе; і від того у мене мозок трішшав — дуже».

«Мислі різали мій мозок».

«Власна голова» главковерха, як Пілат, хоче втекти від брудної справи «двох».

«Ах, цей наївний комунар остаточно нічого не розуміє».

«Андрюшу, мого бідного Андрюшу, призначив цей неможливий ревком сюди, в чека, проти його кволої волі. І Андрюша, цей невеселий комунар, коли треба енергійно розписатись під темною постановою — „розстрілять”,

завше мнеться, завше розписується так:

не ім'я і прізвище на суворому життєвому документі ставить, а зовсім незрозумілий, зовсім химерний, як хетейський гієрогліф, хвостик».

Мнявся й Белий, то визнаючи, то не визнаючи революцію, закликаючи погубити, спалити його, Белого, і пристосовуючи свою біографію до змін у революції, 1917 року вітаючи заклик Керенського до «романтики», 1933-го стаючи майже «марксистом». 1909 року вказуючи на распутінство революції, а 1918-го майже прийнявши його:

Вестью оваяны,
Души прострем
В светом содеянный
Радостный гром.

¹⁰ Майже есерівське гасло «В боротьбі ти знайдеш право своє» свідчить про близькість Андрюші до Андрія Белого. Чи боротьбистів?..

В неопи́сую́мый,
В огне́нный год, —
Духо́м взыску́емый
Голу́б сойде́т

«Вестью овеяны», 1918

Мы взываем в мирах неразвезанный прах,
Угрожаем провалами мертвенных лет.

«Мы — русские», 1918

«Я (Романтика)» 1924 року — відгук, діалог із Белим не лише 1909-го, а й Белим — скіфом, Белим — вчителем «пролеткультівців».

3

Перейдемо до центрального дійства обох творів, до «деланья».

У Белого воно, як і пов'язані з ним інші дійства, характеризуються числом «четыре», у якому фонетично закодований, схований «черт»¹¹ («чорт»).

Четверо «делают» Суса (троє чоловіків і Матрьона), а тому, що Дар'яльський не цілком голуб, то він весь час відчуває присутність п'ятого. Тобто істинного четвертого: ще віртуальний, нульовий, під час «ділання», у час вбивства Дар'яльського він стає реальним. І четверо вбивають Дар'яльського у флігелі купця Єропегіна.

Четверо чоловіків¹² на «Духів день», Зелені свята, збираються в лазні на молитву, «радение»¹³ (п'ятий вартує надворі).

¹¹ Див. дитячу скоромовку «Четыре черненьких чумазеньких чертенка чертили черными чернилами чертеж», яка обігрує анаграматичні й семантичні зв'язки чорноти, чортівні, чуми, чотирьох.

¹² Як і всі інші четвірки, вони в Белого мерехтять, то згортаючись у три, то розгортаючись у п'ять, шість...

¹³ «Радение» — буквально радіння, екстатичне дійство-моління з танцями й піснями.

Четверо жебраків у «целебеєвській окрузі»: Абрам-холуп (Вірний Стоп), другий п'яничка, третій злодій, четвертий, на прізвисько «бездна» («безодня»), — божевільний. Їм відповідає «трійка» вчених мужиків, що сидять у чайній. А «четвертого мужика — не було».

Про віртуального четвертого свідчить не лише саме це заперечення, а й «трупна муха», що весь час літає навколо. А поряд із Кудеяровим сидить «четвертий», що є одночасно нульовий...

Враховуючи постійний діалог Белого з Достоєвським, можна згадати й четвірку бісів, вбивників Шатова з «Бісів» (двоє не брали у вбивстві безпосередньої участі й збожеволіли від жаху, сьомий утік від убивства). Ці четверо своєю чергою нагадують слова Свидригайлова з «Преступления и наказания»: «Нам от усе уявляється вічність як ідея, яку зрозуміти неможливо, щось таке величезне, величезне! Та чому ж обов'язково величезне? І раптом, замість усього цього, уявіть собі, буде там одна кімнатка, щось наче як сільська лазня, закоптіла, а по всіх кутках павуки, от і вся вічність». У «Бісах» Ліза відверто зізнається Nicolas'у Ставрогіну: «...у мене, ще з самої Швейцарії, утвердилась думка, що у вас щось є на душі жахливе, брудне й криваве», «мені завжди здавалось, що ви заведете мене в яке-небудь місце, де живе величезний злий павук, ростом з людину, і ми там все життя будемо на нього дивитись і його боятися».

У «лазні» відбувається «ділання» голубів, нагадуючи про поганські молільні. У флігелі біля лазні вбивають Дар'яльського:

«тепер вони з'явилися».

Петро бачив, як повільно відчинялися двері і як велика темна пляма, що тупотіла вісьмома ногами, уперлася в кімнату; це він бачив тому, що помітна з коридору свіча освітлювала їм путь; чиясь там тремтлива рука, що тримала свічу. Та вони його ще не бачили, хоча з обережністю рухались просто до нього; і чиєсь над ним нахилилось обличчя, буденне до надзвичайності й швидше налякане, ніж зле, і пройшов проміж них від того обличчя шепіт...»

Четверо двоногих складають у світлі свічки одного восьминогого павука — світового павука африканських мітів, наших колядок і писанок.

Писанковий павук має і світлопавутиння, і «хрест», який несуть «холупи». Це павук-хрестовик, якого народ вважав для людей отруйним. (Сухоруков і Аннушка-Голубятня, яка тримає свічку, отруїли Єропегіна).

Богошукачка, містична анархістка З. Гіппіус, що, на відміну від Блока й Белого, Жовтневу революцію не прийняла, пише про цих павуків:

Я в тесной келье — в этом мире.
И келья тесная низка.
А в четырех углах четыре
Неутомимых паука.
Они ловки, жирны и грязны,
И все плетут, плетут, плетут...
И страшен их однообразный
Непрерывающийся труд.
Они четыре паутины
В одну, огромную сплели.
Гляжу — шевелятся их спины
В зловонно-сумрачной пыли.
Мои глаза под паутиной.
Она сера, мягка, липка.
И рады радостью звериной
Четыре толстых паука.

Щоб закінчити з павукологією, згадаємо й павука з «Московського чудака» Белого.

«Ось „Москва” провулків! Вона ж — Москва; наче сіть павукова; в центрі павук, звисаючи, — Грибіков: жалюгідним кощієм безсмертним, навкруги — жужіль мух із павутиння; те павутиння сплетінь найтихішими сплетіннями переплітало сітку нервів, і жахами, млою, мараморохом у центрі свідомости являло лише „пепешки” і „пшики”, котрі дуже наївно професор собі пояснював утомою й шумом у вухах»¹⁴. Белий тут звукописом випикує це павутиння Москви.

Це 1926 рік, той самий, коли Хвильовий формулює своє «Геть від Москви» й привертає до себе увагу Самого Павука: «Москва сьогодні є центр всесоюзного міщанства. <...> Москва має міцні традиції, які глибоко входять в міщанство».

Павук для обох не селянин, а міщанин із міста Ліхова. Ліхов складається з двох безодень: безодні пилюки й безодні багна.

Серед усіх павучих характеристик звертає на себе увагу його восьминогість. Вісімка тут глибинно пов'язана з порожнечою-вічністю, про яку каже Свидригайлов: «З цієї вісімки починає свою розповідь про Целебеєво Белий: «І ще, і ще клинькала у синю безодню дня целебеївська дзвіниця; і кружляли над нею, і писали, повискуючи, вісімки стрижі».

¹⁴ Чи не той це «шум», що його чув Блок, коли писав свої «Дванадцять»?

Прийшовши в гості до свого друга, теософа Шмідта, що разом із Катею уособлює Захід, Дар'яльський згадує те, що знав колись, і знайомиться з новими розшуками Шмідта: «Тіфон над двома зв'язаними людьми, під яким Шмідт надписав: „Це є число шістдесят, число тайни, фатуму, передзначення, тобто п'ятнадцятий гліф «Хірон»», тобто п'ятнадцятий аркан Таро.

Далі вже з кабалістичної книжки «Зогар»: «Кетер — перший зефірот, риза Божа, перший блиск», «і восьмий зефірот, Йод, з підписом: „древній змії”».

Про четвірку Шмідта відзначено: «все речовинне обчислюється числом чотири».

Шмідт попереджає, що Сатурн погрожує Дар'яльському загибеллю. Петро згадує, як «ледь не від'їхав з ним за кордон — до них, до братів», «але Дар'яльський дивиться у вікно, а у вікні — Росія».

Не хоче відвернутися він «від Росії, що кличе й гине, від верховного нового володаря його долі», і відповідає: «...я від вас відхожу — не до твоїх, а до моїх».

«Древній змії», а нині столяр Кудеяров, хлистопаук, затягнув його у своє павутиння: 8 у кабалі — це хаос, неорганізована матерія, гріх, що й породжує α , «дурну» безкінечність перевтілень¹⁵.

«Духа зішестя тут звершилося на п'яти квадратних сажнях; на чотирьох людських тілах-стовпах склепіння трималося небесне, що впало на землю; і ті чотири стовпи були сама білогруда духиня Матрьона Семенівна, та клишоногий столяр, та — Петро, та ще кудлач».

«Моїх товаришів легко пізнати:

доктор Тагабат,

Андрюша,

третій — дегенерат». Четвертий —

«Я:

— Увага! На порядку денному діло крамаря ікс!»

Як видно з імен, доктор — німець, Андрюша — росіянин. Дія відбувається в країні з нечітко окресленими характеристиками. Дещо схоже на Росію, у якій, одначе, забагато французьких ознак. Та є й ознаки Єрусалима. Друга назва «чорного трибуналу» — «новий Синедріон», свідчення того, що тут судять Христа — в ім'я загірної Марії й майбутнього (?) Месії.

¹⁵ Як і всі символи, 8 — багатозначне, воно може мати й позитивні значення.

«Холупи» зібрались для «ділання» Суса.

«Мої товариші сидять за широким столом, що з чорного дерева. Тиша».

У Білого «жадібно й гаряче мовчали вуста голубів, і мовчання розливалось». «Усі вже сиділи тут за столом; не одягали вони білих сорочок», «обличчя ж їм лизали чотири червоненьких полум'ячка з чотирьох воскових свічок», «що коптіли».

«Канделябр на дві свічі тьмяно горить. <...> У височині ледве манячить жирандоля. В городі — тьма». Тьма і в Целебеєво. Світло голубам іде від обличчя Кудеярова. «Доктор Тагабат розвалився на широкій канапі вдалі від канделябра, і я бачу тільки білу лисину й надто високий лоб». «Столяр суворо сидів перед ним з білосонячним ликом і з свічкою в руках».

Хлисти пародіюють таємну вечерю, агапу, чекісти — хлистів та суд над Христом.

«Ківш пінистого вина обходить їх усіх; засихає вино на жовтих вусах теслі, що прикипіли чорною кров'ю; преломлюється французька булка; білу жадібно ковтають, змочену вином».

Доктор і вартовий-дегенерат: «в їхніх руках пляшки з вином, і вони його п'ють пожадливо, хижо». «Це — бакханалія». І у голубів теж: «п'яні щастям сміються, плюються», «усі плеснули в долоні, пішла в танок жонка», за нею всі інші.

Французька булка має свої відповідники в канделябрі, жирандолі. «Французянки» Каті відповідають версальці, інсургенти, трибунал, гільйотина, комунар.

Пародія на Христа поєднана з пародією на французьку революцію.

«Д-р Тагабат кинув на оксамитовий килим порожню пляшку», а у голубів «на столі, на долівці пролите вино, наче плями» крові. На «атласну» стрічку столяра скрапує віск. «Оksamитом» видається Петру «навоз», гній у дворі, «чорний холодний оксамит свище їм у вуха», «бо все благодать».

«У Кудеярівській хаті були глухо причинені віконниці, самий був наглухо зачинений двір; лише чавкання поросят та тупе пофоркування кобили чулося з-під гнилої підворітні, «гаряче чотири дихали душі, законопачені ззовні».

Місто взяли в облогу версальці.

«Темної ночі, коли за вікном проходять міські вечори (маєток злетів на гору й царить над містом) <...> й обивателі, як миші, — за підворотні, у канареечний замок, темної ночі в моєму надзвичайному

кабінеті збираються мої товариші». Канареєчний замок наче пародіює хату голубів¹⁶: «ні Целебеєва тут нема, ніякого іншого місця <...>: стоїть хата в повітрі». Без місця — у-топія...

У Хвильового «В городі тиша й мовчазний перезвін серць». Голуби «сиділи, мовчали, хрестилися, зітхали, очікували бажаного; чи постукав бажаний гість: тук-тук-тук; то стукали серця».

У «Я (Романтиці)» очікуваний гість, тобто «ЧК», уже прийшов, і тому обиватель із жахом очікує отого «тук-тук-тук»:

«Тоді з кожного закутка дивиться справжня і воістину жажна смерть.

Обиватель:

— тут засідає садизм».

«Город причаївся. Тьма».

«Андрюша сидить праворуч мене з розгубленим обличчям і зрідка тривожно поглядає на доктора». Андрюша — нечисте сумління «Я»: «Я дивлюсь на канделябр, але мій погляд мимоволі скрадається туди, де сидить доктор Тагабат і вартовий». «Я думаю: „так треба”»; та «мене раптово взяла розпука», коли доктор написав під постановою «розстрілять».

На столі у хлестів лежить ніж: «...раптом лезо запищало: „Тіла білого — молодецького”». На цей ніж покаже потім столяр, натякаючи на Дар'яльського.

Сидить Дар'яльський за цим столом, і сумніви його оточили: «...а ось відвели його в безодню звіриха й довгоносик; але довгоносик суворо дивився на Петра. Петро здригнувся». Довгоносик («занадто високий лоб» Тагабата) та «звіриха» (дегенерат?...)... «цей доктор із широким лобом і білою лисиною, з холодним розумом і з каменем замість серця — це ж він і мій безвихідний хазяїн, мій звірячий інстинкт. І я <...> — нікчема в його руках, яка віддалася на волю хижої стихії», «злий геній, зла моя воля».

Дар'яльський — барин-робітник, добровільний наймит у столяра; він працює замість «безноски», разом із безіменним «космачем» («кудлачем»).

Дегенерат об'єднує в собі ознаки обох наймитів Кудеярова: «у дегенерата — низенький лоб, чорна копна розкуйовдженого волосся й приплюснутий ніс». Антипаралелізм лоба й носа доктора й дегенерата породжує неявний образ довгого носа доктора.

Дегенерат «мені завше нагадує каторжника». Чи це не спомин Дар'яльського, якому з тюрми перед його смертю хтось махає рукою?

¹⁶ І маєток баронеси та будинок Єропегіна.

Каторжник-убивця міг би бути й персонажем «Бісів» Достоевського, які великою мірою визначили сюжет «Срібного голуба»...

Але у Хвильового каторжник і є тюремщик.

«Йому здалося, що ось він уже в безодні; і чотири стіни — пекло, в якому закатують його; але чому в безодні тій душа запалюється, й пальці виточуються світлом; безодня це чи піднебесна височина? Якщо височина, то для чого столяр — довгоносик? Довгоносик строго на Петра подивився: Петро здригнувся».

Повтори постійні в обох творах. Й постійні паралелізми образів, сюжету.

«Доктор Тагабат спокійно сидить на канапі; п'є вино», «холодно подивився на мене», «цей погляд я відчуваю саме на собі, і він нервує мене й непокоїть». «Столяр суворо сидів перед ним», «йому здається — грізне щось таке в столярі».

«Так завше було. Але й на цей раз здригаюсь і мені здається, що я йду в холодну трясовину». А перед Петром «Гуголево майнуло на мить <...> і він подумав: „...чисто там все й непорочно; хоч там і немає таємного поклику, здалеку солодкого, а зблизка брудного”».

Такі ж сумніви під час засідання чорного трибуналу в «Я-чекіста»:

«І в той же момент раптово передо мною підводиться образ моєї матері...

— „Розстрілять”???

І мати зажурено дивиться на мене».

Та сумнів зникає — від Кудеярова розходяться гострі промені, причащається Дар'яльський французькою булкою з вином, з очей «відьми», надутої духом теслі, йдуть блудливі сині густі хвилі: «...тоді йому здалося, що до другого Христового пришествя він заборсається, потоне в цих синіх морях...»

«Тоді льокай приносить на підносі старі вина. Потім льокай іде, і тануть його кроки». «Воістину правда була за доктором Тагабатом», — думає «Я», пригадуючи темну історію цивілізації.

І в Петра «вже тануть стіни, тануть сумніви, тане жовтенький віск свічок <...> тане все й уже веселість та легкість».

«Я подумав:

— Ах, яка нісенітниця! Хіба він палач? Це ж йому, вартовому чорного трибуналу комуни, в моменти великого напруження я складав гімни.

І тоді відходила, удалялась від мене моя мати — прообраз загірної Марії, і застигала, у тьмі чекаючи». «...Свічі танули».

Які гімни складав «Я-чекіст»? Чи не подібні до тих, що їх «примовляє тесля»: «Сусе, Сусе, стригусе: бамбарці... Господи помилуй»?

Гімн дегенератові переходить у молитву, якою «Я» закриває перед собою «фантом матері» — сумління, минуле, культуру. «Але раптом переді мною виростала загірна даль. Тоді мені знову до болю хотілося впасти на коліна і молитовно дивитися на волохатий силъвет чорного трибуналу комуни»; «я, знеможений <...> становлюсь на коліна і благословляю той момент, коли я зустрівся з доктором Тагабатом і вартовим з дегенеративною будівлею черепа».

Під час «ділання» «кудлач-бо перед теслею на колінах, кланяється земно». І Матрьона «дурненька, сонна <...> вже на колінах перед ним; руки цілує й — ах! — молиться. То вже не сожитель, Митрій Миронович; то праведник, то великий пророк».

«Я» розривається, розколюється між загірною Марією з її пророком, доктором Тагабатом, і матір'ю, прообразом тої Марії. Двоїться й молитва. Мати молиться образу Діви Марії, син — «волохатому силъвету», з-за якого з «туману» шелестить Марія загірної комуни.

Тому й виникає тема зради, як в «Бісах» тема «зради» Шатова.

«Невже я покину чати й ганебно зраджу комуни?» Саме про це й каже йому Тагабат: «Ну, ну, тихше, зраднику комуни! Зумій розправитися і з «мамою» <...> як умів розправлятися з іншими».

«Хай я загину, якщо зраджу всій голубиній справі», — думає Дар'яльський, мимохіть згадуючи свою «зраду» Каті заради «брудного» поклику.

Коли одна з «холупиць», Аннушка, називає ще недобитого Дар'яльського братиком, Сухоруков заперечує: «Нет, ён придатель» («він зрадник»).

Та на відміну від Дар'яльського «Я» розколовся на користь «діла» й виконує свої обов'язки перед революцією. Коли наївний комунар Андрюша хоче, як і Дар'яльський, втекти від чорної справи, то саме «Я» погрожує йому розстрілом.

За всіх подібностей, паралелізмів у «Я (Романтиці)», на перший погляд, немає центральної події хлистовського «ділання» — появи Суса й Духа, Срібного голуба.

Але ж по всьому текстові розкидані знаки центральної події християнської історії та пародії на неї — пришествя антихриста.

Перед з'явою Суса з грудей Кудеярова вилітає марево, голуб із дзьобом яструба. І вже всі четверо боготворці лежать, лежать трупами в крові-вині.

З трупів цих повстає юнак із «пурпурними» губами, залитий кров'ю-вином.

Смерть панує в маєтку, де засідає чорний трибунал, у маєтку, забитого, мабуть, ним-таки, шляхтича.

Смерть розходиться по всьому місту. «Город мертвий» — він імітує смерть, щоб смертотворці не розпізнали живих, «обивателів».

Вакханалія вина-крови, розстрілів захоплює «Я»: «Туман стояв перед очима, і я був в тім стані, який можна кваліфікувати як надзвичайну екстазу.

Я гадаю, що в такім стані фанатики йшли на священну війну». Та на війну він не відпускає ні себе, ні Андрюшу.

«Північна тьма. В шляхетний дім ледве доноситься глуха канонада. <...> За порт'єрою в скляних дверях стоїть заграва: то за дальніми кучугурами горять села, горять степи й виють на пожар собаки по закутках міських подворотень».

Горить підпалена пальцями Кудеярова клуня крамаря Івана Степанова.

Чи це не Івана Степанова, «крамаря ікс», першим викликав цієї ночі «Я»?

Знову своєрідна пародія на Христа, що викинув крамарів із храму?.. У Білого в дусі Гоголя богомази зобразили Івана Степанова в церкві: «в шуйці п'ятиглаву церковцю тримає на манір проскури, а в караючій десниці зволить под'яти меча тяжкого й гострого — як єсть Іван Степанов», «з правої сторони від іконостасу розмальований».

На деісусі тримає церкву святий Микола, меч — Ілля або Михаїл. Та на деяких іконах Микола тримає меч і церкву, тобто образ Миколи зливається з Михаїлом. Може замінити він і Івана Предтечу. Нагадаємо, що саме Михаїл очолює боротьбу із Сатаною й антихристом.

У часи пришестя антихриста гинуть два свідки Божі. Ними є Енох та Ілля, або Петро й Іоанн.

Петро й Іоанн гинуть від блискавки мага, псевдопророка Аполонія в «Короткій повісті про антихриста» В. Соловйова [112-1, т. 10], вставлений у його «Три розмови» (1900). Ця повість прояснює дещо і в «Срібному голубі», і в «Я (Романтиці)». Прояснює вона навіть зашифровані імена трьох розстріляних — крамар Х, теософи У та Z.

У «Трьох розмовах» повість про антихриста читає «господин Z».

У вступі Соловйов гостро критикує захоплення необуддизмом, теософією Блаватської, й зауважує: «Християнство без Христа і Євангеліє, тобто блага вість без того блага, про яке слід було б вістити, а саме — без дійсного воскресіння в повноту блаженного життя — є таке ж порожнє місце, як і звичайна дірка, що просвердлена в селянській хаті» (Соловйов згадує про так звану секту діромоліяїв). У «Короткій повісті...» Соловйов власне й показує, як на це порожнє місце приходять «прийдешня людина» в ім'я своє («сам» Тичинино-го «Прометея»).

Я-чекіст пропонує теософам «заповнити порожнє місце» «чека», бо всякий інший, новий Месія — не-Христос може означати лише антихриста...

За спиною комунарів, які відступають, горять, як ми бачили, степи й села.

Але попереду, у прийдешньому «...Я зупиняюся серед мертвого степу:

— там, в дальній безвісті, невідомо горіли тихі озера загірної комуні». Без вісти...

«Та ледве почали авангарди двох армій, як стався землетрус небувалої сили, під Мертвим морем <...> відкрився кратер величезного вулкана, й вогняні потоки, злившись у полум'яне озеро, поглинули й антихриста, й сатану, лжепапу і все їх військо», — розповідає Соловйов.

Та «голубам» під час «ділання» здається, що саме вони врятовуються від цієї пожежі: «...голубине дитячко, екстазом народжене, що повстало з чотирьох мертвих тіл, як єдність, що в'яже душі, — сумирно лащить голубине дитячко до речей; випиває дитячко червоне вино: пурпурові уста великою підсміюються любов'ю. І вже стін немає: голубе світанкове з чотирьох сторін небо; знизу — темна безодня й там пливуть хмари; на хмарах, простягаючи до дитяти руки, в білосніжних шатах врятовані голуби, а там — вдалині, в глибині,

в темноті велика, червона, охоплена полум'ям куля й від неї валить дим: то земля». Здається, що й герой Хвильового поділяє цю ілюзію, що врятуються саме вони, обрані. Після вбивства матері:

«...В степу, як дальні богатири, стояли кінні інсургенти. Я біг туди, здавивши голову.

...Ішла гроза. Десь пробивалися досвітні плями».

Це майже з Об'явлення св. Івана Богослова:

«І побачив я небо відкрите. І ось білий кінь, а Той, Хто на ньому сидів, зветься Вірний і Правдивий, і Він справедливо судить і воє... А війська небесні, зодягнені в білий і чистий вісон, їхали вслід за Ним на білих конях».

Та ще раніше з'являється хтось інший:

«І раптом чую:

— Ну, комунаре, підводься! Пора до батальйону!

Я зиркнув і побачив:

— переді мною знов стояв дегенерат».

Перед Іваном Богословом у відповідному місці встав янгол, що віщував про шлюб Агнця, про явлення Христа після осуду Вавилону, «матері розпусти й гидоти землі».

Перед нами інверсія відродження: дегенерація... Христос — воскресшає, Месія-ЧК — мертвить, дегенерує... «Діланія» ЧК починається з: «Увага! На порядку денному діло крамаря ікс!».

Закінчується:

«...До розстрілу присуджено,

— шість!

Досить! На цю ніч досить!»

Ілучи до матері, додому, «Я» обертається до «волохатого сільвета» чорного трибуналу.

«І тоді раптом згадую, що шість на моїй совісті.

...Шість на моїй совісті?

Ні, це неправда. Шість сотень,

шість тисяч, шість мільйонів — тьма на моїй совісті!!

— Тьма:

І я здавлюю голову».

«Тьма» тут має кілька значень. У числовому ряду це безкінечність, міриyadi, більш точно — «десять тисяч», що відповідає тюркському «туман» — десять тисяч і темрява. Образ безконечности постає трохи далі: «...Але знову переді мною проноситься темна історія цивілізації, і бредуть народи, і віки, і сам час...» Актуалізоване й значення темряви.

Прослідкуємо шлях «Я» в цю ніч, темряву.

«Темної ночі» збирається чорний трибунал у маєтку, де панує тьма («і тут тьма»). Підписавши «темні постанови» (тоді «відходила, удалялася од мене моя мати... і застигала, у тьмі чекаючи»), через «тьму» міста «Я» повертається додому. Лише тут «тьма» освітлюється свічкою. З'являється мати.

Так підготовлюється невисловлене явно «мать на моїй совісті»: мати — анаграма «тьма».

Анаграматичний код доповнюється паралелізмами:

«ТЬма?

І я здавлюю голову», — після перших шести.

Перед розстрілом матері: «...Я здавив голову й ішов по мертвій дорозі, а позаду мене рипіли тачанки».

Після вбивства матері: «Тоді я звів цю безвихідну голову й пожадливо впився устами в білий лоб. — Тьма». І далі: «...я біг туди, здавивши голову».

Поєднавши всі прочитання «тьма на моїй совісті» — затьмарена совість, безкінечність забитих, забита мати, отримуємо демонічну надлюдину. Шість разів згадується число 6. Так, наче двічі повторене число 666, число Звіра (він у Белого павук, в Апокаліпсисі — восьмий звір, на якому сидить блудниця, мати розпусти, Вавилон).

Таке враження, що саме «Я» й грає роль антихриста або його претечі.

Друга ніч — розстріл теософів. За ними теж відчувається 6: «женищина» в траурі — «мати трьох дітей». За трауром теж людина. Разом із «мужчиною» та трьома дітьми — шестеро. Та ми не знаємо, що сталося з дітьми, бо ввели натовп черниць. Серед них мати. І тут на вигук: «Ти?» — зареготав Тагабат:

«— „Мамо“¹⁷?! Ах ти, чортова¹⁸ кукло! Сісі захотів? „Мамо“?!»

Я вмить опам'ятався й схопився рукою за мавзер.

— Чорт! — і кинувся до доктора».

Як Сатана — мавпа Бога, так і антихрист — мавпа Христа. У Соловйова він кукла Сатани. Це Сатана дає йому красу й силу.

За Соловйовим навіть в антихриста на мить з'являється бажання звернутися до Христа по порятуюнок. «Нестерпна туга давила його серце. Раптом в ньому щось ворухнулось».

¹⁷ «Я-чекіст» сказав лише «Ти?». «Мамо» прочитане з думки.

¹⁸ У «Санаторійній зоні» «чортова тютя» в руках у Карно — миршавий дідок.

А «Я-чекіст»: «І знову я пізнаю себе нікчемною людиною й пізнаю: десь під серцем нудить».

Та антихрист Соловйова душить свій порив. «Покликати Його, спитати, що мені робити?» І серед темряви перед ним постав су-мирний та зажурений образ. «Він мене жаліє... Ні, ніколи, ніколи! Не воскрес, не воскрес!» «І він кинувся з кручі. <...> На мить він втратив свідомість і опритомнів стоячи на колінах за кілька кроків від кручі. Перед ним вималювалася якась фігура, що світилася фосфоричним туманним сяйвом, і з неї двоє очей нестерпним гострим блиском пронизували його душу...»

«Я йшов по дорозі, як тоді — в нікуди. <...>

Зате я відчував

— там ішла моя мати».

«Моя мати — наївність, тиха жура і добрість безмежна. <...>

І мій неможливий біль, і моя незносна мука тепліють у лямпаді фанатизму перед цим прекрасним печальним образом».

«Але раптом переді мною виростала загірна даль. Тоді мені знову до болю хотілося впасти на коліна й молитовно дивитися на волохатий силвет чорного трибуналу комуни». «І ріже мій мозок невеселий голос! Я знову чую, як мати говорить, що я (її м'ятежний син) зовсім замучив себе». І не хоче прийняти жалости матері та пожаліти її, як не приймає жалости Христа антихрист у Соловйова.

«Бачить він ці два пронизливі ока й чує чи то в собі, чи то ззовні якийсь дивний голос» — це вже антихрист, «кукла чортова», чує в собі свій-несвій голос, сатану-в-собі.

5

Чорт, біси, відьма, якась «єха лісова» — мабуть, «єхо» («луна») — та інша нечисть переповнюють «Срібного голуба». Якщо вірити пліткам глухонімого (!) Сидора, у самого Митрія Мироновича є роги. Коли Дар'яльський повертається із залізничного вокзалу до міста у свою смерть, його супроводжує міщанин із «двома явними рогами». Після багатозначних крапок міщанин-чорт запитує Дар'яльського:

«— Ась?

— Гм — нічого...

— А мені причулося, що ви чорним зволили словом лайнутися».

І після нової серії крапок Бєлий додає: «Ні, це не був чорт, тому що позаду йшов чорт». Це був Сухоруков. Ці два чорти й вели його на смерть, як доктор і дегенерат вели «Я» по дорозі смерти до вбивства матері, людської половини його душі.

Діялог цей нагадує невимовлене, але почуте Тагабатом слово «мамо», і саме після нього «Я» кричить Тагабатові: «Чорт!»

Логіка останнього речення з діалогу Дар'яльського з чортом відповідає сцені з матір'ю:

«Що це? Невже знову галюцинація?

Я відкидаю голову.

Так, це була галюцинація: я давно вже стояв на порожнім узліссі напроти своєї матері й дивився на неї:

Вона мовчала».

Та він почув її невимовлені слова.

Реальність, мати сприймається як фантом, галюцинація. І навпаки, шелест Марії із туману прийдешнього — як реальність.

«Метнувся вогонь — раз,

два —

і ще — удар! удар!»

«— За що ви це, братці, мене?

Торох: засліплюючий удар збив його з ніг; хитаючись, він відчув, що вже сидить на карачках: торох — удар ще більш засліплюючий» («Срібний голуб»).

«І тоді ж, пам'ятаю, спалахнули короткі вогні: так кінчали з чорницями», «з бору вдарив у тривогу панцерник — загудів ліс».

«Ту-ту-ту — затопотіли у темряві ноги», «бліде над ним схилилося обличчя», «без жорстокости, з непокритими обличчями вони стояли над тілом, з цікавістю розглядали те, що вони наробили: і смертну синяву, й струмочок крові, що сочився з губ...» («Срібний голуб»).

«Я здригнувся і побіг до трупа матері. Я став перед ним на коліна й пильно вдивлявся в обличчя. По щоці, пам'ятаю, текла темним струменем кров».

Сцена вбивства матері розірвана темним, неясним у тексті місцем:

«...Я заложив руку в кишеню й тут згадав, що в княжих покоях я щось забув.

— От дурень! — подумав я.

...Потім скинувся:

— де ж люди?»

Що ж він забув у княжих покоях? І чому, для чого Хвильовий цим епізодом розбив сцену з матір'ю?

Роман Білого начебто дає ниточку-ключ до цього безпам'ятства.

Ще коли Дар'яльський вирушав у путь, втікаючи від голубів, він засунув у кишеню револьвер, «бульдог». У флігелі купця, побачивши через віконце своїх убивць, «відскочив, щоб вихопити свій бульдог, й тут згадав, що бульдог його залишився в хаті, разом з палицею й сірненьким пальгечком. Тоді він зрозумів, що все скінчено». «За-тулив пальцями лице й заплакав, як покинута дитина».

Чекіст свого револьвера не забув: «Я держу в руці мавзера, але моя рука слабіє, я от-от заплачу дрібненькими сльозами, як у дитинстві на теплих грудях».

Що ж забув чекіст у тих покоях? «Де ж люди?»

Бо ж і чотири чорти, і Анна-Голубятня, «бісівка»: «...адже й вони були люди».

Забув чекіст «людей», себе-людину з роздвоєного «Я — чекіст, але і людина», бо після арешту матері «розколослось моє власне «Я».

«Срібний голуб» закінчується словами: «Ранок стояв свіжий: лопотіли дерева; пурпурові нитки пір'їстих хмарин, ясна кров, проходили небом ясними струмками».

«Я (Романтика)»:

«...Ішла гроза. Десь пробивались досвітні плями. Тихо вмирав місяць у пронизаному zenіті. З заходу насувалися хмари. Ішла чітка, рясна перестрілка.

...Я зупинився серед мертвого степу:

— там, в дальній безвісті, невідомо горіли тихі озера загірної комуни».

«В етері Петро прожив мільярд років: він бачив усю пишноту, закриту очам смертного», тобто живого.

«Я» вмерло. Разом із ним умерла Марія, вона вже не згадується, її вже нема в загірній комуні.

Саме її забув у княжих покоях чекіст, що вбив її прообраз, матір, яка молилася Діві Марії.

Та кінець «Голуба» не є кінцем «Я (Романтики)», з «лопотіння», з шелесту дерев новеля Хвильового розпочинається.

«З далекого туману, з тихих озер загірної комуни шелестить шелест: то йде Марія».

Щоразу, коли в «Я» пробуджується людина, перед ним виникає видиво загірної комуни й пам'ять про жах проминулої історії: «Але знову переді мною проноситься темна історія...» В «Емблематиці смислу» (1910, рік публікації «Срібного голуба») Бєлий через «Заратустру» Ніцше писав: «...ми нині наче переживаємо все минуле: Індія, Персія, Єгипет, як і Греція, як і середньовіччя,— оживають, проносяться повз нас епохи», «нині перед нами пролітає все життя людства» [18, с. 50]. Треба покласти край історії, тьмі віків, народів, самому часові, і тоді зі смерті тьми минулого, з туману майбутнього прийде Марія, народиться етерна вічність¹⁹ «тихих озер загірної комуни». Уся новеля «Я (Романтика)» й присвячена цьому вбивству ідеосимволу «мать-тьма».

На початку новелі туман — шелест Марії з грядущого викликає в «Я» пам'ять і біль сумління: «...воістину моя мати — втілений прообраз тієї надзвичайної Марії, що стоїть на гранях невідомих віків».

Після першого «розстрілять»: «...удалялась од мене моя мати — прообраз загірної Марії»...

На образ цей напливають «суворі постаті князя й княгині» — і разом із матір'ю пропадають «в синім тумані цигаркового диму». І цей туман туманить сумління: «...До розстрілу присуджено — шість!»

Вдома мати «зажурено дивиться на образ Марії» і «тускло горить лампада перед образом Марії».

Коли «раптом переді мною виростала загірна даль» під час втечі з міста по «мертвій дорозі», «єдиній дорозі до загірних озер невідомої прекрасної комуни», Марії вже не було. Навколо мертвий степ, а комуна перетворилася на «дальню безвість».

«Ні звуку, ні шелесту, ні стукушки» на станції Ліхов...

6

Убиваючи минуле, людину в собі — матір, вбиваючи материзну (теософка У, черниці, Діва Марія), «Я-чекіст» убиває в прообразі образ прийдешньої Марії.

¹⁹ «Епоха грядущая вне-исторична, всемирна» (А. Бєлий «Революция и культура», 1917).

Ця фатальна, незворотна подія відбувається на узліссі біля перехрестя доріг.

Саме це узлісся стало місцем зустрічі часопросторових та всіх інших координат світової культури.

Це «розбійний хрест» доріг, «біля синьої криниці», де «зупинялись» «подорожники», що «брели» «з темного лісу».

Через Целебеєво проходить дорога, що «народ подорожній гонить». Біжить ця дорога аж «до славного міста Ліхова, звідки всякий народ швендяє»...

«Золотого ранку Трійцевого Дар'яльський ішов по дорозі в село Целебеєво». Та «давив і душив душу жар Трійцевого дня», бо відчуває «червоний барин» перехрещення свого путі з «лихими людьми».

Тривога, відчуття переслідування входять у задушливий «Духів день», на Трійцю, у душу Дар'яльського.

У вступі до новелі Хвильового: «Тривога! — Мати каже, що вона поливала сьогодні м'яту, і м'ята вмирає в тузі. Мати каже: „Надходить гроза!“».

Ні, «насуваються дві грози».

Бо «важкий душний грім ніяк не прорветься з Індії, із сходу». А з півдня «шалено напірають ворожі полки».

Про цю, іншу грозу сповіщає «печальна тривожна мелодія» військового телефону, що чомусь нагадує «дальній вокзальний ріжок». У цю тривожну мелодію влітається монотонний спів червоноармійця-татарина: «Ала-ла-ла». А «на міській башті за перевалом тривожно дзвенить мідь: то б'є годинник. Північна тьма. В шляхетний дім ледве доноситься глуха канонада».

Так Хвильовий задає часопросторові, символічні душевні координати розбійного хреста. Телефон і канонада нагадують, що з півдня насуваються «версальці». Годинник опівночі віщує про відступ на північ північною дорогою.

На заході міста — мати. На сході — «шляхетний дім», ЧК, де «пропадає» син.

Опівдні «біс полуденний» спокусив Дар'яльського, опівночі біси вбили його.

Розбійність хреста Суса, якому поклоняється Дар'яльський, задана вже прізвищем голови секти Кудеярова. Воно походить від Некрасівського великого грішника з «Кому на Руси жити добре», отамана розбійників Кудеяра, який вбивством ще більшого грішника, пана, спокутував свої гріхи. Фасмер виводить Кудеярова з перської мови — «божий

друг, улюбленець». Та можливе й суто слов'янське, поетичне, прочитання: «кудесний яр», чарівна ущелина, безодня, у яку й провалюється Дар'яльський. Якщо Петро I пробив вікно в Європу, то Петро Петрович Дар'яльський пов'язаний з Дар'яльською ущелиною, «воротами» на Схід, у безодню азійства.

В ім'я Суса Кудеяров пародіює Бога: «солодко так стогне, розпоясався, груди оголені», «а з грудей, наче тобі з яйця, викльовується пташина голівка», голуб із дзьобом яструба. А вранці, після тайної вечері «ділання», «на столі, на підлозі пролите вино, наче плями» крові.

І «рівномірно постукує годинник».

Дзвонів міського годинника відповідають також «кліки целебеєвської дзвіниці», а міді його — професія Сухорукова: «...мідники ми».

Про що ж тягнуть свою тривожну пісню татарин та вокзальний ріжок телефона?

Вокзал з'являється в «Срібному голубі» двічі.

З вокзалу станції Ліхов від'їжджає додому в кубло «голубів» купець Єропегін. Вдома Єропегін розкриває зв'язки своєї дружини й слуг із революційною сектою голубів. Тому його отруюють.

По дорозі в Ліхов Єропегін знайомиться з дядьком Каті, Павлом Павловичем Тодрабе-Граабен.

Цей ворон смерті (Тодрабе) віщує своє «невермор», смерть усієї Росії, якщо вона не повернеться до Європи, Заходу.

«Старий в образі й подобі заходу» пояснює Дар'яльському: «...росіяни вироджуються; європейці вироджуються», «плодяться одні монголи та негри».

«Росія монгольська країна; у нас у всіх монгольська кров, не їй утримати нашестя: усі ми впадемо перед богдыханом».

Це цитата з «Короткої повісті про антихриста», у якій пришествю антихриста передує нове монгольське нашестя на чолі з японсько-китайським богдыханом.

На всі віщування сенатора про хлистівське виродження Росії Дар'яльський відповідає одним: «Росія ховає невимовну таємницю²⁰».

Сенатор поблажливо роз'яснює йому: «Коли говорять про невимовне, це загрозливий симптом; це доводить лише те, що людство в скотоподібному стані». За Тагабатом проступає виродження, дегенерат.

²⁰ У «Редакторові Каркові»: «Ах, зелені мої сни за далеким невимовним».

Сенатор наполягає: «Вам привиділось: це все образи, образи», «прокиньтесь, поверніться назад», «на захід: адже там захід. Ви — людина заходу». На «заході» — Катя, Гуголево, Європа.

На Заході — мати «Я». Образи, якими снить «Я», — шелест загірної Марії.

Прокинувшись уранці, Дар'яльський утікає з цих голубиноболотяних місць на Ліховський вокзал: «...ще півгодини — все буде скінчено; його стидкий зв'язок з цією місцевістю обірветься навіки»...

Але й це ілюзія, бо віз його на вокзал саме вбивник Сухоруков.

«День був блакитний, коли він входив на станцію; день був... — та ні: коли він став виходити, дня не було; але йому здалося, що немає і ночі; була сама лише темна порожнеча»; «між тим Ліховим, яким так недавно він проїжджав, і цим Ліховим було, щонайменше, мільйон верст відстані: то було — місто людей; це було місто тіней».

Це Ліхов іншого, нелюдського простору: «...порожнеча — геть нічого: місто тіней, місто Ліхов!»

Коли йшов він у цій «пітьмі: йому здавалося, що йшли вони довгі роки, обігнавши прийдешні покоління на багато мільйонів років; йому здавалось, що кінця у цього шляху немає»; «безкінечність була спереду; позаду ж — вона ж, безкінечність...»

Дар'яльський хоче зрозуміти «подлинные *черты* лиховца» — дійсні риси того, що супроводжує його. І розуміє: «...ліховець був ані високий, ані низький, а беззвучний і хирлявий, і при цьому з двома явними рогами...»

«Ні високий, ні низький» відсилає нас до мертвого простору Російської імперії, до Чичикова з «Мертвих душ» в інтерпретації А. Белого [10].

Це часопростір світу мертвих. Точніше, роздоріжжя, станція переходу у світ мертвих: «...прибув він з блакитного світу у вокзальне приміщення; і звідти вибув — у город тіней». За «черту оседлости» — обігрує Белий адміністративний термін як позначення межі «обивательської», межі земного життя.

Петро Петрович не зміг вирватися з цих болотяних місць, бо назавжди пов'язав себе стидким зв'язком з ними, з «гъевоююціонною сектою гоубей», як їх називає агент охранки, який проповідує... «кьясний тегог».

Чи не про це й тягне ріжок — про «ріжки» чорта й про ганебний зв'язок з імперією, з охранкою? У «Санаторійній зоні» Хвильовий так і назвав чека червоною охранкою. А в «Синьому листопаді» про це знають навіть галки: «Здавалося, що тут недавно проїхав Чичиков».

У цьому царстві мертвих душ химерність простору являє себе химерним або, як називає його Хвильовий, «калямбурним часом» («Лілюлі»).

Ідучи на станцію, Дар'яльський точно розрахував: через півгодини він від'їде в Москву, тобто на захід. Виявилось, що потяг вирушив годину тому. Півгодини були мінуспівгодиною. Уявне майбутнє Дар'яльського — минуле.

У просторі мертвих, в астральному світі час біжить у напрямку, протилежному часові живих. І це пояснює, чому Дар'яльський у темряві Ліхова на мільйони років обігнав прийдешні покоління. Чорт вів його назад — у світ «павуків», «довгоносиків», «звірих», «відьом», за визначенням Тодрабе-Граабена, «скотоподібний стан» холупів.

Ще під час «ділання» Дар'яльський «вже почав розуміти, що те — жах, петля і яма: не Русь, а якась темна безодня сходу пре на Русь з цих радінням сточених тіл».

І «згадав голеного барина»: «...поверніться назад». Тобто йдуть уперед.

П. Тичина в «Замість сонетів і октав» писав: «Праві йдуть назад, але голову намагаються держати вперед. Ліві мчать уперед, але голову скрутили назад».

У Хвильового чекіст, коли тільки йде до матеревбивства, згадує минулі покоління, що проносяться перед ним «темною історією цивілізації». Чи не про це каже в Ніцше Заратустра [94, с. 155]: «Хіба ми вже не приходили й не йшли тією другою дорогою, що перед нами, тією довгою жахливою дорогою»?..

«І коли минули хвилини, під час яких він переборов безкінечність, випередивши з дивним супутником прийдешні покоління на багато мільярдів років, коли возсідав він» у Єропегіних, «він думав, що Москва вже позаду, і навіть проминув Ліхов, місто тіней».

Та він прийшов уже в останній пункт свого фізичного життя.

Початок цього шляху — в Гуголево, у час вранішньої зорі. Він іде в целебеєвську церкву із заходу на схід. Опівдні, вже в Целебеєво, починається впадання в «холупиний дух», «дух Ліхова». «Дух» цей убиває його опівночі — вже в Ліхові. Сюжетний час закінчення роману той самий, що й час початку, — світанок. «Півдоби» голубиною пригоди Дар'яльського — інволюція культури, духу.

Та вже перший день сюжетного часу свідчить про іншу можливість життєвого шляху Дар'яльського.

Схвильований зустрічю з «рябою бабою» в церкві, Дар'яльський опівночі повертається до Гуголево, на захід.

«Глухо, глухо відкликком дальнім пролетів крізь чагарі півночі дзвін».

З-за кущів біля залятого місця бачить він рябе обличчя Матрьони. Ні, це «місяць, що пропадає в кущах».

У Хвильового опівночі чути годинник. І «виринає місяць», «що опівночі пронизав zenit». «На небі виростають зорі і проливають на землю зелене болотяне світло. Потім гаснуть, пропадають».

Тут, біля болотяного «вікна», згадує Дар'яльський свою матір, як згадає в останню свою ніч Катю. Згадує він дитячі марення свої, що саму рябу бабу — «луну», від якої мати врятувала його, зачинивши вікно: «...мила мати, бідна,— як, бувало, нарікала вона на його безсонні ночі».

У Хвильового мати «знову каже, що я, її м'ятежний син, зовсім замучив себе», бо «день і ніч я пропадаю в „чека”».

Ліс, яким повертає Дар'яльський у Гуголево, як і вокзал Ліхова, як і чека в «Я»,— межа між життям і смертю — розбійний хрест біля синьої криниці.

Тут, у цьому мертвому лісі, Дар'яльський згадує:

«Знову дивишся ти на мене з темного минулого», «зла тайна». «І все я чекав», що «наблизиться до мене з п'ятьми страшний, але скімливий, який вдалечінь кличе...» Хто?

І це буде останньої ночі було вже в дитинстві.

«Я кликав, я прислухався — до шелесту дерев», «а шелест, як і я когось, мене кликав».

Дар'яльський згадує наречену, яка «його стала стежиною; і ось уже ця стежина — не стежина: в день, в годину, в коротку мить, що цілує душу, життєва його стежина стала туманів стежкою».

«Бачить Дар'яльський, що над проклятим місцем стоїть він» на «галявині».

«Я давно вже стояв на порожнім узліссі напроти своєї матері...», «...шелестять вечори біля тополь»... А «з далекого туману» загір'я — шелест надзвичайної Марії... Надзвичайною була його комісія, Ч. К.

«Синя криниця», або «криниця часу» («Санаторійна зона»), — криниця для спраглих «Срібного ключа», спраглих духу, цілющої, «целебной» води села Целебеєво.

Шаманна криниця відлунює маренням майбутньою Марією, що «стоїть на гранях невідомих віків». Вона ж і пам'ять про перлямутри росяних ранків та слюзинок матері над в'янучою м'ятою та її змученим м'ятежним сином. Вона — «трюмо», або «верцаadlo», душі, у якому

відбивається весь світ так, що «я відчуваю себе Господом-Богом» («Арабески»).

У зачарованому лісі Дар'яльський пригадує місяць — «лице привида», побачене ним у вікні, і схилену над ним матір: «...я, синку, закрила вікно».

«Я підійшов до дверей і тільки-но хотів зирнути в невеличке віконце, де сиділа моя мати, як хтось узяв мене за руку. Я повернувся — дегенерат».

«Що це? Невже знову галюцинація? —

Ні, то була мовчазна мати».

«Я поспішаю на це зачароване узлісся, а одинока постать усе там же, все там же. Навкруги пусто. Тільки місяць лле зелений світ з пронизаного zenіту».

Так, як лле із себе «зелений світ» Кудеяров. «Дар'яльський дивиться у вікно, а у вікні — Росія». Він «відвертається від вікна, від Росії, що, гинучи, кличе його у вікні, від верховного нового володаря його долі, столяра».

Дар'яльський вибирає Схід і кидає Шмідтові: «Я від вас іду», «не поминай лихом». І таки відходить у цей самий Лихів, у смерть. Бо якраз «західника», барона Тодрабе-Граабена вважає Сатаною: «Одійди від мене, Сатано! Я йду на Схід!»

У Белого в кімнаті — мати, Шмідт, барон і Катя, за вікном — Росія, що гине, безодня Сходу й новий володар долі. Дар'яльський зрікається Росії-Європи і йде в Росію-Азію, цитуючи євангельські слова Христа до ап. Петра. Продовження цих слів натякає на думку Петра: «Ти мені спокуса! Бо думаєш не про те, що Боже, а людське», бо Він мусить іти в Єрусалим і там бути розіп'ятим (Матв., 16, 21–22). У Белого Петро відповідає Павлові, що він мусить іти в христівський Єрусалим, Лихов...

У Хвильового чекіст стоїть за віконцем тюрми, у якій його мати. Поряд дегенерат. Тому він мусить убити матір і йти на північ... у напрямку Росії.

У Белого Росія задана лінією Захід — Схід як у просторі, так і в часі. Північ і південь у нього лише часові координати біснуетої Росії-Сходу.

У Хвильового північ і південь переходять у просторові, навіть географічні характеристики.

У «Срібному голубі» Белого «в Москву» означає до Європи, на Захід. Для Хвильового «Геть від Москви» — орієнтація на Європу, Захід. На заході мати, Україна.

Політично-культурологічна інтерпретація розбійного хреста за допомогою публіцистики Хвильового охоплює лише частину значень символу.

«Срібний голуб» дає додаткові ключі. Якщо врахувати джерела самого «Срібного голуба», то матимемо ще деякі ключі. Всі вони можуть розглядатися як діалог Хвильового із сучасною культурою, діалог, сконденсований в окремих словообразах.

Ми вже зазначали, що просторова опозиція «Срібного голуба» Схід-Захід у Хвильового доповнена опозицією Північ-Південь, що й утворює хрест, перехрестя доріг.

У соловйовській «Короткій повісті» ці опозиції визначають етично-просторові координати розбиття християнської церкви на слуг антихриста й вірних Христові.

Через північно-західні ворота Єрусалима з Харам-еш-Шеріфу з трупами «свідків Божих», забитих сатанинською блискавкою, виходять солдати антихриста, через північно-східні ворота відходять християни. Сам антихрист через деякий час утікає в Сирію, на північ.

Топографія міста Хвильового подібна до топографії Єрусалима соловйовської повісті і топографії реального Єрусалима²¹.

Чорний трибунал, новий Синедріон, тобто ЧК, засідає в маєтку, на який молиться Я-чекіст. Для нього він напівпалац-напівхрам, як і місце перебування антихриста в Соловйова.

Саме на Храмовій горі був колись Синедріон. Маєток ЧК теж «злетів на гору й царить над містом». У Соловйова «царить» імператор-антихрист. Обидва напівхрами — на сході міста.

²¹ Місто юдеохристиянської культури мусить мати своїм архетипом саме Єрусалим, так само як місто майбутнього мусить спиратися на образ Небесного Єрусалиму. Рим, Київ, Москва тощо, залежно від контексту, приймають відповідно образ Єрусалима або Вавилона. У Хвильового образ майбутнього міста звичайно виражений Віфлеємом або Меккою. Зв'язок антихриста з північно-західним напрямком надibuємо в багатьох інших творах про прихід антихриста. Зауважимо, що веселий антихрист Остап Бендер входить у Старгород «з північного заходу, зі сторони села Чмаровки». Чмаровка відлунює Чмар'ю, пов'язаною із Сухоруковим. У «Майстрі і Маргариті» М. Булгакова дії навколо Ісуса відбуваються також по лінії північний захід – схід тощо [171; 176].

Сама Храмова площа належала до Магометанського кварталу. Чи не тому, входячи й виходячи з ЧК, «Я» натикається на татарина з його «ала-ла-ла»?

На заході від магометанського кварталу — християнський, французько-грецький квартал, а за ним, уже за межами старого міста, було російське поселення. У християнському поселенні за часів турків стояла міська вежа з годинником. Чи не його «за перевалом» чує чекіст?

Північно-південна опозиція міста Хвильового та Єрусалима подібні. І християни (черниці), і комунари-чекісти відступають із міста північною дорогою.

На західний край міста ходить до матері «Я» ховати свою «злочинну» частину душі. Напрямок руху матері можна визначити як рух на північний схід.

Але етичний сенс спільної дороги «виходу» з міста не збігається. Черниць ведуть, як у Соловйова несуть тіла забитих свідків. На перехресті біля розбійного хреста черниць розстрілюють. Смертю своєю, як «свідки божі» в Соловйова, вони втілюють свою «Марію». Вбиваючи матір в ім'я загірної комуни, розколює своє «Я» чекіст. І зникає із загірної комуни шелест Марії прийдешньої.

Та чи залишається сама загірна комуна? Бо ж «в дальній безвісті невідомо горіли тихі озера загірної комуни».

Шелест Марії на початку новелі здавався благою вістю комуни. Без вісти, «невідомо горіли» її озера в кінці новелі.

У теперішньому часі перед «Я» — «мертвий степ»; позаду — місто й розбійний хрест, де забив він матір; попереду — в майбутньому — вже «горіли» озера загірної комуни. Час зупинився, і «Я» «зупинився серед мертвого степу».

Розбійний хрест має не лише просторове, а й часове значіння. Це розбитий час. Розірвався ланцюг часу, і нині є лише мертвий простір.

Та розірвався час цей ще на початку новелі. Так, як у кінці «Я — зупинився серед мертвого степу», так «зупинялись» біля розбійного хреста «подорожники». Увесь уривок про «молоде загір'я» й «подорожників» своїм минулим часом випадає з теперішнього часу вступу.

Власне, звідки й куди брели вони?

Молоде загір'я відсилає до майбутнього, до загірної комуни. Але й до минулого, до популярної в Росії утопії про Біловоддя й Білогір'я, про Кітеж-град, що стояв на дні Світлоярського озера.

Особливо популярними ці легенди були в сектах «бігунів», «странників» («мандрівців», «подорожників»).

У різних варіантах легенда Білогір'я контамінувалася з утопією Нового, «Гірного Єрусалиму», Нового Ізраїлю тощо. Розміщували цю утопічну країну в Забайкаллі, на Дар'ї, в Індії... Чи не тому на початку новелі Хвильового «важкий душний грім ніяк не прорветься з Індії, зі сходу»?

Звернімо увагу на те, що «Срібний голуб» за задумом Белого розпочинав трилогію «Схід чи Захід». За «Голубом» мусили йти «Путники» («Подорожники»), що стали потім «Петербургом», та «Невидимий град». Наступна трилогія теж мала назву, що безпосередньо стосується розгляданої нами новелі Хвильового, — це «Я (Епопея)». Уривки з епопеї друкувалися в різних часописах 1920-х років.

Не лише Бєлий цікавився Білогір'ям. Революційний поет Ключєв, що був «Давидом» хлістівської секти, підтримував через «бігунів» зв'язки з Індією [65, т. 1, Передмова Б. Філіпова], з якої чомусь ніяк не може прорватися у Хвильового гроза...

Взагалі вся революційна поезія двадцятих років просякнута есхатологічно-хліястичним очікуванням і пошуком Нового граду, Інонії (Єсенін), Лебедії (Хлебніков) або боготворенням, богобудівництвом, творенням Небесного Єрусалиму на землі.

Самими більшовиками революція сприймалася як стрибок із п'їтьми сліпої необхідности в царство свободи.

Дар'яльський разом зі своїм провідником-чортом обігнав грядущі покоління, Я-чекіст не витримує картини повільної тисячолітньої історії, якою бредуть народи. І обидва попадають замість майбутнього в минуле.

Ніцшевський Заратустра [94, с. 154—155] дає нам деяке роз'яснення того, що стається на перехресті дороги мертвих і дороги живих.

«А зупинились ми якраз біля брами, у яку впиралася дорога». «Дві дороги сходяться тут — ними ще ніхто не пройшов до кінця. Довга дорога за плечима тяглася цілу вічність. А довга дорога попереду — друга вічність. Дві дороги протистоять одна одній, зіштовхуються віч у віч — і саме тут, у цій брамі, сходяться до купи. Назву брами написано вгорі: «Мить».

Далі Заратустра розвиває ідею повернення всього в часі: мить містить у собі все майбутнє, все минуле, саму себе, повторювану.

Після спогадів Заратустри зі свого раннього дитинства, що нагадують відповідні спогади Дар'яльського, кудись усе зникло.

«Може, мені наснилось? Чи таки було наяву? Я враз опинився серед диких скель, самотою, залитий мертвим місячним сяйвом.

Одначе тут лежала людина!» [94, с. 155].

«Навкруги пусто. Тільки місяць лле зелений світ»... «Так, це була галюцинація: я давно вже стояв на порожнім узліссі напроти своєї матері й дивився на неї». «Навкруги було порожньо, тільки збоку темніли теплі трупи черниць».

У видінні Заратустри вмирає людина та постає надлюдина (стрибок у царство свободи — від нетерпіння, з протесту проти вічного повторення людської історії):

«Розгадайте ж загадку, яку я колись побачив, поясніть, що ж бачив найсамотніший!» «Про що віщувала та поява, що постало переді мною? Хто той, що колись ще має прийти?» [94, с. 156]. Кого так чекав Дар'яльський...

Белий 1928 року відповідає: «Символ, чи трете двох світів, перетин паралелей в ХРЕСТ з точкою духовного світу в центрі: точка спалахує; це — мій порятунок від розриву „Я”» [14, с. 9].

Та «Я» розколюється, розбивається — розбійним хрестом.

У Дар'яльського змертвіла половина душі — і якщо болем своїм вона не воскресне, то загине й друга половина душі, обернеться душею мертвою.

Розколоте «Я» дає захопити обидва «кінці» свої «злomu генію» своєму. І дегенератові.

Зникає тоді все. Немає ні часу, ні вічності. «Ничаво».

Утопія перетворюється на У-хронію, вічність мертвого степу та павучої лазні Свидригайлова (див. у Ніцше: «І цей млявий павук, що повзе в місячному світлі» [94, с. 155]).

Навіть небо стає не-відомим, з болотяними зорями й місяцем. Сам зеніт — «пронизаним», діркою від зеніту. І в зеніті не сонце, а місяць, тобто сонце мертвих.

Саме він, місяць, «опівночі пронизав зеніт і зупинився над безоднею».

Та ось «зрізаним колосом» похилилася мати, і «тихо вмирав місяць у пронизаному зеніті. З заходу насувалися хмари».

Із заходу? На початку перед усіма вбивствами гроза пробивається зі сходу. А тепер вона раптом змінила напрямок, іде із заходу.

Маємо той самий парадокс, що і з часом на станції Ліхов (мінус-півгодини), тільки просторовий²². У якусь Ніцшеву мить «Я» звернуло на іншу дорогу, до іншої безконечності.

²² Таку саму просторову інверсію маємо в «Страшній помсті» Гоголя. Чарівник-антихрист, тікаючи до Криму, потрапляє в Галич, до Карпат...

Проглянемо весь путь «Я».

Починається він так: «...біжить у могилах дорога, а за нею — мовчазний степ».

Калямбурне «у могилах» попереджає про можливість цієї дороги стати дорогою смерті. Пророкує це і фраза I розділу: «...день і ніч я пропадаю в „чека”».

Та спочатку це лише тривога матері за м'ятежного сина: бо «м'ята вмирає в тузі».

«Город мертвий» для чекістів, бо «Город причаївся. Тьма».

Мати чекає, коли опам'ятається її м'ятежний син. Коли ж він перемагає людське в собі, вона «застигла, у тьмі чекаючи».

Після шістьох розстріляні теософи. За ними привели черниць, — і «розкололося мое власне „я”». І «я йшов у нікуди». Далі — «північна дорога» за місто, до розстрілу черниць та матері.

Стає «мертвою дорога» після молитви «на волохатий силвет чорного трибуналу комуни». Далі знову «північна дорога», і після випробування доктором («ваша мати там! Робіть, що хочете!») «далі відходила в зелено-лимонну безвість мертва дорога».

На «зачарованому неможливому узліссі» — «одинока постать» матері. «Навкруги — пусто».

Після вбивства «навкруги було порожньо», «мертвий степ».

Вмерла людина, народилася надлюдина; «Ну, комунаре, підвисься!» — «переді мною знову стояв дегенерат», тобто недолюдок.

«Уже не пастух, уже не людина більше — а перетворений, просвітлений, усміхнений! На світі ще ніхто не сміявся так, як він!» «Брати мої, я чув сміх, що не був людським сміхом...» [94, с. 156]. Мати, як і Христос, — печальна, скорбна мати.

«Грохотом хриплим» регоче у Хвильового Тагабат. Чорт. «Я цього реготу чекав». Регоче і «Я» після прийняття рішення.

Підсміюється в Білого народжуваний антихрист, дитятко «холупине». Іронізує, відкриваючи останній собор, надлюдина в Соловйова. Бо на землю приходять мавпа Христа, дегенерована надлюдина, антихрист.

II

«ПЕТЕРБУРГ» У «САНАТОРІЙНІЙ ЗОНІ»

*Может быть, Иисус Христос
нюхает моей души незабудки.*

В. Маяковский «Облако в штанах»



Подібність окремих мотивів, фабули, сюжету, теми, ідеї, стилістики, лексики, ритміки й інших елементів двох творів не є достатнім свідченням того, що один із творів був джерелом іншого. Такий збіг може свідчити про спільні джерела обох творів, про посередництво між ними третього чи просто про жанрову спільність: жанрова форма сама по собі є сконденсованою частиною змісту твору, що, як зерно, розгортається в живу тканину цього типу творів.

Спільне джерело може бути таким всеохопним, як «дух часу», «ритмічний гомін епохи», «стиль епохи» тощо.

Збіги між «Я (Романтикою)» та «Срібним голубом» свідчать і про спільні джерела, і про посередників між ними, що й казати вже про дух часу ілюзій і розчарувань революції.

У «Вступній новелі» 1927 року Хвильовий іронічно визнає «впливи» «пільняківщини та інших серапіонових братів». Та ще 1925-го в «Камо грядеши» цитував із «Голодного року» Б. Пільняка «енергично функціруючи»¹.

Якщо критики називали Хвильового Пільнячком, то самого Пільняка можна назвати Белячком, а враховуючи, що Белого називали Гогольком, матимемо цілий літературний родовід, що його скріпив своїм авторитетом сам Ф. М. Достоевський: «Усі ми вийшли з „Шинелі” Гоголя». Не тільки скріпив, а й вивів за межі простої лінійности, бо попередник попередників мав безпосередній вплив на останню ланку так званого літпроцесу.

Якраз Пільняк майже невідчутний у творчості Хвильового, тому доцільніше продовжити нашу аналізу діялогу Хвильового з Белим, блискучим теоретиком і практиком російського символізму.

¹ Нині знаємо з листів Хвильового до М. Зерова [130–2, т. 2, с. 844], що було навіть якесь заочне спілкування Хвильового з Пільняком. Пільняк читав твори Хвильового й передавав йому свої зауваження щодо зловживань іноземними словами. І саме з цієї критики видно, що в них були цілком чудові поетика й світобачення.

На відміну від Белого Хвильовий майже не залишив після себе теоретичних праць про свій художній метод та світогляд. Якщо нам вдасться довести глибинний зв'язок творчості Хвильового з творчістю Белого, «срібні ключі» останнього можуть розкрити певною мірою й цю «таємницю» Хвильового.

Парадокс у тому, що Хвильовий, який у своїх творах постійно посилається на власні джерела, вказує «запахи» Гоголя, Фльобера, бур'яни Старицького й Тобілевича, позичає імена чи прізвиська своїх героїв то у Винниченка, то у Шевченка й Достоевського, майже ніколи не згадує саме про Белого. А якщо й згадує, то побіжно, майже так само, як Сергія Боброва. Сам «символізм» Белого звучить у Хвильового як абеткова, загальновідома, одна з багатьох теорія літератури.

Таке ставлення письменника до чоловіго представника російського символізму й збило, мабуть, зі сліду дослідників Хвильового. Лише у Ю. Лавріненка, у його аналізі Тичиногового клярнетизму маємо згадку про вплив Белого «на ранню мистецьку прозу Хвильового» [74, с. 21].

Попередньо ми розглянули зв'язок «Я (Романтики)» зі «Срібним голубом». Виявилось, що цей зв'язок позначився як на «орнаментальному ритмі» «Я (Романтики)», так і тематично, ідейно, лексично.

Придивімося до інших зв'язків обох письменників. Якщо серед них не виявиться суттєвих, то можна припускати, що вплив «Срібного голуба» на «Я (Романтику)» був зумовлений спільною ситуацією та її оцінкою з позицій класичної літератури ХІХ сторіччя й символізму ХХ. Містичне підґрунтя обох творів могли зумовити загальний есхатологічний настрій російської літератури та спільні джерела — Гоголь, Достоевський, Ніцше й Соловійов.

2

Почнемо зі слідів «Срібного голуба» в інших творах Хвильового.

Образ дороги — один із центральних у символістичній літературі. Не дивно, що дорога, яка проходить через Целебеєво й веде аж у Ліхов, пробігає біля синьої криниці й розбійного хреста в «Я (Романтиці)» (1924), біжить і далі, понад дивною «Санаторійною зоною» (1924).

«І біжить, біжить по полю біла й курна доріженька <...> до інших полів, до інших сіл, до славного міста Ліхова, звідки усякий народ вештається, а іншим разом така весела компанія прикотить, що не дай Бог: на машинах — міська мамзель в капелюшечку й стрекулст. <...> Зараз оце до чайної, і пішла забава...» («Срібний голуб»). «...біжить у могилах дорога, а за нею — мовчазний степ» («Я (Романтика)'). «І от він дивиться: санаторій стоїть над рікою. І от він бачить: це один з тих, що там на проселочній дорозі, де починаються степи, де колись глушили час джентлмени з города (звичайно з проститутками, з коньяком, шампанським <...>), де били верцадла, щоб бити...» («Санаторійна зона»).

«За небом був славний Ліхов город. <...> І звідти виднів кострубатий куц, але з села здавалося, що то темна подорожника фігурка, який брів на село самотньо, але минали роки, а подорожник все йшов та йшов»... «...цигани, сіцилісти, міські робітники, Божі люди так і проходили б; аж, ні; трапилося тут у нас Кудеярову бути: до нього таки й завертали» («Срібний голуб»). «В далі з темного лісу брели подорожники й біля синьої криниці, де розлітались дороги, де розбійний хрест, зупинялись. То — молоде загір'я» («Я (Романтика)').

Розбійному хресту топографічно й символічно відповідає хата Кудеярова, що виглядає з-за «холма». Неподалік криниця. У «Я (Романтиці)» дорога проходить понад містом, у «Санаторійній зоні» — на віддалі від міста.

Сама «Санаторійна зона» теж символічно відповідає селу Целебеево. За самою назвою там і там люди мусили б зцілюватися, та в обох цих місцях герої потрапляють під якийсь темний містичний вплив, обезвольються й духовно та фізично гинуть. У «Срібному голубі» Дар'яльський зачарований теслею Кудеяровим, у «Я (Романтиці)» роль Кудеярова відіграє якийсь доктор Тагабат, у «Санаторійній зоні» роль фатальної сили відіграє метранпаж Карно. Подібним до Тагабата його робить також «занадто високий лоб» — «як башта».

Зауважимо, що дорога «Срібного голуба» дещо пізніше, 1930 року, пройде через роман Ільфа й Петрова. «Веселою компанією», «автопробігом по бездоріжжю» нею буде їхати один із претендентів на антихриста — Остап Бендер [103]. У «Дванадцяти стільцях» він увійде нею з боку «села Чмаровки» в Старгород. Ми ще звертатимемося до славного Остапа, але вже нині можемо нагадати про гоголівський запах його імені. Та й дорогу, що проходить через усі згадані вище твори, проклав Гоголь. Нею в російській літературі мчить

«Русь-трійка», якою править «чорт» Чичиков. Але тягнеться вона ще з часів численних митарств людини на землі та душі в позаземному часопросторі, зокрема ще в XVII сторіччі в книжці Дж. Буньяна «Подорож пілігрима до небесної країни». У російській літературі ця знаменита подорож втілилася в менш знамениту поему Пушкіна «Странник», в англійській — у роман Теккерей «Ярмарок марнославства». Цілком імовірно, що ярмарок Буньяна позначився і на «Сорочинському ярмарку». На Теккерей Хвильовий прямо посилається у своєму сатиричному «Іванові Івановичу», також пов'язаному з Гоголем. Сорочинський ярмарок згадується у Хвильового не раз². Та в поезії «Тіні» (1922) ярмарок, мабуть, ближчий до буньянівського, ніж гоголівського й теккерейського:

зав'юшилось обличчя кров'ю
...на ярмарці колись.

Заснували цей «ярмарок марноти» на шляху пілігримів у Небесний Град Вельзевул, Аполліон та Легіон ще 5000 років тому. На цьому ярмарку можна купити й продати все, що завгодно: людей, кров, тіла, душі. Можна купити тут безсоромних жінок, розпусних чоловіків. Є тут фіглярі, актори, мавпи й різноманітні злодюжки. Ярмарок цей є безплатним видовиськом злодійства, вбивства, перелюбства: і все це «освітлено яскраво-кривавим світлом». Саме тут убили християнина Вірного, вбили, кидаючи в нього каміння, б'ючи по голові, протикаючи його тіло списками.

За згадкою про ярмарок в «Тінях» з'являється й образ пілігрима:

Старчихою — торбинка з сухарем,
із зморшками турботи на чолі
звернула доля на тернисту путь.

Старчиха тут теж на місці — пілігрими Буньяна годуються в дорозі благодіянням зустрічних.

Шлях пілігримів Буньян розкриває вустами сновидця. У поезії Хвильового «старчиха» з'являється теж сновидно:

² До колекції ярмарків Хвильового належить і роман «Ярмарок в країні голубих діліжансів», роман нам не відомий, але вже своєю назвою він видається «цитатою» з Буньяна.

Я казками снити захотів,
а небо найнялось напевне плакати...

Буньян належав до баптистської церкви, але був близький і квакерам. Це, можливо, і пояснює появу «ярмарку» в «Арабесках» Хвильового:

«Для епохи великого ренесансу буде характерним строката весна й плебеїв Великдень. Тоді підуть тисячі горожан на площу м'ятежної комуни, а потім підуть карнавалом на аеродром. І цей строкатий колір б'є мені в вічі, мов чітка червона пляма, що від слова „ярмарок”». Червона пляма може бути як від всього Буньянового яскраво-красного ярмарку, так і від чортової червоної свитки Гоголя. Самі ж «горожани» вийшли з мрії про небесний град, про «синій вечірній город» цих самих «Арабесок»:

«І я цього тут не бачу: ні проститутток, ні чорної біржі, ні старців, ні бруду. Я бачу: ідуть квакери — не ті, XVII віку, а ці, сповідники світла, горожани щасливої країни».

Ці нові горожани — з «Утопії» Т. Мора й «Міста Сонця» Кампанелли. Перетин усіх цих утопій із подорожжю християнських пілігримів не випадковий, бо соціалістичні утопії саме з них і вийшли.

В «Іванові Івановичу» Теккерей перетнувся з «Утопією» на вул. Т. Мора, де живе «еліта» з партійного, червоного «ярмарку»: тов. Галакта (Марфа, тобто «не Марія») та Іван Іванович.

Але справжнім ярмарком марноти є місто Z, де живе Б'янка, яка весь час шукає людей, які знають шлях у невідомому чудову «даль» «якоїсь ідеальної країни».

Майже всі, кого зустрічає Б'янка, виявляються персонажами Ярмарки марноти й марнослав'я.

Є тут і «мавпа» Буньяна з англійським прізвиськом Кук, і боягузливий «сер Чаргар», і безсоромна жінка, яка мріє купувати розпутних чоловіків, бо страшиться скорой «світової катастрофи»...

І є страх Б'янки, що іншого шляху немає, і йдеться лише про те, який чортик стане царювати у «світовому бардачку» — «світовий мільярдер чи світовий чиновник», тобто Іван Іванович з вул. Т. Мора.

Наше припущення про вплив образу англійського ярмарку на образ шляху у Хвильового може прояснити, чому дорога «Срібного голуба» набула в «Санаторійній зоні» англійської ознаки — «джентлмен».

Те, що дорога ця описана франкоподібним Карно, не дивно. «Арабески» розповідає якийсь «Сойрейль припустімо», який нагадує Сореля

і який просить не плутати його з Карейлем, автором «Французької революції». Чи випадково Карлейль позбувся одного зі своїх «л», як набув зайві «й» Сорель? Бо йдеться таки не про Велику французьку, а нашу, Жовтневу, чи «червінкову», революцію! І не про квакерів XVII сторіччя, а про наш ярмарок, що може повторити давній, а може перевтілитися в карнавал горожан ідеальної країни. На карнавалі й перевдягаються Карлейль у Карейля, а Сорель у Соїрейля. Карно ж набув собі ім'я прямо з «Французької революції», звідки в «Тіні» на ярмарок Буньяна впали тіні від «свисту нагая Тьера» (у Буньяна — нагай папи, «Анатема»).

З тієї самої революції вийшов, мабуть, і сам анарх, хоч його утопія й зветься чомусь Меккою. Але і в «Арабесках» зразу ж за «горожанами щасливої країни» з'являється візія «кургану, де скликає муедзин до загірної Мекки».

І це пояснює з'яву «пілігримів» у «Санаторійній зоні» поряд із Меккою.

«І на світанку анарх бачив: до города бредуть стрункі тополі. І думав: „Чи це не пілігрими з далекого краю?“ І здавалось анархові, що він стоїть серед забутої Аравії. А там, де город — зовсім надзвичайна крапка: там Ель-Харам, Кааба й таємний чорний камінь. Анарх несвідомо, в якомусь півсні, шепотів: „Куди, пілігрими?“» У Білого роллю пілігрима-тополі, як ми бачили, відіграє «кострубатий куш», і «странник» цей повертає не до Мекки, а до хати Кудеярова. Все одно на Схід...

Шепіт анарха — цитування чийогось вірша. У дусі тих самих «Тіней»:

А там,
а там
уже ідуть,
ідуть,
ідуть.
Куди?

На це ще 1919 року відповів Тичина в поезії «І Білий, і Блок, і Єсенін, і Ключев»:

Там скрізь уже сонце! — співають: — Месія! —
Тумани, долини, болотяна путь...
Воздвигне Україна свого Мойсея,—
Не може ж так бути!

Звернемо увагу на Тичинів вибір поетів. Усі четверо належали до руху так званих скіфів, політично близьких ідеалам селянського соціалізму. М. Клюєв — хлїстівський Давид, що поєднував «христовство» з фьодоровщиною та деякими елементами антропософії Р. Штайнера, не без впливу Белого. Під впливом Клюєва перебував Єсенін і навіть Блок [65, т. 1, Передмова Філіпова; т. 2, с. 83]. А. Бєлий у «Глосалолії» [8] спирається на поетичні досягнення й ідеї Єсеніна та Клюєва.

3

Ми проглянули дорогу Дар'яльського, щоб відзначити деякі її прикмети й джерела, які частково є й джерелами Хвильового.

Дорога ця провела нас у поезію Хвильового (1922), з другого боку завела в «Арабески», «Санаторійну зону» й «Сентиментальну історію», і навіть до сатири 1929 року.

Має сенс саме на цій дорозі пошукати сліди Андрюші... Белого.

Почнемо з кінця, тобто «Івана Івановича» (1929). Насамперед цей Іван Іванович зовсім не схожий на Івана Івановича гоголівського. Зате дуже подібний на нього Іван Іванович з «Арабесок» Белого, а саме із саркастичної статті «Люди з лівим спрямуванням» [6, с. 335].

Іван Іванович Белого починається зі страху перед революцією. Естетичні смаки його невизначені й пливкі. З філософії він чув щось про Дарвіна, з брошур. Механічна сума його поглядів не лівіша за «октябриста» (монархічна демократія).

Але ось він потрапив в артезіянський струмінь революції, налякався, але швидко заспокоївся: коли-то ще правнуки доживуть до націоналізації засобів виробництва?! І він уже лівий, червоний. І лівизна його невпинно зростає — меньшевик, більшовик, анархіст, анархо-індивідуаліст, і коли вже нема куди лівішати, переходить в інфрачервоне. Далі... очікуємо його вже з крайнього правого боку, теж ще невидимого — з ультрафіолету.

Коли під його вікнами йде погром, то його це не цікавить, бо в нього більш революційні інтереси. Він уже копірсається в еротичі і... п'є чай!

Хоча Іван Іванович не знає навіть хімії, але приймає найбільш радикальні наукові ідеї. Наприклад, у час боротьби «з реакційними силами в себе в кабінеті» він «воював з мухами».

Іван Іванович Хвильового проливав кров за революцію, завідуючи губерніяльною Наросвітою. Тепер, у час розпаду фракційної боротьби у ВКП(б), він дотримує генлінії, гнучко-діалектично перебудовуючись, коли відчуває в цьому потребу... тієї самої генлінії.

Він за рівність зі своєю челяддю, але проти негнучкого розуміння комідеалу, яке веде до анархічного індивідуалізму. Він знає, що рівність — чудове майбутнє.

Зрозуміло, він із друзями проти антисемітизму, «діла Бейліса», але... товариша Лайтера він «знищив» за те, що... Ну, одно слово, зрозуміло...

Чай він, очевидно, п'є, промовляє за звичкою «так-с». Освіта його теж... майже вища. Коли він включився в соцзмагання й заради революції творив електричну мухобійку, то старанно вивчав електрику й фізико-хімію: він чув навіть про ефект Гальвані.

Мухи заважають його канцелярській справі. Тому ставевими проблемами в душі сучасности зайнятий не він, а виняткова особистість, його високо революційна дружина.

Естетичні його смаки теж октябристські (але в гарному, червоному сенсі!) — це мажорний монументальний реалізм.

Таким чином, це справді Іван Іванович Белого, але 1929 року, і не в Росії, а в Україні. Ще 1926-го він знову виринув у Белого в романі «Москва», щоби в образі Івана Івановича Коробкіна мучити тих самих мух, відриваючи їм крильця, ноги, голівки, насолоджуючись їхніми конвульсіями.

Івана Івановича у Хвильового теж «зворушувало саме те, що вона дригає. Мій герой інакше і не уявляв собі смерть мухи на електричній мухобойці, як смерть, що їй, так би мовити, прелімінарно відповідало дригання ніжками». Ця прогресивна, наукова метода мухобійства особливо яскравою є на тлі таких реакційних мухобой, як піп Голокрестовський у «Срібному голубі», що топить злих мух у киплячій воді.

Усіх цих Іванів Івановичів об'єднує спільна ненависть обох авторів до міщанства, до столиці всесоюзного міщанства Москви, «сітки павучої», у центрі якої павук Грибіков...

Таку саму сатиричну функцію виконує «електрична мухобійка власного винаходу» М. М. Мазайла-Мазеніна в комедії «Мина

Мазайло» М. Куліша (1929-й, як і рік «Івана Івановича»), бо мухи заважають йому вивчати культуру, тобто російську, мову.

4

Місто Z «Сентиментальної історії» — одне з провінційних віддзеркалень цього всесоюзного мухопавучника.

Саме тут перед Б'янкою постає проблема світового Ярмарку-бардачка. Найчіткіше виникає вона у «віщому» сні Б'янки: хто стане володарем цього Ярмарку — мільярдер чи чиновник?

Цей сон Б'янки починається з літературних асоціацій — «Декамерона» й «Дон Кіхота». Мова йде про Відродження, і тому «завтра» очікується «карнавал» та його пародія — «балаганчик». У контексті 1920-х років це натяк на «Балаганчик» О. Блока, пародію 1906 року на російських містиків. Є в «Сентиментальній історії» й пародія на «Дванадцять» того ж таки Блока.

Тема Відродження викликає тему Революції, а саме образ Дантона, що пробує розв'язати проблему, поставлену Дон-Квізадо. Дон Кіхот «вносить на прилюдний диспут (і думає захищати) магістерську дисертацію на тему «Душа матері».

Це викликає в Дантона «спогад, коли він уперше взяв у руки перо й з тривогою вивів першу літеру. Це була „М“. Мисль? Милість? М'ятеж? — не знає, але він думає, чи не була то Марія».

«Я тебе заклинаю, як індійський факір! — кричить Дон-Квізадо. — Я хочу пізнати твою душу, о матеріє! Невже ти, як панцерник, і сила моєї художньої інтуїції не найде дороги до твоєї темної душі?»

Звернемо увагу: всі згадані «М» належать до серії «М» у «Я (Романтиці)» й перетинаються з іншими символами. Відсутність «матері» компенсується «матерією» та згадкою про першу виведену літеру й дитинство. «Спогад» нагадує про «пам'ять» «Я (Романтики)», ті «мемуари твоєї доби», що про них кричить «маестрові» Дантонові Дон-Квізадо. Чому «матерія» «як панцерник»? Тому що «душа матері» — Софія Пістіс, тобто Марія, Богоматір. Панцерник нагадує про розстріл матері в «Я (Романтиці)»:

«І тоді ж пам'ятаю —

з бору вдарив у тривогу наш панцерник».

Але «хімерний сон» Б'янки буде низку асоціацій по-своєму. Почавшись із «місячної плями» перед сном, «М» «хімерно» входить у музичний простір — «мандоліною», щоб через «Декамерон» та «магістерську дисертацію» влитися в тему «душі матерії». Музика дарує Дантонові звання «маестро», естетизуючи суху магістерську матерію. «Балаганчик» кінця сну пояснює з'яву Дантона поряд із Дон-Квізасто: це заклик Блока слухати «музику революції»³. Це тема забитих убивць, Дантона й Марата, Дон Кіхотів революції. «Декамерон» міг виникнути хоча б із «деки» мандоліни й карнавалу, протиставленого камерній музиці. Мандоліна та «Декамерон» фонетично і семантично пов'язані з Дон-Квізасто...

Але звуко-містична проблема «М» не виводиться ні з наведених, ні з інших внутрішніх зв'язків хімерного сюжету сну. Блок, Марія та індійський факір вказують на теософсько-антропософський символізм А. Белого. Та й Дон Кіхот грає в Белого роль лицаря печального образу — символіста [12].

Семантику фонем Белий розглядав у багатьох своїх творах. 1922 року була надрукована окрема праця Белого, присвячена цій проблемі, «Глосалолія. Поема про звук», написана 1917-го. Та різноманітні її ідеї були розкидані в численних працях Белого, надрукованих у Росії та еміграції.

У передмові до неї Белий попереджає: «Критикувати мене науково — зовсім безсенсовно»; «Глосалолія» є звукова поема» [8, с. 10]. Тобто відповідно до слів Дон-Квізасто йдеться про «силу моєї інтуїції».

Перед тим як перейти до «М», Белий розглядає співвідношення «Е», тобто «Є», та «І».

«І» є зверненість духа в небо (горне «А»), у ньому богобачення (Феорія — теорія).

В «Е» — «спостереження», сумнів, який, за Декартом, лежить в основі мислі, або, за Белим, «зоркість».

Підсумовуючи свої міркування, Белий персоніфікує опозицію «І» та «Е» як євангельських Марію й Марфу [8, с. 70].

³ Завдяки цій музиці в «Золотому теляті» Саша Блок замаскувався в Шуру Балаганова.

У сні Б'янки це Дон-Квізасто й Дантон, а в другій частині сну сама Б'янка та її двійник, сестра-проститутка.

Ця роздвоєність «я» Б'янки пов'язана з такими міркуваннями Белого.

«І — Е — А» є зішестя Духа; «А — Е — І» — вознесіння. Говорячи собі «ІА», тобто «Я», звуком слова вже стверджую подвійну природу; «Я» означає: «В мені щось вище»... [8, с. 71].

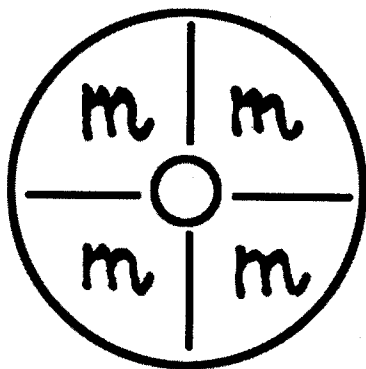
Ось чому зникла загірна Марія в кінці «Я (Романтики)»: «Я» втрапило «горне А», залишилося тільки «а» татарина з його монотонного «ала-ла» й «а» Тагабата. Залишилось нижче «я», деградує «еєєа» дегенерата.

І далі Белий переходить до співвідношення «О» та «М».

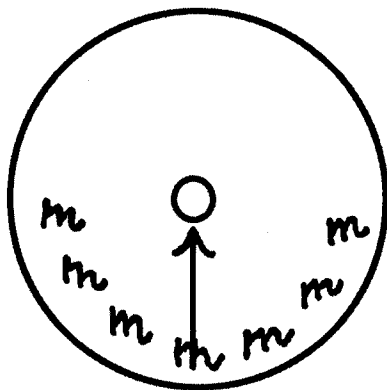
«В зішесті душі „О” — душевність дитини, „М” — плоть; перед народженням відношення душі до тіла таке: „ОМ”, що означає: всередині „О” (душі) зріють „М” (тканини плоти); промені з периферії (від „О”), проникаючи в „м” (плоть), створюють у зародковій щось здатне відчувати: в „О” великому тепер колі з „М” (плоті); всередині кола „М” зріє мале „о”; воно пов'язане з світовою душею: з „О” великим» [8, с. 71]. Світова душа — Софія Пістис, Марія.

«Це — хрест в колі „О”; й чотири троянди (кров плоти) навколо хреста життя; посередині — „я”; „М” — чотири тварини; а „о” („О” велике) є зодіак» [8, с. 72].

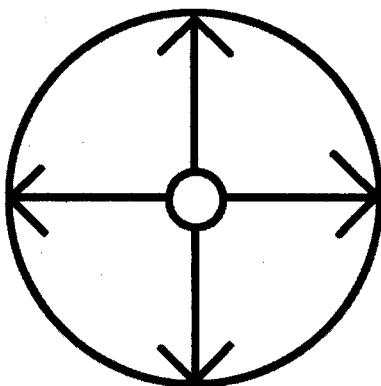
Белий подає відповідний малюнок:



Наступний малюнок ілюструє смерть:



Після смерті:



«Мале „о”, розширяючись, зливається зі світовим» [8, с. 73].

У контексті сну Б'янки чотири троянди навколо хреста й зодіак великого «О» асоціюються з «Дванадцятьма» Блока, з Христом, що невидимо, етерно йде «в белом венчике из роз» перед дванадцятьма червоногвардійцями. Троянди, правда, у нього не «кров», а сніг, та кров — на червоногвардійцях-вбивцях.

Саме ім'я Б'янка означає біла, що може свідчити про внутрішній її зв'язок з автором поеми про звук. Якщо прийняти таку гіпотезу, то її блоківські асоціації, сонні й несонні, більш зрозумілі.

Дантон у контексті Жовтневої революції та позиції в ній Белого — есерівська опозиція більшовикам, тобто товаришеві Бе. Теж убивникові. Це позиція «скіфів» узагалі й «Скіфів» Блока зокрема.

Чи не ці ж самі скіфи з'являються в другій частині віщого сну Б'янки?

«Тоді я повертаюсь і бачу в первіснім степу під вітром тирси гострі списи. Іде ватага, і стоїть степ, як мариво в пожарах. Тисяча й одна ніч, забута країна, медові ландшафти, екзотика круторогих волів...»

«Чи не це понесе Чаргар на олтар світового мистецтва?» — думає Б'янка.

У «Скіфах» Блок на цей олтар приніс погрозу Заходові:

Мы любим плоть — и вкус ее, и цвет,
И душный, смертный плоти запах...
Виновны ль мы, коль хрустнет ваш скелет
В тяжелых, нежных наших лапах?

Погроза закінчується тим, чим розпочинається сон Б'янки:

В последний раз — опомнись старый мир!
На братский пир труда и мира,
В последний раз на светлый братский пир
Сзывает варварская лира.

Сон Б'янки включає ці та інші елементи химерного пацифізму Блока. Вони преображені українським поглядом. Європа входить у її сон «трактом Карла XII».

«Вчора я зарізала на великій дорозі <...> жінку з дитиною. Три дні назад я спровокувала цілу країну». Таке враження, що в сні Б'янка є кимось на зразок Клеопатри, греко-троянської Єлени, а то й «павшою Софією»...

Азіятська «рожа», якою погрожували Європі блоківські «Скіфи», муркотить на печі в сні Б'янки «сибірським котом», символом жіночості, тої самої «прекрасної незнайомки» Блока, Софії — світової душі, що стала повією. Чи не тому поряд з убивцею Б'янкою з'явилася сестра-проститутка? У «Дванадцяти» проститутки провадять

профспілкові збори... Чи не тому Дантон на тлі Блоківського «Балаганчика», у якому й відбувається дія, «кинув царственно-похабний жест», після чого Дон-Квізасто, тобто «І» — Марія, змовк.

Сон Б'янки закінчується глядіаторським «Морітурі те салютант».

Проблема «М» розв'язується, за Белим, смертю.

Якщо перша частина сну позначена вигуком Дон-Квізасто: «О, маестро!», «ОМ» (у душі зріють «М», плоть), то друга «домовиною», «морітурі» й «могилою». «МО» — стягнення, зникнення «М» в «О».

Між цими частинами «майдан», що біля козацької церкви. Тобто Тичинине «На майдані коло церкви революція іде»? Бо ж над цим майданом — велетенський чорний силует у кепі... Ленін?

Ось він летить, із неба, і... розбивається на три могили, трьох витязів середньовічних. Втілення не відбулося, воно розбилося, як хрест у «Я (Романтиці)». Та все ж щось втілилося після сну розрубаною товаришем Бе головою товаришки Уляни. За Тичиною: «...відчинились двері — всі шляхи в крові»...

А майдан коло церкви після пробудження Б'янки став майданом Трьох комунарів, на який виходить вулиця, що «запахла важким калом», тобто блоко-скіфським «душним, смертним плоти запахом».

«Свідомість у тілі невиразна; вона в „О” (великому), що створює зодіакові блиски; і ці блиски в дитині потім ще живі, як у казці; із заростанням тім'я відрізається голова й рот (ці малі „о”) від космічних подувів; самосвідомість людини все життя перебуває вже під покрівлями черепа» [8, с. 72]. «Діти задоволені <...> небо кричить», «ранком жеврів зодіаковий блиск» — зазначає Хвильовий у «Колоніях, віллах».

Тільки дитячі спогади щось роз'яснюють Дантонові стосовно «М». І казка ця, дитяча, увійшла в сон Б'янки «хаткою на курячих ніжках», Гофманом і «тисячею й однією ніччю».

Товарищі Уляні, вже цілком дорослій, це неясно, хоча вона й має передчуття смерті й задумується над містичними випадками зі свого життя. Але все це невиразно, бо лише смерть може повернути їй зв'язок зі світовою душею.

«Для свідомого зв'язку з космічним» «потрібен хрест мудрих знань: розп'яття мудрістю» [8, с. 71], Софією.

Товаришка Уляна — «сестра» сну Б'янки. Це відірвана від світової душі людська душа. Плоть відірвала її від себе космічної. Її, своєї душевної плоти, не хотіла чути Б'янка — і допустила вбивство

й утратила «невинність», невідання, досить несмачним, Куковим, чи «каловим», способом.

Містерію небесної душі на Землі Белий передає міфом та голосними «Адоніса»: «аоі».

У Хвильового це передано вигуком «О, далекий!». «Адо» змінено на протилежне «Ода», «ао» в «Оа». «Таємниця звуку „ао” — „іао”» [8, с. 73]. У вигуку Б'янки це «і» передано йотою.

«О, далекий» включає в себе й неадонісові, калові приголосні, «л» — водяну за Белим, «к» — тверду, кінцеву, смертну, мінеральну..

5

«Скіфи» й «Дванадцять» Блока в перекладі на глосалолію сну Б'янки, «екзотика круторогих волів» та кал «міських нечистот» після пробудження Б'янки перегукуються з кінцем вступу й початком першої частини поеми Хвильового «В електричний вік» (1922).

У вступі після химерного «Отче наш електричної системи віку» йде згадка про сумніви й кепкування скептиків:

І глузували над святим святих,
і в сміх
підмішували кал.

Бо «вони не знали тих доріжок і шлях той бурьовий».

Це сьогодні.
А вчора степ шумів...
Ох, як метушився степ!
Чекали у місто гостей
Троглодитного віку.
Тулились до будинків
примари переляку,
десь скавучав собака.

Примари й собака — з «Дванадцяти». І з того уривку «Заратустри», де мова йде про безкінечне повторення й народження надлюдини. У Ніцше собака виє на оті дві безконечні дороги, що йдуть через браму «Мить». Тут собака скавучить із переляку перед поверненням із тої безконечности троглодитів. У Ніцше він з'являється з далекого дитинства «тихої опівнічної пори, коли й собаки вірять у привидів» [94, с. 155], і скавучить, відчуваючи смерть того, що ось-ось преобразиться в надлюдину. У Блока примари — старий світ, що тулиться від жаху перед «світовим пожаром». Позаду червоногвардійців «голодний пес», що покинув буржуя. У «Я (Романтиці)» «виють на пожар собаки по закутках міських подворотень», але й чекіст-дегенерат є «вірним псом революції». Власне, він, мабуть, і є тим самим троглодитом, гунном зі «Скіфів», що будуть жерти м'ясо білих «братъев».

В «Елегії» (1924) старий газетяр лише згадує часи й рядки блоківського пожару з «Дванадцяти»... а старого вже пса загризають молоді собаки...

Та якщо початок «В електричному віці» — проминулі мрії початку революції й сумніви та глузування з них, то закінчується поема космічними візіями майбутньої України, всесвіту: «Обшир — до Оріона».

Цей космізм був уже в першій збірці поезій «Молодість» (1921). Замість Оріона — Волосожар (російською мовою — «Стожар»). Сама революція — лет у космос, як і «В космічному оркестрі» Тичини (1921).

Але відгукується Хвильовий і на вірш А. Белого [19] «Мы — русские» з присвятою «Братьям антропософам» (лютий, 1918).

Мы взвиваем в мирах неразвезанный прах,
угрожаем провалами мертвенных лет.
В просиявших пирах, в отпылавших мирах
Мы — летящая стая горящих комет.

У своїх «Уривках» Хвильовий відповідає:

А ми... а ми що блиск комети,
У сферах сонця — голуби.
А там життя, там — не провалля
Країни інших систем других...

«Голубь сойдет» у Белого «в огненный год» того самого 1918 року в наведених нами рядках «Вестью овеваны».

Третя поезія Белого того ж таки лютого 1918 року, присвячена «Антропософії» як «Русскому будущему», відгукнулася в рядках:

Уже земля, як всі планети —
Як зірка оком у глибинь.

Це також відлуння інших рядків:

Из глубины проговорившей ночи
В моем окне
Нежданные, сияющие очи
Восходят мне.

І про Христософію:

В Твоих глазах блистают воды, суши...
Бросаюсь в них.
Из глаз Твоих я просияю в души,
Как тихий стих.

Замість «голуба» в Белого далі йде «обезумевшая птица» — серце, що «летить — до Тебе», у «російське майбутнє», тобто в Христософію, Антропософію. Бєлий висловлює тут думку Рудольфа Штайнера, засновника антропософії, на майбутнє слов'янських народів [154].

Якщо ця поезія Хвильового — відгук на антропософські революційні поезії Белого, то своєю чергою ці останні є відгуком на роздуми М. Волошина:

В мирах любви неверные кометы,
сквозь горних сфер мерцающий стоjar —
клубы огня, мятушийся пожар,
Вселенских бурь блуждающие светы
Мы вдаль несем... Пусть темные планеты
В нас видят меч грозящих кар.

«Corona Astralis», 1909

За настроєм цей початок вінка сонетів Волошина навіть ближчий до «Уривків» Хвильового, ніж відповідні поезії Белого.

Тичинів «космічний оркестр» теж включений у цей діалог антропософів між собою:

Не надавайте значення Сатурновим вінцям:
доволі жить для себе, черство!
Усім планетам, всім сонцям
Свобода, рівність і братерство.

Побіжно, згадавши Волосожар/Стожар, Хвильовий закликає:

З різнокольорових дуг
Зробимо пояса шар.

Сам Сатурн з'являється в другому уривку:

Сатурн горить, чекає натопв...

У Тичини в «Міжпланетних інтервалах» (1920) всі планети чекають друга, революціонера із Землі:

Марс! — як бога! — Марс, Венера,
— скрізь там ждуть як бога друга:
Очі революціонера,
Туга.

«Міжпланетні інтервали» побіжно згадує Хвильовий у «Зав'язці» (1925–1930).

Сатурнові ж кільця з космічного оркестру увінчують «я» «Арабесок», який виступає як Сатурн, не божество і не планета: «...тут увесь я: із своєю мукою, із своїм „знаю“, із своїми трьома кільцями: **віра, надія, любов**». Таким чином, Тичинові свобода, рівність і братерство у Хвильового повернулися до своїх християнських джерел. Великомучениці Віра, Надія, Любов — дочки великомучениці Софії, тобто мудрости («знаю»). Свято Софії та її дочок припадає на 17 вересня старого стилю, тобто на день закінчення собору антихриста в повісті В. Соловйова.

Скористаймося цією ниточкою, щоб розкрити ще одну таємницю з «Я (Романтики)».

Повернемося для цього до деяких символів у «Я (Романтиці)» та «Трьох розмовах». У цих розмовах беруть участь «Z, Дама, Політик, Генерал, Князь». Останній наприкінці повісти виявляється якщо не самим князем світу цього, то його приборчником... Чи випадкове те, що волохатий будинок ЧК — «фантастичний палац» розстріляного шляхтича з княжої фамілії? Та цікавішим для нас є «господин Z». Z — ім'я одного з теософів, розстріляних «Я-чекістом». Саме Z читає в повісті Соловйова рукопис Пансофія «Коротка повість про антихриста». Цей Z відстоює погляди Пансофія, і тому його можна вважати якоюсь мірою синонімічним «Панові Софію», як калямбурить один із персонажів «Трьох розмов». У такому разі «жінчина» — Y — може бути прочитана як «пані Софія». У неї троє дітей. І обидва вони теософи, про яких згадує і Соловйов у передмові до «розмов».

Собор антихриста в Соловйова, який власне й розробив російську символістичну версію софієлогії, відбувається 14–17 вересня, тобто від Воздвиження до дня Віри, Надії, Любови й Софії.

Розстріл «Софії» означає в контексті російського символізму розстріл «вічної жіночости» чи «мудрости». Враховуючи те, що Софія Пістис є Душею Світу й втілена в образі Диви Марії⁴, то розстріл «вічно жіночого» веде за собою такі фази самознищення Божого в людині: розстріл черниць (цнотливості людської душі), матері, тобто образу Божого в людині, самої Душі Світу. Зникає Марія минулого і з нею Марія майбутнього, загірна Марія революційної фразеології Хвильового, «горня», небесна Марія символістів.

У більш стислому значенні цей ряд Марія — Софія — Марія є мати кожного «Я» (Христос є Ідеал-Я для кожного «я»).

Коли дванадцятаро Блока стріляють у «Святую Русь», а потім у самого Христа, хоч він і освячує червоногвардійців, ідучи перед ними, то тут сама Свята Русь символізує Душу Росії, її Софію. Так само «мати» у Хвильового символізує Україну. Розстріл її — розстріл України.

Підсумовуючи попереднє, можемо зробити висновок, що поезія й проза Хвильового перебуває в напруженому діалозі з Блоком, Белим, Волошиним, із їхніми теософськими та антропософськими творами. У випадку Блока — антиантропософськими, бо свої «Дванадцять» та «Скіфів» він протиставляв саме Штайнерові⁵.

⁴ Для простоти викладу не розглядатимемо всіх деталей та розбіжностей у софієлогів...

⁵ О. Блок «Записні книжки» (29 січня 1918) [25], «Щоденники» [24, т. 7].

Одним із найважливіших для Хвильового в цьому «хорі» голосів є Тичина. Через Тичину й Соловійова, й Сковороди. Та це вже тема для окремої аналізи⁶.

Як бачимо, далеко не завжди можна вказати безпосереднє джерело того чи іншого образу. Так само складно відокремити у власному образі письменника «цитату» одного письменника від іншої «цитати». За О. Мандельштамом, «цитата — цикада». Щоб не ускладнювати аналізу, за можливості обмежуватимемося цитатами окремих творів того чи іншого письменника як взірців «духу епохи», течії тощо. Частину джерел я свідомо оминаю, наприклад, зв'язки прози й поезії Хвильового з поезією Ходасевича, з прозою Пільняка, Платонова тощо...

Шукаючи «впливи», слід мати на увазі, що мова не йде про наслідування. Мова йде про те, що у XVIII–XX століттях класичний жанр зникає, він замінюється діялогом поета з іншими поетами, навіть більше, «сталася радикальне зміщення літератури в філологію: література XX сторіччя являє дійсність як форму відображеної літературної свідомості, як текст в низці інших текстів, потребуючи для свого зрозуміння філологічної аналізи» [62, с. 65].

У творах Хвильового чужі й навіть власні тексти входять прямими цитатами, у лапках або й без них, цитаціями, алюзіями, іменами окремих персонажів, поодинокими ідеосимволами й навіть псевдоцитатами, містифікацією. Хвильовий звичайно веде з цими текстами відкрито, а частіше приховану дискусію, трансформуючи їх у свій текст.

Прикладом може слугувати прозора свого часу цитація Белого в «Досвітніх симфоніях»:

Полоскочи і їх (а з ними й я!),
оті поеми героїчні,
що викликають до чола віки-епохи...

⁶ Після публікацій Л. Танюка та Н. Корнієнко стало зрозуміло, що такий зв'язок не випадковий. Антропософська київська «Дев'ятка» 1919 року, до якої належав Тичина, знала про пораду Р. Штайнера Курбасові вивчати Сковороду. Соловійова Штайнер розглядав як близького антропософії філософа. Своєю чергою, і Соловійов, і Бєлий убачали в Сковороді свого Вчителя. Саме Сковородою виликовується від революційного біснування М. А. Аблеухов у «Петербурзі». На жаль, у самого Штайнера я не знайшов згадки про Сковороду. Він міг знати про нього від Белого, як і від своєї дружини Марії фон Сіверс.

Хвильовий-«романтик» протиставляє їм «золото ліризму». 1924 року ця поетична теза, настанова втілилась у поему-новелу «Я (Романтика)».

Це відповідь на висміяну по-хамському Троцьким 1923-го [121] «Я (Епопею)» А. Белого з першого тому «Записок мрійників» (1919) і вступну статтю до часопису «Епопея» 1922-го. «Так назва журналу є знаком для тих, хто має очі, для тих, хто бачить майбутнє; ми очікуємо від мистецтва якнайбільших епопей. Махабхарати, Іліади, а не романи, не вірші, не поеми тепер рояться в підсвідомості людства, що нині клекоче», і тому «вітаємо „Епопею”, вітаємо героїчний, титанічний епос».

«Я», «человек», розшифрований калямбурно в «Чело века» («Чоло віку»), — постійний образ, словотворча знахідка А. Белого. Сам задум «Я (Епопеї)» на ній базується. Для нього це чоло персоналізується як у кожному «я», так і у вселюдському «Я», Ідеал-Я, у Христі.

Тому й пов'язує в «Досвітніх симфоніях» Хвильовий «сина чоловічого», тобто Ісуса, з Аяксом гомерівського епосу. Чому з епосу вибрано саме Аякса? Окрім усього, тому, що Аякс фонетично несе в собі «Я», навіть «а я кс», де «кс» — латинське прочитання «х». Та до цих фонетичних ігор нам доведеться звернутися окремо, вони творять «глосалолію» Хвильового...

Долучається до лірики «Сентиментальної історії» й «Махабхарата». Власне, від епосу тут лише фонетична гра — Чаргар, гарчання чару, «гарі» чагарів «вечірнього сонця».

6

Як уже згадувалося, за задумом Белого роман «Петербург» («Путники») мав бути продовженням «Срібного голуба». Та після всіх змін задуму роман цей лише кількома деталями й спільною темою «Захід-Схід» пов'язаний з «голубами». «Сіціліст» Степан Іванов, син крамаря Івана Степанова, забрів у «Петербург» «путником». Його ж ворожнеча з батьком трансформувалася в центральну тему «Петербурга», у ворожнечу між сенатором-реакціонером Аполоном Аполоновичем Аблеуховим та його революційним сином Миколою Аполоновичем.

У Хвильового з «Я (Романтики)» в «Санаторійну зону» забрело теж кілька суттєвих деталей. Серед них дорога «Срібного голуба» й «путники», «подорожники», у вигляді «пілігримів». Своєю чергою, пілігрими ці новими квакерами забрели в «Арабески», щоб іти в «синій вечірній город» Азії, «до загірної Мекки».

Сама ж ця загірна Мекка в «Арабесках» відбивається в небі зоряним Віфлеємом. І в просторі цих «строкатих аналогій і асоціацій» преображується Марія — в Маріям, а «я», Микола Григорович, у персонаж на ім'я Nicolas. У «Петербурзі» Nicolas'ом називають Миколу Аполоновича Аблеухова.

Своєю чергою А. Белий переніс на свого героя ім'я центрально-го персонажа «Бісів» Достоевського. Це Nicolas Ставрогін, пов'язаний із загадковою Марією Тимофіївною Лебядкіною⁷, Хромоножкою, як «розбійний хрест» (ставрос — хрест; до нього доточене «рог», чортячий ріг), на якому цю кульгаву Марію розп'ято — хрестом.

Більш цікавою для нас трансформацією «Миколи Григоровича» є цитований вище «Сатурн», що з'являється із зоряного Віфлеєму. Віфлеємові на Землі відповідає спляче місто.

«Мовчазно стоїть нічний город, стоять заулки, під'їзди й усе, що тут на землі, загубилося в хаосі планетарного руху й тільки ледве-ледве блищить у свідомості. І здається: це химерний Сатурн біжить у телескопі, і біжать його кільця й десять дальніх супутників».

Потрапивши в чиюсь свідомість, місто й усе, що є на Землі, чомусь здається їй «Сатурном». Через кілька уступів і «Я» уподібнюється Сатурну: «Я такий же химерний, як Сатурн у телескопі в хаосі планетарного руху». Ще кілька уступів — і «Я» вже не «такий же», а просто «Сатурн», зі своєю мукою, своїм «знаю» та вже розглянутими нами кільцями «віра, надія, любов».

Усе разом творить ряд: божество Сатурн — планета Сатурн — Земля — місто — я й Христос — Марія (мука й знаю, Маріям, Віфлеєм) — Софія, Віра, Надія, Любов...

Перед нами химерний часопростір, народжений «химерним колом асоціацій», «огнецвітом моєї фантазії», що нагадає іванокупальський «жемчуг химерної папороті». «Навіть сни» Nicolas'a «якісь химерні».

⁷ Зазначимо, що сцена з убитою товаришем Бе тов. Уляною досить близька до сцени вбивства Мар'ї Тимофіївни «революційним» каторжником Федькою.

Тому не лише місто палає химерними вогниками, а й сама «природа шукала химерного жанру» «цієї ночі». І «цвіркуни починають свій химерний концерт» «в цей вечір».

Ніч на Івана Купала — ніч на Івана Хрестителя, що хрестив «легендарного Христа».

Історичний час в «Арабесках» теж химерний, бо «ішла м'ятежна епоха», бо народжувався «майбутній прекрасний Рафаель».

Містерія міфу й міфічного часу вливається в містерію християнства і втілюється в містерії природи, історії, особистого життя, а точніше в містерію мистецтва. Химерність і є виявленням містерійності й пов'язаної з мистецтвом «радістю бунту проти логіки»: «бо йшла м'ятежна епоха», коли «вмирала стара форма, як лицарство, як запорожці». «Так сказав Теодор»...

Бо, як сказав, правда, не Теодор, а Белий у «Глосалолії»: «Спосіб мислення, поняття суть залежні змінні слова; незалежна, незмінна його величина — звук», що «кличе за поріг: в ніч безумства, в світобудову слова». «Пороги свідомості хиткі: в необережному розбитті їх нам слова, запорожці, загрожують грізним, темним нападом» [8, с. 28]. «Логіки» показують у судженні «перехід від поняття до поняття як величезний процес, що нагадає космос, в якому поняття-зорі — відділені одне від одного безмірними безоднями: чуттєвість — ось ці безодні» [8, с. 27].

Ось чому «над ратушею даль божевільно далекого неба», а вдалині — вечірне місто з легенд Шахерезади, з яким «я розмовляв на заході сонця, коли треба було найти слово».

І тому «без женщин не можна обійтись. Бо женщина — це круг наших емоцій», вона безодня — й міст над безоднею між зорями-поняттями. Це — Софія, Мудрість Бога.

Це Марія-Софія «творють поему», коли «гримить повинь», тобто «слова-запорожці», первісні слова погрожують нападом на старі форми граматики й логіки. Звук («гримить повинь») кличе «за поріг: в ніч безумства».

Ніч.

Весна.

Міст.

Марія».

Та слід зауважити, що у всіх цих символах та асоціаціях Сатурнова химерність наче не на місці, хоча Хвильовий і зв'язав Сатурн із Софією та її дітьми.

Звернемося до Сатурна в «Петербурзі».

«Суд настав.

Течія часу перестала бути; все загинуло.

— Отче!

— Ти мене хотів розірвати; і від цього все гине. Все руйнується: валиться на Сатурн...»

Це діалог Миколи Аполоновича у сні-фантазмі з кимось, що ввижається йому батьком, Аполоном Аполоновичем.

«Cela... toutpe, — заревів Микола Аполонович, що позбувся тіла, та цього не помітив. — Ні. Sa... toutpe...»

Микола Аполонович вийшов в астральний світ... «і у тому, що розірвалося, відкрилося чуже „я“: пробігло від Сатурна, повернулося до Сатурна». «Але Сатурн, Аполон Аполонович, розреготавшись, відповів: «Ніякого, Коленька, ніякого: літочислення, мій рідний, — нульове...»

Це відповідь батька на запит Коленьки про час. Кому ж, як не божеству Сатурну, знати, що є час?

На перший погляд цей уривок із «Петербурга» не прояснює, а ще більше заплутує наше уявлення про Сатурна «Арабесок».

Що ж він таке — божество, планета чи щось інше? Як і у Хвильового, цей «Сатурн», крім усього, людина.

Та ми наводили уривок із «Петербурга» видання двадцятих років. Цей «Петербург» досить суттєво змінений порівняно з варіантом 1913-го року. Перший варіант прояснює, що уявний суд — «Страшний суд»:

«Хто ж батько мій?

— Сатурн...»

І далі: «...бігли дійсно планетні цикли — в мільярдногодинній хвилі не було ні Землі, ні Венери, ні Марса, лише бігли навколо Сонця три туманні кільця; ще тільки вибухнуло четверте, й величезний Юпітер збирався стати світом; один стародавній Сатурн піднімав із вогняного центру чорні зонні хвилі: бігли туманності; а вже Сатурном, батьком, Микола Аполонович був скинутий у безмірність... «під кінець четвертого царства він був на землі: меч Сатурну тоді повис грозою, що не стікла; розвалювався материк Атлантида». «Опісля був він у Китаї: Аполон Аполонович, богдихан, повелів Миколі Аполоновичу перерізати тисячі й тисячі...»

Щось прояснюється. Згадаємо, що, за словами теософа Шмідта, Сатурн погрожує Дар'яльському. Якщо ми звернемося до його «математичних» методів, наприклад, окултних арканів Таро, то дізнаємося, що Сатурн пов'язаний із двадцятим арканом, одна з назв якого «Суд» чи «Страшний Суд», як і «Воскресіння з мертвих». Останнє й відбулося з Миколою Аполоновичем наприкінці роману. Крім того, йдеться про перевтілення героїв роману, подані в дусі дещо осолов'ювленої антропософії.

За Штайнером, Сатурн, Сонце, Місяць — три перші втілення Землі. Сатурн — перша окултна стадія розвитку Землі, а не планета, хоча вони якимось чином і пов'язані між собою. Планетні астрологічні цикли характеризують розвиток і нашої Землі, наприклад, стадія Сатурна пов'язана з кінцем епох, зокрема з Китаєм, монголами тощо.

Згадка про богдихана й те, що «в порівняно недавній час, коли на Русь повалили тисячі Тамерланових вершників, Микола Аполонович прискакав у цю Русь на своєму степовому коні», страшний суд і ім'я «Аполон» відсилають нас до Апокаліпсису й «Короткої повісти про антихриста».

14 вересня антихрист відкрив останній собор, що його можна було б назвати за історичною аналогією «розбійний собор», і запропонував усім конфесіям обрати спільного папу, лжепапу Аполонія. Ті, хто прийняв його, створили нову церкву, тобто своєрідне містичне тіло антихриста, і таким чином стали своєрідним розбійним хрестом: хрестом зневіри, безнадії, ненависти.

Тому «Сатурн» Аполон Аполонович і регоче, стверджуючи, що «літочислення — нульове».

«— Ай, ай: що ж таке „я єсмь“?»

— Нуль.

— А нуль?

— Бомба...»

«Я єсмь» — одне з імен Божих.

Це означає, що Аполон Аполонович замінив Бога бомбою. Бомбою революціонер Микола Аполонович має завдання знищити батька-реакціонера. Зауважимо, що бомба ця — у вигляді «сардинниці», тобто консервованої риби. Риба — символ Христа. Заміна Бога бомбою — заміна Христа антихристом. Враховуючи значення Сатурна як часу, можна зробити висновок, що йдеться про вбивство історичного часу. «Літочислення бігло навспак», тобто історія набула антихристиянського напрямку, стало антихристивим, що й означає «літочислення нульове». Воно біжить до первісного Сатурна, що

в перспективі окультної еволюції означає — до Страшного Суду, коли «течія часу перестала бути» і все «загинуло».

Все стало мертвим у «Я (Романтиці)» після матеревбивства. У «Петербурзі» цей образ пов'язаний із батьковбивством.

І в «Я (Романтиці)», і в «Петербурзі» йдеться про спробу революціонерів-містиків припинити історію.

Зв'язок Сатурна Білого із Софією проходить через календарний код «Короткої повісти», день Софії, Віри, Надії й Любови, 17 вересня, коли Аполоній блискавкою вбиває свідків Божих.

Своєю чергою повість Соловйова є символістичною інтерпретацією «Об'явлення Івана Богослова». Саме воно є спільним джерелом усіх розглянутих нами художніх творів. І це джерело — ключ до багатьох таємниць як «Я (Романтики)», так і інших творів Хвильового. Звернемо увагу на число, номер справи теософів Y та Z. Це «діло № 282». Це справа про зібрання на приватній квартирі, уночі, з метою знайдення нової правди, «іншого спасителя світу». Як ми вже бачили, вона стоїть поряд зі справами крамаря ікс та черниць, а в Соловйова пов'язана з убивством свідків Божих, один із яких є Іваном, Іваном Богословом. За церковним православним календарем день Івана Богослова — 282-й день року. «Діло № 282» — це справа Івана Богослова, справа свідків Божих, справа про протистояння християн і слуг імператора-антихриста та його чорного папи.

Як підтвердив мені Ю. Шевельов, у 1920–1930 роки частина настільних календарів мала таку нумерацію днів року, і тому Хвильовий міг дуже легко знайти порядковий номер дня апостола-євангеліста Івана, не роблячи жодних математичних розшуків по типу розшуків теософа Шмідта в «Срібному голубі».

Ми ще звертатимемося до таких числових кодів Хвильового й інших «езотериків», а зараз зазначимо, що якщо наше припущення номера справи підтвердиться, то це свідчить, що ідея революційного знищення історичного часу закодована в «Я (Романтиці)» на всіх рівнях тексту. У «Я (Романтиці)» аж «пахне розстрілами», бо розстріляне саме небо. Тому розстріл за справою № 282 означає розстріл 282-го дня року, за яким стоїть 281 уже розстріляний день року. Залишається розстріляти ще 83 дні. Розстрілюється рік, саме християнське літочислення. Ми бачили подібну процедуру в Білого⁸.

⁸ Мандельштам розробляє цю тему у творі «Пушкін і Скрябін». Пов'язана вона з його випадком саме проти буддизму й теософії, і, як видно зі зворотів, написана

Головна сюжетна лінія «Петербурга» задана тим, що якась «легковажна революційна партія» доручила М. А. Аблеухову вбити батька, одного з найреакційніших управителів Росії.

Паралельна лінія — дивний роман Миколи Аполонівича й Софії Петрівни Ліхутіної, що стала знаряддям провокації партії стосовно Миколи Аполонівича. Але насправді ця провокація була задумана охранкою й головний керівник операції Ліпанченко співпрацює з охранкою.

Але й це лише поверхня роману.

Усі герої є породженням «мозкових ігор» Аполона Аполонівича Аблеухова, реалізацією його маячні. «Можна було б роман назвати „Мозкова гра”», — писав про це сам автор [13, с. 516].

Сам Петербург є чимось нереальним і пекельним та туманним, і мешканці його, революціонери, реакціонери й обивателі — тіні.

Це породження мисленних ігор Петра I, а може, якихось татаро-монголів, далеких предків Аполона Аполонівича й Миколи Аполонівича. Однак і за ними стоїть хтось чи щось. Можливо, це сам Сатурн як планета або перше втілення Землі чи відповідний дух, дух планети або часу..

«Весь мій роман зображує в символах місця й часу підсвідоме життя покалічених мисленних форм», — пише А. Белий у листі до Р. Іванова-Разумніка 1913 року [13, с. 516].

«Революція, побут, 1905 рік тощо увійшли в фабулу випадково <...> точніше не революція, а провокація», «і ця провокація є відображенням глибшої провокації, якоїсь хвороби духа» (не «клінічної», як підкреслив Белий), що «приводить до банкрутства».

Тому роман можна розглядати як історію хвороби. Перша частина роману — проявлення невротичного конфлікту провокацією, друга — криза, розкриття провокації, криза, після якої настає смерть, банкрутство або ж катарсис, одужання, зцілення.

Сам Белий описує цю схему в термінах грози: 1) напружена млість («томление») перед грозою і 2) гроза [13, с. 566].

під впливом образу загибелі часу в «Петербурзі»: «Часу немає! Християнське літочислення під загрозою, тендітний лік років нашої ери втрачений — час мчить назад із шумом і свистом, як перегорджений потік...»

Белій почав свій роман як теософ, закінчив учнем доктора Р. Штайнера, антропософом⁹. Майже весь роман написаний у часи, коли Белій був захоплений образом та ідеями ДОКТОРА.

Тому й свої романи Белій пояснював по-антропософському: «„Срібний голуб” — це Схід без Заходу; і тому тут повстає Люцифер (голуб із дзьобом яструба). „Петербург” — це Захід у Росії, тобто аріманічна ілюзія, де техніцизм, гола абстракція логіки створює світ Майї. „Мое життя” — це Схід на Заході чи Захід на Сході та народження Христового Імпульсу в душі» [13, с. 520].

«Мое життя» — один із варіантів назви плянованої епопеї «Я».

8

Перейдемо до «Повісти про санаторійну зону».

«Зона» — оповідання «хорої» про санаторійну зону, тобто одного з персонажів повісти. Тому її образ роздвоєний. Вона оповідає як автор, і навіть свій щоденник цитує як чужий: «Із щоденника хорої». Та з-під цього роздвоєного образу оповідача визирає й третій оповідач — автор, «ліричне я» Хвильового, якого теж, мабуть, не можна ототожнювати із самим Хвильовим. Наче три контури складають образ оповідача, контури, що не збігаються між собою. Й сама зона виступає якоюсь туманною примарою, сукупністю контурів у тумані — при кількох джерелах освітлення, що саме весь час мерехтить.

І це цілком відповідає ідеї й прийому «Петербурга» — матеріалізації думок героїв, автора й когось за ними.

У Белого сам Петербург — породження мозкових ігор. Але й Петербург теж породжує людей або перетворює їх на тіні, які, своєю чергою, стають людьми, що своїми мозковими іграми породжують Петербург.

⁹ Правда й сам Штайнер у час їхньої першої зустрічі ще був формально теософом. І ще довго в Росії антропософів називали теософами. І плутають їх ще й досі.

«Взагалі можна погодитись, що повість про санаторійну зону мала б основний недостаток¹⁰ — схематизм...

Але треба завше мати на увазі: санаторійна зона не театр маріонеток — це є розклад певної групи суспільства, за який (розклад) і за яку (групу) я не беру відповідальності...»

Вульгарне соціологізаторство цих фраз знято тим, що оповідач — «хора», вона є дійовою особою цього «не театру маріонеток» і «розкладу», і тому це не просто «соціальний розклад», а пов'язаний із ним розклад душевний і духовний — це, за Белим, «життя покалічених мисленних форм».

«Не театр» свідчить про те, що в якомусь сенсі це все ж таки театр: вона сама є маріонеткою в руках автора чи його ліричного замісника, який також діє в цьому театрі.

Автор, М. Хвильовий, стоїть за кожним її реченням, і в деяких випадках ми бачимо за нею його руку, хоча б у цьому самому двозначному «ми»:

«Я знаю, що наша санаторійна зона могла б бути прекрасним матеріалом для повісти. Головними героями можна вважати: анарха (саме анарха, не інакше, і ми не помилились, назвавши його так...»

Та гра словами тут цікавіша, ніж двозначне «ми».

Продовжимо обірване речення: «...анарх без „іст” ще волохатіш, мов Махно, мов уся та вольниця, що мчить по степах диким кошмаром».

Ми вже наштотхнулися на багатозначні слова в лапках, наприклад, на «своє право» в «Я (Романтиці)», на «знаю» в «Арабесках». Що ж таке анарх без «іст»?

Він, як і деякі інші герої повісти, псевдонім. До того ж він ще й «кошмар» — французький нічний фантом чи привид.

Французькі, німецькі, латинські, російські та інші іноземні чи псевдоіноземні слова наскрізь пронизують художню тканину творів Хвильового.

Німецьчина згадана саркастично через сторінку (sic!), а ще далі у зв'язку з Карно з'являється німецька химера «викиньштейн», яка й на цей самий «іст» кидає відблиск «іст», яке в поєднанні з «іст» налякає на його неіснування, неістинність, не-істотність, відсутність у ньому улюбленої Сквородою «істи» — суті, сутности... Навіть імені

¹⁰ Російські та русифіковані слова звичайно сигналізують про відповідні російські тексти або характеризують людину чи ідею.

ми його не знаємо, як не знаємо й імені «Я-чекіста». Ім'я Анарх могло б бути натяком на згаданого в «Іванові Івановичу» «Пантагрюеля» Рабле, де є такий утопійний король. Але у Хвильового анарх із малої літери. Саме неістинністю докоряє анархові одна з героїнь зони — Майя, яка «думала, що ви є справжній анарх», «який провокаційними засобами затесався в наші ряди».

Але хто б це казав! Саме Майя виявилася провокаторкою. Саме про неї насмішкливо пише анархові Карно: «Але для чого живуть під псевдонімом — невідомо! Наприклад, Майя. Це, здається, з індійських поем „Рамаяна” — богиня ілюзії... Ну, хіба ж таки можна назвати таким ім'ям недорізане поросся?»

«Рамаяну» Хвильовий згадує і у своїй публіцистиці: «Отже, гряде новий Рамаян».

Помилка? Чи теософізований Рама... але в стилістиці революційного символізму — гряде новий Месія або в душі Мережковського — «гряде новий Хам»...

Та ми вже бачили кілька свідомих «помилочок» Хвильового. Рамаян легко розбивається пан-софійним способом у калямбурне Рама-Ян, тобто перетворюється на слов'янського Раму-революціонера, що поведе нас у... Власне, йдеться про азійський ренесанс і провідну роль у ньому України. Ян у цьому контексті є частиною згорнутої в неологізм цитації пророкувань Шевченка про «слов'янське море», його ж Яна Гуса й Жижку.

Таке прочитання Рамаяна відповідає й дилемі символізму Мережковського: «...грядущий Месія — чи Хам», нагадуючи нам про муки Б'янки щодо сірого чортика світового бардачка. Цілком імовірно, що цей самий Ян зіграв свою роль і у виникненні самого імені Б'янка в «Сентиментальній історії». Біла Янка? Український Андрюша Белий жіночої статі? Чи за глосалолією цього самого Белого, у якій «б» має свій власний сенс? Та до цієї теми, евритмічної гри фонемами, доведеться звернутися ґрунтовніше, як і до теми грядущого Хама. Нині ж звернемося до «хама» санаторійної зони — Карно. Його теж вважають провокатором. «Хора» пише про нього: «Я нічого не сказала про метранпажа Карно, але він не тільки для анарха — і для мене являється якоюсь серединою між живою істотою й фантомом». Кошмар і гіпотетичне іст попереднього речення хорої виявлені в «являється», «істоті» й у «фантомі».

Маємо цілу низку не-іст-ностей, неістинностей, неіснувань та не-істот. Бо ж і сама хора якась туманна й роздвоєна.

«Повість про санаторійну зону» не повість, їй чогось бракує для певного, сталого жанру. Вона справді нагадує театр маріонеток чи тіней.

Фантом, сон, фігура, кошмар, фікція, галюцинація, химера, сфінкс — постійні означення місця, часу, дійових осіб та подій у «Санаторійній зоні», як і в «Петербурзі».

І тема дійсності, існування — одна з центральних тем сюжету, діялогів та роздумів героїв повісти. Вона ж і художній метод твору, послідовно втілений на всіх рівнях тексту — від фонетичного до світоглядного.

Мені вже доводилося зазначати [101], що Карно є анаграмою слова «ранок». Та здається, що і це ілюзія, про що сама не-богиня ілюзії Майя й повідомляє анарха, характеризуючи «ми» зони: «...нашій хоробі ім'я не гістерія, а... як би це м'якше сказати... A... entre chien et loup», із французької — час між собакою й вовком. Зворот цей означає присмерки, сутінки. Карно не ранок, а присмерки. З таких самих сутінок починаються «Тіні»: «В серпанках вечори проходять біля вікон, за пічкою квилить сірєнький смуток». Вислів «Entre chien et loup» відтворює малюнок одної з карт Таро, а саме «Присмерки» чи «Місяць», 18 аркан. На ній собака й вовк виють на місяць, а позаду них у калюжі — рак, якого частина окультистів інтерпретує як скорпіона. Рак символізує зворотний напрямок руху, регрес або інволюцію. У культурологічному пляні це «Присмерк Європи» Шпенглера, що з них розпочав свою знамениту публіцистику Хвильовий, яка завершується ще більш відомим «Дайош Європу!».

Белий прямо вказує на те, що частина його героїв є вихідця-ми з того світу, наприклад, перс Шишнарфне та японєць Вонаві. Це анаграми «енфраншиш» (російський «шиш», тобто дуля, — додаткове свідчення про їхню неправду неіснування, і Белий засвідчив це як філолог) та «Іванов». Ф. Козлік анаграмою вважає й прізвище головних героїв «Петербурга», Абле-ухов, де «Абле» — анаграма Абель, Авель. Співвідношення сина й батька — співвідношення Авеля й Каїна [184, т. 2, с. 465]. «Ухов» пов'язане з кажанячими рисами батька.

Анаграми, повні та часткові, як і інші «мозкові», мовні ігри деякою мірою відповідають на питання про те, хто чи що породжує сюжет та персонажів зони.

Сама назва оповідачки — «хора» — пов'язана фонетично з центральним персонажем зони — «анархом». Вона — хора, «архо». Увесь

вступ її до повісти несе в собі різноманітні фонетичні варіації її хорости: анарх, Махно, степах, волохатіш, схематизм. І далі через усю зону — архів, архейська доба, снопах, запах, пахви, Ель-Харам, охранка, охорона, Хома, мох, мелянхолія, химерно тощо.

«Анарх» своєю чергою породжує свого антагоніста «Карно» (а-о, х-к) і свого двійника, поета «Хлоню» (р-л, а-о, а-я). Хлоня пов'язаний із «Карно» (х-к, я-а, л-р) та «Катря», Катерина.

Маємо справу не лише з анаграмами, а й з іншими типами словопороджувальних механізмів, трансформаторів слів та фонем. Серед анаграм підкреслимо інверсію, те, що в староукраїнській літературі звалося фігурою «рак». Це Іванов-Вонаві, Шишнарфне-Енфраншиш у Белого¹¹ та «он рак» стосовно Карно. Цілком можливо, що Хвильовий неявно використав і білогвардійський жарт щодо пов'язаного з анархом Махна¹²: «...он хам». Слово «хам» використовують у своїх взаємобразах хорі звичайно стосовно Карно. Він і сам, як бачимо, наче втілює і поняття, і слово поетичної й арканної фігури «рак». Наче знаючи вже це, сестра анарха у своєму листі вчить його: «...пора вже знать, де раки зимують». Тобто десь там, у потойбіччі...

Карно обзивають також «особою», так само як і провокатора-революціонера Ліпанченко, у якому деякі дослідники вбачають контамінацію «Бісів» Достоєвського, «Ліпутін + Толкаченко». Ліхутін із «Петербурга» якоюсь мірою цю гіпотезу підтверджує, відсилаючи читача до славного бісівського града Ліхова.

Подібну гру фонемами можна бачити [101] на прикладі «запашного» слова «гаптувати» і «глухого» — «Гапка».

«Санаторійна зона» починається із запаху слова «хора», як «Кіт у чоботях» із Гапки. Тому можна думати, що не Хвильовий, і навіть не «хора», а сама мова, дух чи душа, геній мови породжує людей, сюжет, світ санаторійної зони.

¹¹ У драматургійній обробці «Петербурга», у п'єсі «Гибель сенатора» (1924), що її ставив розенкройцер, тамплієр та антропософ М. Чехов, Бєлий вивів пов'язаного з «голубами» графа Авена. Авен — Нева навспак, тобто астральна, водяна, потойбічна Нева. Якщо врахувати, що Авен — ім'я одного з окультистів тих часів, то маємо тут «контамінацію» анаграми з реальною особою. Французьке *aven*, карстовий провал, творить додатковий вимір. У «Срібному голубі» Бєлий контамінував в імені «безобразника» Чухолки відомого містичного анархіста Чулкова з маловідомим окультистом С. Тухолкою, автором книжки «Окультизм і магія».

¹² Мені про цей дотеп розповідали каторжанки Н. В. Суровцова та З. Б. Голумбієвська.

Маючи цю ниточку-ключ до гаптування Хвильового, звернемося до схеми Білого й порівняємо її зі схематизмом повісти про зону, з накресленою «хорою» схемою «розкладу певної групи суспільства». У наведеній вище фразі Майї ми вже зустріли мотив «провокації». Поряд із проблемою існування, іст-ности «провокація» визначає природу хвороби зони, яку можна було б окреслити як присмеркову свідомість. У приємерках цих манія переслідування анарха глибинно пов'язана саме з провокацією.

Провокатором у загальному сенсі слова¹³ є Карно. Він провокує скандали в зоні й самоусвідомлення їхніх причин хворими, що призводить до кризи, яка у випадку анарха й Хлоні завершується самогубством.

Провокатором у стислому розумінні слова, таємним агентом «червоної охоранки», чекісткою є Майя. Вона сама на це натякає й навіть прямо говорить, хоч, слід зауважити, як твердить сестра Катря та її власне ім'я-псевдонім, довіряти їй не можна. Це теж ілюзія, але така, що вказує на якусь справжню провокацію.

Тривога, відчуття провокації й манія переслідування входять в атмосферу повісти з I розділу й увесь час зростають. Вони є вже в жарті хворих щодо метранпажа Карно і його друга, теж метранпажа — «пахне нат-пінкертоном». Сам Карно називає свого друга «провінціальним Мефістофелем», що відсилає нас до антропософської характеристики Білим свого «Петербурга». Бо Мефістофель за Штайнером — одне з імен Арімана. Карно і другий метранпаж персоналізують аріманічну ілюзію. Насамперед своїм техніцизмом, пов'язанням із машинами. Крім того, Карно має ще одну аріманічну рису, він «миша безхвоста». «Аріман — цар мишей та мух» [7, с. 249], тобто Вельзевул чи гетівський Мефістофель. Недарма в «Санаторійну зону» залетіла «осіння муха». Чи не зі «Срібного голуба»? Та мухи просто «чорною раттю обліпили» героїв «Срібного голуба» й інших творів Білого. Навіть ряба баба, яструб та «луна» душею Дар'яльського сприймаються як муха, що забирається до рота.

Не дивно, що саме «безхвоста миша» проголошує промову дурневі й анархові на честь машин, визначаючи іст-нування людини через машину.

¹³ Київське видання [130–2, т. 1] містить натяк, що Карно є, як і Майя, агентом червоної охоранки.

Та машинно-технічною ілюзією отруений якоюсь мірою й сам анарх, що з болем у серці визначає себе й сестру Катрю «зайвими» й навіть шкідливими людьми в добу машинної людини. В ім'я індустріалізації проголошує свій вирок «сентименталізові» анарха його рідна сестра Клавдія (ім'я досить підозріле, аріманічне: латинкою означає кульгава, тобто має рису Кудеярова).

Лише сестра Катря й поет Хлоня протестують проти культу машинного хижацтва. Хлоня йде шукати інший час, іншу епоху — топиться, Катря — інше місце, топос.

Аріманічна ілюзія, хвороба присмеркової свідомості й боротьба з нею утворюють хребет сюжету. Головним провокатором, промотором розвитку дії є Карно. Додатковий провокатор, Майя, створює другу, підпорядковану центральній, сюжетну лінію, лінію химерного кохання. У «Петербурзі» таку саму роль відіграє дивне кохання Миколи Аполоновича до Софії Петрівни Ліхутіної. «Майя» — паралельна ліхій «Софії» фігура. Бо Майя — ілюзорна мудрість, Софія.

Обидві лінії, взаємини анарха з Карно й Майєю, розвиваються відповідно до згаданої вище грозової схеми «Петербурга». Ще ближча до цієї схеми Білого схема «Я (Романтики)», бо «Санаторійна зона» трискладова.

Мова, очевидно, йде про природно-душевні процеси. «Грозові» явища в душі анарха супроводжуються паралельними явищами в часі, в атмосфері, у навколишній природі.

До XI розділу природна гроза лише підготовлюється. І тому перші десять розділів можна назвати «перед грозою», точніше перед осінньою грозою, на відміну від весняної грози ілюзій революції в «Я (Романтиці)», де «томиться природа в передгрози». У XI розділі гроза вибухає. І поступово настає третій етап — осіння мжичка, яка тягнеться аж до смерті анарха й Хлоні.

Етапи хвороби розподілені по розділах дещо інакше, але загальна схема адекватна розвиткові атмосферичних подій: 1) боротьба зі своєю хворобою; 2) вибух енергії героя й вибух провокації; 3) духовний спад, аж до смерті чи виїзду із санаторійної зони.

Таким чином, ми бачимо досить велику ідейно-схематичну відповідність «Петербурга» й «Санаторійної зони».

Перейдемо до тих деталей та мікроструктур обох творів, які можуть дати додаткові ключі для розуміння задуму авторів. Обмежимося мінімумом прикладів.

Ми бачили, що дві з проблем діалогів та роздумів героїв спільні. Це проблема існування-істинності «я» й пов'язана з нею тема провокації.

Тема провокації через «особу» Карно пов'язана з темою машинізації. Ця остання відповідає двом головним темам і характеристикам Аблоухових: інструкції й циркуляри Аполона Аполоновича та кантівські «логічні категорії» Миколи Аполоновича. Спільне — техніцизм, гола абстракція, раціоналізм, Захід без Сходу. З цією темою анарх чомусь пов'язав тему війни та ролі в ній франкмасонів. Він переповідає сестрі Катрі популярні байки про масонів так само, як редактор консервативної газети в «Петербурзі» переповідає хазяйці відому містифікацію Лео Таксіля про «демонізм», «сатанізм» масонів. Редактор розвиває Таксіля в дусі типово російських, із «Протоколів сіонських мудреців», міфів: «Це все жидовсько-масонське шахрайство, судариня, — організація, централізація...» «Розумієте тепер, судариня, зв'язок між японською війною, жидами, монгольським нашествям, що загрожує нам, та крамолою? Жидівські витівки і виступи в Китаї Великих Кулаків мають між собою найтісніший зв'язок». Хоч як це парадоксально, але щось подібне про роль масонів у російсько-японській війні казав, за свідченням В. Ходасевича, і майбутній «комуніст», чорносотенець під час першої й другої російської революції В. Брюсов.

Химерна з'ява в зоні хлопчика Абрума Карасика теж, здається, має «найтісніший зв'язок» не лише з величезними кулаками анарха, якими той захистив Абрума, а й із його ідеєю та ідеєю самого Хвильового... Навряд чи випадково ім'я Карасик з'явиться знову у «Вальдшнепах»...

Якщо не Карасик, то організація й централізація «Петербурга» безпосередньо пов'язані з темою індустріалізації України, «запахом бензолу» в її містах, із темою машинізації людини...

Жидів, як бачимо, анарх навіть захищає, але щодо масонів його думка близька до тієї, яку має редактор консервативної газети: «...щоб розпочати

війну, припустімо між Німеччиною й Францією, треба було тільки найти зачіпку. Що ж до розв'язання цієї справи, то вона давно вже була розв'язана за дружньою чашкою кави в масонській ложі воротилами цих держав. Це називається провентилувати трохи землю». У цьому ж дусі вентилявання згадується й революція. Сестра Катря налякана цими словами анарха. Тому анархові «стало шкода дівчини» й він заспокоює її: «Звичайно, це просто базарна вигадка».

Хазяйку дому в «Петербурзі» заспокоює ліберальний професор, вказуючи редакторові на його джерела: «Ви спираєтесь на вигадки Таксіля».

Цікаво, що саме в кінці цих роз'яснень професора з'являється агент охранки... чи революційної партії...

Так само зразу ж після слів анарха «я, звичайно, пожартував» з'являється Майя й жартома натякає анархові та сестрі Катрі на те, що вона таємний чекіст із червоної охранки, яка, власне, й об'єднала охранку з революцією. У «Я (Романтиці)» так само дегенератом був об'єднаний злочинний світ із революцією.

Японська війна, китайці, монголи, Манджурія — одна з провідних тем, роздумів, розмов і галюцинацій «Петербурга».

Хлоня бачить себе у своїх фантазмах то японцем, то китайцям у Монголії. Щось монгольське є і в сестрі Катрі. Недарма вона постійно мріє про виїзд у Сибір, до Байкалу. У ній дух кочовиків — вона не вміє жити довго на одному місці: «...я більш як півроку ніде не проживу. Це натура».

Перед анархом теж проносяться картини Сибіру, «сибірські сніги, і татарські прольоти...».

І Аблеухови, і містичний революціонер Дудкін та майже всі дійові особи «Петербурга» відчувають себе пов'язаними з «монгольською метою» завоювання Європи.

Софія Ліхутіна, «янгол Пері», оточила себе японськими пейзажами, скульптурками, віялами та іншим дріб'язком. Цьому відповідає «корейський божок» у «Санаторійній зоні» і японська атрибутика, розсіяна в багатьох творах Хвильового. «Арабески» з неї починаються й нею закінчуються.

«Город.

Я безумно люблю город. Я люблю виходити ввечері із своєї кімнати, йти на шумні бульвари, випивати шум, нюхати запах бензолу й тоді йти на закинуті квартали, щоб побачити японські ліхтарики — так, здається — в трикутниках цифр: будинок, на розі, No : горить».

Закінчуються «Арабески» ліхтариками ресторану японських куртизанок, чарівним ліхтарем, згадкою про Сатурн.

Белий не любить міста, заворожений ним, він боїться його.

XXII розділ «Город» літературного щоденника своїх «Арабесок» він починає [6, с. 353] так само, як і Хвильовий:

«Город.

Він випустив свої страшні щупальця, за словами Вергарна». «Залізничні лапи, як безконечні лапи павука, закували простір». «Місто, що зіпсуло землю, сотворило те, чого немає. Але воно ж закабалило й людину: перетворило горожанина на тінь» [6, с. 356]. Вихід Белий бачить у тому ж, що й робить місто вбивчою силою, — у творчій думці. «Тільки в ній буття життя». Усвідомивши себе, тінь-людина знайде засоби перебороти свою хворобу неіснування.

«А поки, бачачи примарний блиск міських ресторанів і видовищ, хочеться сказати» апокаліптичне: «Горе, горе тим, хто поклонився місту...» [6, с. 357].

З міста, що вже преображується, й починаються «Арабески» Хвильового.

Ми вже подавали цитати з «IX слова» «Арабесок» Хвильового про роль жінки в революції й творчості. Це Муза, Софія, Марія — міст у майбутнє, міст між «поняттями» сухого, мертвого, логічного розуму. IX розділ літературного щоденника Белого присвячений О. Вейнінгеру, його знаменитому творові «Стать і характер». У цій статті Белий протиставляє висновкам Вейнінгера метафізику й містику Жіночого, тобто ідеї Шеллінга, Соловйова, неоплатоників та гностиків.

«Жінка творить чоловіка і актом народження в ньому духовності», бо «жінка запліднює творчість генія» [6, с. 289].

Саме цю ідею й кладе Хвильовий в основу свого преображення світу й міста в душі міста того ж Белого.

Ресторан міста, його «червоний дракон» і блудниці міста Белого — у Хвильового лише спогад. Це «закинуті квартали».

Чому ресторан японський (у Белого ні він, ні блудниці не визначені, це радше Вавилон) і звідки оті трикутники цифр?

Аполон Аполонович, Аб-лай хан, Аблай-Ухов і Сатурн пояснює синові: «Замість Канта — мусить бути Проспект», «замість цінності — нумерація: по будинках, поверхах і по кімнатах на віковічні часи». Ось звідки трикутник й нумери. У власних мріях Аполон Аполонович іде ще далі: «щоб проспекти летіли назустріч — за проспектом проспект, щоб уся сферична поверхня планети стала охопленою, немов

змінними кільцями, чорнувато-сірими кубами будинків; щоб уся перспектами притиснута земля в лінійному космічному бігові перетинала б безмежність прямолінійним законом, щоб сітка паралельних проспектів перетнулася сіткою проспектів, в світові б ширилася безодні», «по квадрату на обивателя». Це мрія евклідизованої голови — для неевклідової, Лобачевської реальності.

Ось чому з'явилася у Хвильового, містифікована, мабуть, цитата з якогось Теодора про радість бунту проти логіки, тобто проти бюрократичного порядку проспектів реакціонера-отця й Кантівської логіки революціонера-сина. Можливо, це бунт «підпільної людини» Достоевського, Федора... тобто Теодора.

У «Силюетах» про це ж каже Стефан, «про цінності: Евклідову на площині і Лобачевського на сферичній поверхні», натякаючи на теорію цінності чи то кантіянців, чи то Миколи Аполоновича, як і на слова Івана Карамазова про неевклідову гармонію.

Ціннісний підхід Аполона Аполоновича означає тюремну камеру: «Аполон Аполонович був народжений для одиночного тюремного побуту»...

Волохатий крик із міської тюрми вривається вже в I розділ «Санаторійної зони». Волохатий, «волохатко» анарх згадує на Великдень тюремну камеру (волохатий силует чорного трибуналу?), з якої він відправив на розстріл крамаря. Модель світу-тюрми малює перед дурнем і анархом Карно. Жах перед світом, омріяним Аполоном Аполоновичем, охоплює сестру Катрю: «Перед нею росла темна стіна, і здавалось їй, що на неї наступають якісь важкі незрозумілі квартали. Саме квартали, як щось абстрактне й непереможне. І ці квартали полосували невідомі лінії на безкраїх полях і відходили в сірий дим безвісти».

Не дивно, що саме сестру Катрю переслідують мрії Аполона Аполоновича: занадто багато читає вона Гегеля, Бергсона, Шпенглера й улюбленого Миколою Аполоновичем Канта. Зачиталася настільки, що навіть голубе небо викликає в неї згадку про «біленький фартушок» гімназійної пори. Своєю чергою, «коли я окунуся з головою в якийсь позитивізм або в „критику чистого розуму“, мені здається, що я шукаю там саме його — цей фартушок — біленький, як перший далекий сніг.

— Цікаві асоціації.

— І навіть більше того, — сказала сестра Катря. — І тепер після громадянської війни, коли всюди якось посіріло, мені здається, що я вдруге загубила цей біленький фартушок. Фартушок, мабуть,

символ радості». Ну з фартушком усе зрозуміло. Так само й Б'янка, розчарувавшись у післяреволюційній дійсності, втрачає свою білоту, невинність віри в загоризонтну «даль».

Але до чого тут «критика чистого розуму»? Ні до чого, бо йдеться про «Критику практичного розуму», етику Канта, яку Катря, мабуть, і читала в гімназійну фартушкову пору. «Дві речі наповнюють душу завжди все новим подивом й благоговінням, які піднімаються тим вище, чим частіше й постійніше займається ними наш розум, — це зоряне небо й моральний закон в нас.

Як те, так і інше не є щось закутане мороком або лежить поза моїм горизонтом; я бачу їх перед собою й безпосередньо пов'язую їх з свідомістю свого існування».

Катря, тобто Чиста, вдруге втратила свою філософську невинність евклідового знання простого морального закону в серцях людей, втратила Б'янчину білоту категоричного імперативу.

Катрина згадка про перший далекий сніг теж не випадкова. Категорії Канта переслідують Миколу Аполоновича, як переслідували вони Достоевського [39], як анархіста Дудкіна переслідує категорія льоду, криги й снігу. Переслідує їх також, як і Катрю, анарха, Хлоню, образ-категорія стіни.

Стіна — одна з головних філософсько-психологічних проблем Катрі. «Це якась ідіотська проблема, і їй нема ні кінця, ні краю. Я буквально не розберу: де починається вільний геній царя природи й кінчається крамар, світовий чортик. Знаєте — мисль підійде до цієї мовчазної стіни й робиться порожнім дріб'язком». «Її давить якась невимовна тьма»: «...навіть уплутавши сюди Шпенглера, Бергсона, революцію, кохання й мільйони інших дрібниць, можна здобути тільки мовчазну стіну, перед якою стоїть і буде стояти мисль».

У «Петербурзі» об цю стіну розбивається чоловік пані Софії.

«З учорашнього вечора Сергій Сергійович відчував у себе в голові гострий мозковий біль, наче він із розбігу вдарився лобом об залізну стіну», і поки він стояв перед стіною, він бачив, що «стіна — не стіна» і «там за стіною є якийсь невідомий йому світ, і якісь закони абсурду...», «він піймав себе на якійсь беззмістовній дурниці: може, тверда площина непроникна для нього одного».

«Так сказав Теодор!» Образ цієї жадливої стіни Маєра мучив Іполіта в «Ідіоті» Достоевського...

Логіку Канта знищили Ніцше й Маркс. Так сказав Заратустра. І тому сестра Катря загубила отой гімназійний фартушок.

Зі стіною пов'язані проблеми дзеркала й крапки, плями.

Для Хлоні стіна спочатку з'являється парканом десь чи то в Монголії, чи то в Манджурії. І на цій стіні він пише слово «Ленін», яке стирає полісмен.

Але потім проблема цієї стіни стає проблемою «крапки».

«І справді така загибель, поза стихією, біля тієї глухої стіни, про яку каже сестра Катря. Це ж неможливо», — вболіває Хлоня за якогось геніяльного м'ятежника, що лежить десь на сіверкій півночі, закутий у міцні ланцюги. Хлоня пов'язує проблему стіни з тим, що «світова сволоч» зробить із Леніна «брудне знаряддя, яким і одкидатиме людськість назад».

Хлоня бачить, що нічого не може зробити проти цієї сволочі: «Але я нікчемна крапка перед мовчазною стіною, перед якою зложив свою зброю мій далекий вчитель». Ленін? Чи хтось, той Другий, що про нього мріяв Блок¹⁴ доби «Дванадцяти»? Хлоня залюбки Блока цитує.

Крапку на стіні бачить і анарх. Вона виростає, перетворюється на Карно. Своєю чергою Карно згортається в крапку...

У кошмарах Дудкіна ця крапка перетворюється на якесь монгольське обличчя й далі — на «шиш» Шишнарфне. З'яву потойбічних істот зі «стіни» Белий обіграє калямбурним словом «стенопись», що поєднує стенограму, іконопис та стіну. Своєю чергою стенограму він синонімізує з анаграмою, розкриваючи тіньову, астральну природу анаграм імен. Такою тіньовою істотою в санаторійній зоні є Карно.

Зі стіною в Хлоні пов'язана й центральна категорія Дудкіна та Аполона Аполоновича — крига. Якщо Аполон Аполонович підморожує Росію, то Дудкін відсидів своє в Сибіру, і там крига торкнула його серце. Перед анарховими очима теж проходять спогади про далекі сибірські сніги, і татарські прольоти, і якась занесена снігом монгольська станція.

«Скучно» повторює гоголівське слово Хлоня й тягне свою сумну сповідь-фантазм про м'ятежника: «...можливо, він знову підведеться із свого одра, можливо, він знову зійде на наш азійський корабель і візьме румпель, але ніколи вже він не прорветься з холодного все-сильного льоду й не виведе корабель у стихію. Мені хотілося, щоб він скоріше вмер».

¹⁴ О. Блок «Записні книжки», 18 лютого [25], «Щоденники» 20 лютого 1918 року [24, т. 7].

У «Петербурзі» цей корабель — «Летючий Голяндець», корабель смерти. І ним керує сам сатана, чи хтось із його помічників. А може, і сам Петро І... Образи мерехтять, і всі наші гіпотези зависають у повітрі, як цей самий корабель...

У фантазмах Хлоні м'ятежник, учитель переходить у червоний образ Леніна, що його «обиватель» назвав «чорним папою комуни». У «Петербурзі» цьому папі відповідає «антипапа» з вигадок Таксіля.

Категорія льоду зустрічається і в інших творах Хвильового. У «Зав'язці» та в «Сентиментальній історії» йдеться навіть про новий льодовиковий період.

Є в «Санаторійній зоні» ще одна символічна деталь, пов'язана з льодовою категорією «Петербург». Колись у дитинстві Аполон Аполонович пережив жах замерзання в снігових просторах Росії: «наче чийсь холодні пальці, протиснувшись у груди, зустрілися з холодними пальцями чийсь другої холодної руки», «обидві руки в серці хлопчика зустрілися назавжди, обидві руки повели його, вказуючи життєвий шлях», «жорстко попестивши серце, крижана рука повела за собою». Але лід і в серці Дудкіна після сибірського заслання.

У «Санаторійній зоні» від цієї крижаної руки залишилося Майїне самовизначення: «Правда ж, я — еластична гадючка, що гладить твоє серце замшевим язичком».

Замшевий язичок — від замшевих рукавичок Аполона Аполоновича, які й символізують в очах Дудкіна оту крижану руку: «...мертва, голена голова прокачалась і сховалась; із руки — чорної замшевої — його [Дудкіна] по спині не огрів і злий бич циркуляра; чорна замшева рука протряслася там безвладно». Циркуляр — соціальна інтерпретація льодової категорії.

Це реалізація метафори — побажання К. Леонтьєва: «Треба підморозити хоч трохи Росію, щоб вона не гнила» — й зловісних слів обер-прокурора Синоду Побідоносцева: «Росія — крижана пустеля, якою ходить лиха людина».

Якщо Майя — гадючка, то сам Аполон Аполонович — гад, майже павук із шиєю рака. Гада відчуває в Ліпанченкові містик-анархіст Дудкін.

У стані пропасниці Дудкіна переслідує ціла низка всіляких гадів-істот, навіть власний черевик.

«Александр Іванович бачив сон, наче цей дірявий черевик є жива істота... <...> щось немов песик чи кішка; вона самостійно чалапала, переповзаючи по кімнаті, і шурхотіла по кутках; коли Александр

Іванович зібрався погодувати її пожованим хлібом, сотворіння це, яке чалапало, своїм дірявим отвором вкусило його...»

У анарха теж починається гарячка, і проносяться перед очима «фантом за фантомом, прозорі і задушевні примари».

Коли анарх зайшов до сестри Катрі, то побачив серед розкиданих повсюди речей «подертий черевик, що лежав біля корзини: на нім уже зацвів зелений хихлатий морошок». «Черевик мав якийсь надто гострий носик, трохи на кінці загнутий він нагадував татарські сап'янці». Такі ж сап'янці на ногах Аполлона Аполоновича під час зустрічі з Дудкіним — «татарські черевички, облямовані хутром».

Здається, цей самий черевик зі сну Дудкіна потрапив і в сон Nicolas'a в «Арабесках», послідовно перетворюючись із пацюка на собаку, коли Nicolas намагається його вбити.

Подертий черевик сестри Катрі, з'явившись перед смертю Хлоні, згадується кілька разів, стаючи разом із конаючою собакою символом кінця... Він супроводжує сестру Катрю майже до кінця «зони».

Але кінець зони — сповідь хорої та цитата з її щоденника, цитата, яка проходить через усю повість:

«І стоїть той тихий осінній сум, що буває на самотньому ставку, коли не листя, а золотий дощ ізлітає з печальної білоногої берези, коли глибокою пустелею відходить голубе небо в невідомий дальній димок».

Голубе небо — біла береза — білий фартушок сестри Катрі... Та ще 1921 року у «Фузі» П. Тичини з'явилося щось подібне:

А в шумі тім у просвіт десь
берези хвартушок.

Від голубого неба й білоногої берези пахне Кантівським моральним законом.

Щоденник у «Петербурзі» веде Аполон Аполонович. Моральний закон у наших душах уособлює печальний образ незнайомця, «біле доміно» — Христос. Цей образ супроводжує майже всіх героїв роману.

Ось він очима Софії Ліхутіної: «Хтось печальний і довгий, кого наче бачила вона величезну кількість разів, раніше бачила, ще недавно, сьогодні — хтось, обернений в атлас, їй назустріч пішов порожніми залами; з-під прорізу маски на неї дивилося світле світло очей; їй здавалося, що світло заструменіло так сумно від чола його, від ціпеніючих пальців»...

«І її блакитна ручка зашелестіла, доторкнувшись цієї білої руки, і на ній повисла безсило (у власника, мабуть, дерев'яна виявилася

рука); на мить над її голівкою нахилилася промениста маска, з-під білого мережива відкривши жменю бороди, наче зв'язку стиглих колосків».

Останнє прояснює, можливо, дивний запах снопів, який розходиться «Санаторійною зоною» й потрапляє в лист анарха до сестри, написаний після грози. Цей лист розпочинається саме із «запаху снопів», а закінчується мрією про майбутнього Месію й відчуттям анарха, що він на Голготі.

Зразу після того, як він написав лист, анарх вийшов у перелісок — і «навкруги його було тільки одно: запах снопів, і цей запах стояв чимось невимовним і печальним. Крім цього запаху навкруги нічого не було: ні звуків, ні кольору, ні речей».

Та по-картезіянському марксистична сестра анарха пов'язує всі анархові символи в одне: «Відкіля ці Чингіз-Хани, запахи снопів, голубі грози, Голгота та інша „дребедень“?»

Зрізані снопи пахнуть Голготою. Тобто в календарному коді — Спасом, 6 серпня за старим стилем.

Запах снопів і є, мабуть, той Імпульс Христа, про який хотів писати Белий в епопеї «Я». Цей Імпульс відчувається вже в «Я (Романтиці)»: «Тоді я у млості, охоплений пожегом якоїсь неможливої радості, закинув руку на шию своєї матері й притиснув її голову до своїх грудей. Потім підвів мавзера й натиснув спуск на скроню.

Як зрізаний колос, похилилася вона на мене».

Наче згадуючи цей епізод, анарх пише сестрі: «Та коли ж його зрізали? Що це: біль чи радість? І здається, що його зрізали так давно, ніби сто літ. А втім, я, мабуть, не про жито — про юність на далеких зрізаних полях, про димок молодої інсурекції».

10

За кожним збігом «деталей» «Петербурга» й «Санаторійної зони» відчувається та чи інша ідеологема, деталь більш-менш стрункої ідеології, що аж ніяк не вписується в обов'язковий для комуніста Хвильового марксизм-ленінізм.

Звернемо увагу ще на кілька таких деталей, які знадобляться нам тоді, коли відшукаємо ключі до всієї цілоти світогляду «акроманта» Хвильового.

«Мжичка», що пронизує всю третю частину «Санаторійної зони», є майже постійною в «Петербурзі» — це «изморось». З цією мжичкою якимось чином пов'язаний образ «картуза», «кепі». У «Петербурзі» це С. С. Ліхутін, якого інші персонажі плутають із Христом. Софія Петрівна в Христі пізнала його, Микола Аполонович, навпаки, у ньому чомусь відчував Христа. У «Санаторійній зоні» кепі — Абрум Карасик, якого помилково приймають за друга Карно, тобто «провінційного мекістофеля».

Важливу роль в обох творах відіграють символи Петра I, битви при Калці, кіннота, Тамерлан, Аттила, бик, що його забивають на бойні.

Серед квіток у «Петербурзі» значущі «одуванчики», фіялки та незабудки. У «Санаторійній зоні» кульбаба названа саме русизмом «одуванчик». «Букет найкращих фіялок І. Л. Карасика» мусив відігравати якусь суттєву роль у «Вальдшнепах». Якщо згадаємо таємничий запах «незабудок душі» Маяковського, що їх для чогось нюхає Ісус, звернемо увагу на риб'ячу природу прізвища «кепі» та хазіяна буфету фіялок, то знову прийдемо до того, що Клавдія оцінила як «дребедень».

Зазначимо, що запахи в Белого грають значно меншу роль, ніж у Хвильового.

У «Срібному голубі» зустрічаємо близький до «запаху слів» Хвильового зворот «духмяное русское слово». Конкретні запахи конкретних речей у Белого характерні головним чином для творів Гоголя та Достоевського. Це насамперед запахи міста, трактирів, їжі, спиртних напоїв. Це також, як і у Хвильового, запахи людей. Головним чином — штучні духи, одекольон, пудра.

Для Аполлона Аполоновича від поповичів тхне спітнілими ногами, що свідчить, мабуть, лише про його неприязнь до народної церкви та народного християнства.

Тхне з рота «Полум'яної душі» — Варвари Соловійової. Це пародійне зниження реальної містички А. Шмідт, що була пов'язана з В. Соловійовим і вважала себе «Софією», «Душею світу»...

Цей приклад свідчить, що і в Белого запахи можуть мати духоворозрізнавальне значення [101].

На щось подібне до духовідання Белого вказують слова, пов'язані з центральним ядром фонем «Санаторійної зони»:

хрн — крн — хлн — ктр¹⁵. Це ядро не збігається з ядром «Петербурга», яке сам Бєлий бачить у «л — к — л — пп — пп — лл» [60, с. 110].

Анарх безпосередньо пов'язаний з анархізмом Дудкіна й містичним («дребедень») анархізмом Чухолки в «Срібному голубі». У Дудкіна він теж містичний. Дудкін роз'яснює Ліпанченкові, що «Революція — божественна Іпостась всесвіту».

Про «містику революції» в «Санаторійній зоні» говорить «психопат».

З містикою перевтілень, реінкарнацією та інкарнаціями пов'язане ім'я метранпажа Карно. Хлоня, посилаючись на сестру Катрю, говорить про майбутнє перевтілення... Леніна. З першою інкарнацією Землі — Сатурном, **Хроносом-Кроносом** фонетично пов'язані і анарх, і Карно, і хора, і Катря, Катерина. Враховуючи перехід р в л, можемо сюди ж зарахувати й Хлоню.

З провокацією «охранки» проти «анархіста» Дудкіна пов'язаний образ і слово «арахноїда» — прозора павутинна оболонка головного мозку. Цим словом Бєлий підкреслював «павучу» (арахна), тобто аріманічну, суть розуму без серця, Заходу без Сходу.

«Охранка», і саме «червона», у зародку вже є в образі Ліпанченка та його агента. Вбивство провокатора Ліпанченка Дудкіним у «Санаторійній зоні» наявне в зародку в намірі анарха стосовно Карно. Та якщо ця дія «Петербурга» в санзоні стає наміром, то, навпаки, самогубство Хлоні й анарха реалізує наміри героїв «Петербурга».

Усі ці зв'язки між персонажами, очевидно, можна звести до головного — зв'язку між мистецькими напрямками, до яких належали обидва письменники.

Саме в гімназійному «символізмі» звинувачує сестра анарха.

А в «Зав'язці» інженер Сердюк, оповідаючи про «червону комету», прохає не вбачати в її назві «символу». Та саме символізм і підкреслює це його заперечення, та й він сам досить прозоро натякає на символічне значення комети. Символом є також сузір'я Рак, у якому ота комета з'явилася, кинувши додаткове світло на «онрак» Карно... Символом є й ті «3 тисячі років», через які вона повернеться знову.

Та що таке символ?..

¹⁵ У «Глосалолії» Белого «Арче родить Chronos» [8, с. 45], «хр-кр» — «хрип боротьби», «крик», крук-ворон, хруст, «удушення Урана його породженням Хроносом» [8, с. 45, 48]...

«Хора» твердить, що «санаторійна зона не театр маріонеток». Ми мали нагоду переконатися, що це театр, скажімо, тіней або фантомів. Те саме маємо і в «Петербурзі». Герої його бачать себе чи інших ляльками, японськими та балаганними. Маріонеткою бачить свого сина «червоне доміно» Аполон Аполонович у дзеркалі. «Біле доміно», скульптурний Христос, нагадує дерев'яного П'єро з театру дель арте — відгук на «Балаганчик» О. Блока.

На образі театру побудував свою «релігію соціалізму» та боготворчу філософію містик-драматург, нарком А. Луначарський, що саму побудову комунізму, тобто «бога», розглядав як побудову «нового театру», театральне дійство. Своєю чергою це «театральне дійство» — комуністична переробка Заратустрової думки про те, що на місце вбитого нами Бога треба поставити гідні його свята...

Можливо, репліка хорої пов'язана з ворожим ставленням Хвильового саме до цієї богобудівничої театральності Пролеткульту, до творення культури з нічого, з постанов-циркулярів геніального режисера, ЦК чи Вождя. На це натякає «Лілюлі» та згадка про ідеолога Пролеткульту Богданова в «Арабесках».

Невипадково, як показали Зеев Бар-Селла й Майя Каганська [62, с. 130], пародія на пришестя антихриста, тобто радянську владу, владу ЧК у «Дванадцяти стільцях» і «Золотому теляті» Ільфа й Петрова, у «Майстрі і Маргариті» М. Булгакова були пародіями й на революційний театр Мейерхольда та революційне кіно Ейзенштейна. Пародія на явище виникає тоді, коли це явище було нормою, але вже вичерпало себе. Жанр революції як театрального дійства вичерпав себе в 1930-ті роки.

У 1910–1920-ті роки в Белого й Хвильового вони актуальні саме як запитання: Христос чи антихрист, Царство Боже чи світовий чортик?

Невипадково тому й те, що навіть публіцистика Хвильового пов'язана з кіно [141, с. 50], що й казати про його новелі, ось як, наприклад, «Я (Романтика)».

Зв'язок символізму з театром впливає із самої суті символізму, який розглядає реальне, побутове життя лише як знак якоїсь вищої, невидимої нам реальності.

І це виправдовує застосовані нами методи дешифрування сюжету, персонажів та їхніх атрибутів. Слово у Хвильового й Белого вказує не так на реальні факти життя, як на їхні духовні відповідники, воно передає дух, запах чогось іншого, по той бік побутової реальності.

З допомогою Белого, як ми бачили, можливо розшифрувати чимало цих запахів-символів. Але до загадок Хвильового Белий додає нам і власні. «Шифр», захований у «Шишнарфне», не стає набагато яснішим, коли ми використаємо навіть фігуру «рак» й отримаємо «Енфраншиш».

Та навіть там, де ключ Белого відмикає ту чи іншу шухляду «чорного ящика» твору Хвильового, невідомо, чи збігається їхнє ставлення до тої «реальности», на яку вони обоє вказують. Так ми бачили, що ставлення до «монголізму», тобто Азії, Сходу в «Росії» в них нетотожне.

Символи Белого аналізувати легше, ніж символи Хвильового, бо принаймні нам відома ідеологія Белого. Це антропософія. Христос, Голгота, Віфлеєм, Марія та чимало інших у контексті Індії, перетвілень, фантомів тощо теж «пахнуть» антропософією, бо, на відміну від теософії, вчення доктора Штайнера було христософією. Тому в подальшій аналізі ми зосередимося саме на ній, очевидно, маючи на увазі, що художній твір не є адекватним ідеології автора навіть тоді, коли ця ідеологія в нього — моноідеологія.

III

НЕВРОГЕОЛОГІЯ ПРОФЕСОРА ЧАМА

*Я був – не Я. Лиш мрія, сон. Навколо – дзвонні згуки,
І п'ятьми творчої хітон,
І благовісні руки.*

Тичина «Сонячні клярнети», 1918

*О, скільки у природи немудро-мудрих літер!
О, скільки у людини невміння прочитать.*

Тичина «Інакше плачуть хмари», 1915

З певним острахом берусь я за тему «антропософія у творчості Хвильового».

Ані відома нам частково біографія Хвильового, ні критична література про його творчість, прихильна чи ворожа йому, не дає начебто жодних підстав для гіпотези про Хвильового-антропософа. Антропософа в будь-якому сенсі — члена антропософської ложі чи товариства, прихильника антропософського руху, ідей Штайнера чи просто письменника, на творчість якого суттєвий вплив мали ідеї д-ра Штайнера.

Інша проблема пов'язана із самою суттю езотерики, містики. Будь-який мистецький містичний твір містить у собі позахудожній зміст. Не тільки твір мистця роздвоєний на буквальний та художній «зміст», а й світ, ним зображуваний, роздвоєний на видиму й невидиму реальність, і видима реальність виявляється лише знаком істинної реальності.

Містик — дешифратор світу як закодованого тексту. У художній творчості він зашифрує й цим дешифрує видимий чи побачений ним світ. Дослідник неминуче мусить сам стати розшифровувачем зашифрованого тексту, і йому постійно загрожує самомістифікація. Чи випадкове те, що будь-які містичні рухи супроводжувалися своїми тінями, містифікацією та самомістифікацією?

Дослідник у цій ситуації потрапляє в майже безвихідне становище. Щоб зрозуміти письменника, треба зайняти його позицію, прийняти його погляд на світ, тобто дивитися його очима, не приписувати йому свого світобачення й не викидати чуже дослідникові. Але якщо позиція дослідника збігається з авторською (правда, цю останню ще треба віднайти), то дослідження вироджується в апологетику й проповідь поглядів автора... При цьому неминуче в авторську творчу фантазію ввійде й фантазія дослідника. До авторських текстів та системи моделі, що їх інтерпретує, буде доточена система поглядів аналітика, саме тому, що вона близька до авторської.

У випадку з такими письменниками, як А. Белий, аналіза полегшена тим, що маємо справу з антропософією, містичним вченням із детально розробленою системою ідей та символів. Твори Штайнера дають змогу перевірити наші гіпотези щодо символів мистця. Та величезний спадок Штайнера великою мірою робить цей позитив негативом. Жоден мистець не міг бути ознайомлений з усією сукупністю творів Штайнера, тим більше радянський, обмежений у лектурі...

Справа ускладнюється тим, що світовідчуття й світогляд не може, за суттю творчості, збігатися з будь-якою ідеологією. Лише встановивши, у чому світогляд автора збігається зі штайнерівською системою, можна використовувати її як інтерпретаційну, декодуючу модель.

Справа ускладнюється тим, що, за самою своєю суттю багатозначний, сенс символу може бути розкритий — очевидно, тільки частково — лише в контексті, у сукупності зв'язків з іншими символами: у тексті цього твору і в міжтекстуальних зв'язках усієї творчості й життя автора, як і інших письменників. У різних авторів, навіть із близькою психоідеологією, той самий символ може мати різні значення. Наприклад, «бензол», що дає в українській мові анаграму «злобне», у російській дасть «блезнь», може в одному творі означати зло хижої машинізації життя й людини, в іншому — несмачні, гіркі ліки від хвороби, від зла, провінціалізму, азійтчини аграрної України.

Тому кожне подальше дешифрування окремих символів є асоціативним здогадом, тимчасовою, орієнтовною гіпотезою, яка може бути прийнятою лише після всебічної аналізи життя й творчості Хвильового та близьких йому авторів.

Оскільки система Штайнера є всеохопною, тотальною, я не наважуюся на визначення ступеня «еретичності» антропософії Хвильового й ще менше — претендую на повноту висвітлення його ідей.

На тему зв'язку психоідеології Жовтневої революції та антропософії написано небагато.

До цих небагатьох джерел належать зауваження М. Каганської та Зеева Бар-Селли, які вважають, що Ільф і Петров у «Дванадцяти стільцях», Булгаков у «Майстрі і Маргариті» пародіюють Штайнера¹.

«Символізм створив першу в історії Росії тотальну культуру і відповідно — тотальну мову» [62, с. 91]. І тому «антропософія прийшла в Росію на готове або, як у випадку Андрія Белого, Росія прийшла в антропософію з готовим. Антропософія дала символізму те, чого йому не вистачало, — соціальність та історичність» [62, с. 92], тобто тотальну ідеологію... «<...> з кінця десятих до початку тридцятих років інтелігенція розмовляла мовою антропософії, нею осмислювала й зашифровувала реальність» [62, с. 96]. Зауважимо, що сам Штайнер не раз указував на близькість йому поглядів В. Сооловйова, «батька» російського символізму, і, як повідомляють Н. Ксорнієнко та Л. Танюк [116], Г. Сковороди.

У двадцятих роках, коли розгорнулися переслідування антропософії в СРСР, А. Бєлий написав кілька праць, у яких намагався виправдати перед владою антропософію, і це, використовуючи його пізніші матеріали, слід враховувати. До них належать і спогади Бєлого про Штайнера [7], які коментують Каганська й Бар-Селла: «Щоб показати первісну близькість ідей більшовизму, Бєлий максимаально наближає антропософську символіку до мови влади. Істина жж, одначе, у тому, що йому не довелося особливо напружуватися: мова і влади багато в чому була породженням символізму й антропософії» [62, с. 94].

Про поширення антропософії в Європі писали в ті ж таки 1920-ті роки навіть представники офіційної (?) ідеології. Так, Волошинов²

¹ Мої власні дослідження «Дванадцяти стільців» та «Золотого теляти» показують, що справа з антропософією, кабалою, алхімією та іншим «окультизмом» у романах Ільфа й Петрова набагато складніша. Пародією на містику їх можна назвати лише в сенсі додаткового, паралельного слова, репліки до того чи іншого тексту. У цьому сенсі Ільф і Петров пародіюють усю світову культуру, а не лише той чи інший її напрям.

² Щодо Волошинова доведеться нині зробити суттєву поправку. Як свідчать матеріали Немировського й Уколової про розенкройцерівську ложу Ззубакіна

(М. Бахтін?) у праці про фройдизм указує: «Широтою цього впливу в буржуазних інтелігентських колах психоаналіза залишила далеко позаду всі сучасні йому ідеологічні течії, конкурувати з ним щодо цього може хіба що тільки антропософія (штайнер'янство)» [5, с. 8].

Зауважимо, що антропософія не була єдиною містичною течією, що ввійшла в психоідеологію революційної доби, і не лише інтелігенція заворожила себе містичними візіями.

Інтелігентський гностицизм різного типу об'єднувався зі світовідчуттям селянських та міщанських сект у єдиному передчутті та стремлінні до настання царства свободи, рівності й братерства на чолі з Месією, Вождем, Пророком, нацією, клясом, під гаслами Третього Заповіту, П'ятого Євангелія, Третього Риму, Нового Єрусалиму чи Ізраїлю.

Страх перед наближенням Страшного суду був невіддільним від настання Царства Божого на Землі, витворюючи досить складний садомазохістичний комплекс.

Революційна, але, зауважимо, чималою мірою й контрреволюційна психоідеологія були сумішшю гностицизму, хлистовщини, фьодоровщини, антропософії, теософії, ніцшеанства, марксизму та християнського соціалізму. Символізм та постсимволізм лише оформили всі есхатологічні та хіліастичні відчуття й передчуття в слово.

Усі ці настрої передреволюційної та революційної доби лежать просто на поверхні творів Хвильового, навіть «раціоналізованих», публіцистичних, у яких Хвильовий мусив використовувати офіційну термінологію й аргументацію.

Саме тому, що есхатологічна символіка лежить на поверхні його творів, і в цьому вони мало чим відрізняються від творів інших революційних письменників тої доби, нам варто зосередитися на специфіці його есхатології.

Вплив творів Белого вказує саме на антропософське вчення. Питання в тому, чи був **безпосередній** зв'язок символіки Хвильового з творами Штайнера. Це можливо виявити, якщо вдасться довести, що Хвильовий використовує й ті грані вчення Штайнера, які не відігравали помітної ролі у творчості інших письменників-антропософів.

Одним із суттєвих показників могли б бути внутрішні зв'язки ідеосимволів із лекціями Штайнера після 1917 року, особливо з тими,

[91, с. 403], він деякий час належав до засновників та активних учасників цієї лоджі. Хоча Б. Зубакін і негативно ставився до антропософії, але його розенкромцтво з нею перепліталось.

у яких Штайнер формулює своє ставлення до всіх трьох російських «революцій», насамперед до більшовиків.

У подальшому я й скористаюся одним із таких циклів лекцій, а саме «Іншомовність історії» — дев'ять лекцій, прочитаних у Дорнасі (Швайцарія, жовтень — листопад, 1918 рік). Ця праця, своєю чергою, є розвитком ідей циклу «Місія поодиноких народних душ у зв'язку з міфологією німецької півночі» (1910).

Якщо моя гіпотеза справедлива й погляди Хвильового спираються на антропософію, то саме ці цикли повинні були цікавити його особливо.

Якщо ми звернемося до таких творів, як «Кіт у чоботях», «Кімната ч. 2», «Силуети», «Сентиментальна історія», «Повість про санаторійну зону», «Вальдшнепи» тощо, ми справді бачимо, що інакомовність «нашої червількової революції» — центральна тема роздумів автора та його героїв. Ще більшою мірою ця тема, як тема шляхів історії та майбутнього України й революції, представлена в публіцистиці Хвильового.

3

Національній проблематиці присвячена насамперед «Місія поодиноких народних душ...».

Щоб не переобтяжувати читача викладом надзвичайно складної системи Штайнера, спробую обмежитися лише тим, що конче потрібно для розуміння тієї чи іншої ідеї³. Це неминуче спрощує ідеї й відповідні символи Штайнера, тому в разі потреби я уточнюватиму тези Штайнера безпосередньо на матеріялі текстів Хвильового й інших письменників.

Символи Хвильового настільки щільно заповнюють його тексти, що можна потягнути за будь-яку ниточку його асоціацій і витягнути саме те, що шукаємо. В «Арабесках», наприклад, є одна сцена, яка вводить нас майже в саму суть таємничого світу антропософії.

³ Нині це полегшене тим, що передруковано чимало праць Штайнера російською мовою.

Пульхерія Іванівна Жоха, секретарка Nicolas'a, одного з умовних літературних перевтілень Миколи Хвильового, іменем своїм тісно пов'язана зі «Старосвітськими поміщиками» Миколи Гоголя. Гоголівська Пульхерія Іванівна відома своїм зв'язком із тим світом, із тайною смерти. Смерть у вигляді сіренької кішечки покликала її, а потім і вона сама (її голос) покликала на той світ Афанасія Івановича. Таким чином, вона представник жаху смерти, що й відбиває якоюсь мірою фонетика її нового прізвища — Жоха.

Жах цей Гоголь описує, як жах часу полуденного, тобто як жах «біса полуденного», за яким стоїть одна з центральних фігур містерії життя й смерти в антропософії: Люцифер.

Сіренька кішечка, що покликала Пульхерію Іванівну, у Гоголя протиставлена собакам. Вона земна прив'язаність Пульхерії Іванівни, на відміну від симпатії Афанасія Івановича до собак. Ця опозиція «Старосвітських поміщиків» пов'язана з опозицією двох смертей: «...сіренька кішечка — таємничий голос в полудень». Якщо полуденний голос в антропософській інтерпретації є щось люциферичне, то сірий колір кішки зближує її з аріманічними духами. Люцифер, за Штайнером, підготовлює для Арімана ґрунт. І це відповідає «мефістофелівській» формі Арімана, гетівському пуделеві.

В «Арабесках» теж згадується пес.

«— Пульхеріє Іванівно! — питаю я. — Ви заключили договір із професором Чам?

— Як же! Давно заключила. Він такий хороший чоловік; у нього таке, знаєте, велике горе: вчора фокстер'єр здох, і потім він такі прекрасні роботи пише... Я гадаю, що йому треба дати найвищу ставку».

Трохи далі, у «P. S.», цей фокстер'єр виникає знову — в досить загадковому контексті: «...я говорю не про чарівну мандрагору, я говорю про адамову голову: про метелика, що з черепом на голові. Мені навіть сни якісь химерні». Справді химерні. Ось Nicolas бачить пацюка з перебитим задом, якого Микола Григорович б'є молотком (у Гоголя згадані серпи...) по голові. Та пацюк виростає в болонку, а після наступного удару у «фокстер'єра».

Аріман — володар мух, мишей та іншої нечисти. Він, за Штайнером, пов'язаний із соматичними хворобами, грішми, капіталом.

Якщо Христос у пустелі перемиг Люцифера, то боротьба з Аріманом триватиме в душах людей доти, доки хліб наш насущний буде залежати від каменю, золота та його еквівалентів. Тільки тоді, коли людська душа в тілі (метелик — адамова голова) позбавиться цієї своєї

залежності від Арімана, тільки тоді Імпульс Христа в наших душах доведе боротьбу з Люцифером і Аріманом до кінця.

Молот?.. У контексті гоголівських серпів він скидається на деталь серпа й молота «СРСР», якими намагалися розтрити голову пацюку-капіталові. Та він, пацюк, на наших очах починає видозмінюватися — в капіталі непманів і совбурів, комбурів, футурбурів тощо.

У лекціях Штайнера молот теж присутній. Це молот Тора, бога германських народів.

Тор — янгол, що дарував цим народам індивідуальне Я й мову [154–6, с. 182–183 тощо].

Своїм молотом Тор у час «присмерку богів» битиметься зі змієм Мідгарду й загине разом із ним. Змій Мідгарду є породження бога Локі, Люцифера у сфері астрального тіла, і персоніфікує себелюбство [154–6, с. 178].

Друге породження Локі, в етерному пляні, Фенрір-вовк персоніфікує самообман людини щодо зовнішнього світу. Фенрір-вовк найтісніше пов'язаний з аріманічним світом, зовнішньою птьмою. Тому, власне, присмерки і є час «між вовком та собакою».

Таким чином, дивний пацюк зі сну Nicolas'a є своєрідним відповідником змієві та вовкові часів «присмерку богів», що відбилися своєю чергою в назві знаменитої книжки Шпенглера «Запад Європи», перший том якої був перекладений під назвою «Присмерк Європи», які Хвильовий блискуче використав у своїй публіцистиці проти червоної «сатани в бочці». За «Присмерком Європи» Шпенглера визирає не менш відомий «Присмерк ідолів, або Як філософствують молотом» Ф. Ніцше. Ми вже згадували сліди Ніцше в «Я (Романтиці)» і в «Арабесках» («Так сказав Теодор»). Молот останнього має безпосередній стосунок до химерного пацюка, як, можливо, і знаменитий «Молот відьом» інквізиції. Як пише Ніцше в передмові [93, т. 2, с. 557] до «Присмерку ідолів, або Як філософствують молотом», у світі ідолів «задавати питання молотом... <...> як це захоплює людину, що має за вухами ще вуха, — для мене, старого психолога й *щуролова*» (підкреслено Ніцше). Та залишмо і Ніцше, і Шпенглера, тим більше що вони тісно пов'язані не лише між собою, а й зі Штайнером. Навіть біографічно. Штайнер почав свою наукову діяльність як працівник «Архіву Гете, Шиллера, Ніцше», опрацьовуючи їхній спадок. (Гете для авторів усіх цих «Присмерків» був спільним учителем, як і для Хвильового з його культом фавстїянської, європейської людини.)

Тому зосередимось⁴ на присмерку богів, про який пише Штайнер. Мова йде про добу боротьби богів з аріманічно-люциферичними силами, у якій гинуть як старі боги, так і нечисть старого світу.

Після цього настане, за Штайнером, ера юних богів, що символізують нове пришествя Христа, але не у фізичному, а в етерному тілі. Саме про цей прихід Христа пророчить у «Петербурзі» знайомий анархіста-містика Дудкіна.

За Штайнером, Nicolas ще не може перемогти «пацюка»...

Але чому «я говорю не про чарівну мандрагору»?

Мандрагора пов'язана [179] з обома негативними персонажами штайнерівської містерії, дияволом Люцифером та сатаною Аріманом, і протиставлення її «адамовій голові, метелику» відповідає різниці між ними, хоча Аріман завжди супроводжує Люцифера як його породження, так само як «п'їтма» наша є породженням «світла, блискучости» нашої гордині, відпадиння від світу «богів».

За легендою мандрагора «виникла там, де був створений Адам» [88, т. 2, с. 102], звідки й могло з'явитися в «Арабесках» загадкове протиставлення її метеликові. У зільниках мандрагора нерідко малювалася виррослою з черепа, іноді поряд із собакою на ланцюгу або вмираючим собакою.

Пов'язана вона з дияволом. Тому й звалася «квіткою відьми» або «свічею диявола», на відміну від людської душі — Божої свічі. У німців під назвою «альраун» вона пов'язана з корисними для людей ельфами й домовиками. В антропософській ботаніці мандрагора, афродізіяк, дає гіперактивність астральному тілу, усамостійнює «Я» [186], тобто пов'язана з люциферичним себелюбством, змієм Мідгарду.

І диявол, і ельфи, і свічка свідчать про люциферичне, а не аріманічне значення мандрагори. Тобто «я говорю не про чарівну мандрагору» означає «я говорю не про Люцифера», і всі наступні образи — «адамова голова», пацюк, собаки — це стверджують, тобто «я говорю про Арімана», чорта, Мефістофеля, Мамону.

Брехливість Пульхерії Іванівни, саме її прізвище Жоха⁵, так само як і прізвище «мого заступника» Крутик, свідчать, що видавництво, командором якого є Nicolas, належить до сфери впливу Арімана. Гоголівська «сіра кішечка», відповідник Пульхерії Іванівни, свідчить про те саме.

⁴ Щодо Шпенглера див. у Ю. Шевельова в його праці про публіцистику Хвильового [141].

⁵ Жох за В. Далем — хитрий, меткий у справах пройдисвіт, шахрай [43, т. 1].

Та Пульхерія Іванівна Жоха завідує реддивадам.

Редакція і пов'язані з нею люди, книжки, які видає Пульхерія Іванівна, просякнуті «прекрасністю». Товариш Крутик — «прекрасний зам», підручні «прекрасні», сама Жоха «така прекрасна жінчина: у неї таке прекрасне волосся — золотом», проф. Чам «такі прекрасні роботи пише».

Власне, саме ім'я Пульхерія латиною і означає «прекрасна». Про це й Гоголь добре знав. Його Пульхерія Іванівна «ніжна, прекрасна, як янгол».

«Ніжна», а не «енергійна» й «розбитна», як тов. Жоха.

Аріман зазвичай виступає в оболонці, у масці прекрасної Майї, облуди-ілюзії зовнішнього, фізичного світу, яка відвертає увагу людини від духовної реальності.

«Це славетна людина. Коли я приймав посаду, мені стільки про неї наговорили, що я й справді думав її викинути з установи. Але тепер я бачу, що це робота злих язиків». Як її тезка з гоголівських «Старосвітських поміщиків», Пульхерія Іванівна справді славетна, але ж хто про неї міг говорити зле? Зате про Майю-ілюзію говорили досить багато злого, особливо через захоплення індуїзмом у XIX—XX сторіччі.

Враховуючи всі ці запахи в «установі» Миколи Григоровича, можемо й самого проф. Чама підозрювати в причетності до аріманічних чи люциферичних духів. Згодьмося, що саме його прізвище віддає чимось непевним. І прекрасні його роботи — підозрілі.

У циклі лекцій 1924 року «Карма антропософського товариства і зміст антропософського руху» Штайнер вказує, що в нашу добу Аріман веде боротьбу за допомогою друкованого, формалізованого, машинізованого слова, поширюючи друком брехню, аріманічні ілюзії. А деякі книжки інспіровані, написані фактично ним самим, ось як «Антихрист» та «Esse homo», автобіографія, «Воля до влади» Ф. Ніцше [154, т. 2, с. 719—720].

Штайнер уважав, що через усе двадцяте сторіччя пройде слід «діяльності Арімана як письменника». Не він сам, а ось як у випадку з Ніцше інспіровані ним недостатньо стійкі душі писатимуть твори, як під впливом надчуттєвих істот писали євангелісти.

Така характеристика друкованого слова не означає, що Штайнер радить покласти край писемному слову. Мова йде лише про те, що люди мусять бути пильними, повинні навчитися розпізнавати печатку Арімана в тих чи інших творах. Друкованим словом потрібно

оволодіти, спираючись на знання, мудрість архангела Михаїла, який із 1879 року почав керувати людством, і саме розумовим началом, одухотворюючи науку й мистецтво.

«Як древній змій був подоланий Михаїлом, так розум, що став змієм, повинен бути завойований Михаїлом, повинен бути одухотворений ним» [154, т. 2, с. 722].

Це лекції 1924 року з останніх видінь, прочитань так званої акаші-хроніки⁶. Виникає запитання: чи знав Хвильовий зміст цих лекцій?

Сама по собі думка про зло друкованого слова не нова. Про чорта, що ховається в друкарській фарбі, писав, наприклад, і К'еркегор. Такі думки переслідували й самих письменників. Вони довели Гоголя до спалення другого тому «Мертвих душ» і спонукали Толстого зректися своїх найкращих художніх творів.

Тому не випадково, що злим генієм хворих у «Санаторійній зоні» є саме метранпаж Карно, Мефістофель. І шкодить він саме публіці, яка читає. Особливо багато читає, як ми знаємо, сестра Катря, яка все шукає в книжках розгадку природи людини, «де починається вільний геній природи й кінчається крамар, світовий чортик».

Крамарством, перетворенням золота на хліб займається Аріман. Не дивно, що тепер, коли майже все друковане слово сіре, тобто аріманічне, сестра Катря, загубивши свою філософську невинність гімназійно-кантівської пори, не знаходить у книжках відповіді на свої запитання: чортик не розкриє тайни своєї «сірости».

Чортик цей з'являється і в «Арабесках», майже зразу після химерного сну Nicolas'a, а саме в «XIV слові», про зруйнований курорт.

«Поет знає, як далеко одійшов запах тобілевичо-старицьких бур'янів, що прекрасно пахли після „Гайдамаків” та „Катерини”, як далеко і „Тіні забутих предків”, і все, що хвилювало юність, а тепер залишило тільки сірого чортика». Аріман — дух відсталості, реакції...

Саме цим сірим чортиком, сірістю, сіркою пахне оце «тепер». Тому епізод «Арабесок» розгортається навколо того, що на курорті «годували дохлою рибою, трохи не кращими яйцями й такими ж сосисками». І далі скандал навколо гнилої риби розгортається «в літо тисяча дев'ятсот двадцять четвертого року» в дискусію навколо лекції

⁶ У духовному світі можна побачити й «прочитати» не лише події минулого, а й потенції майбутнього. За традицією ці «записи» в духовному світі й зуться «акашею-хронікою».

«головного лікаря» «про душу». Дискусія переростає в дискусію про первинність слова чи думки і врешті-решт зводиться до проблеми «курки чи яйця». Та й ця проблема знята «мораллю»: «...раніш появилсь не слово і не мисль, а гнила риба». І риба, і яйце — символи Христа. Гнилі риба або яйце — «гнилий Христос», слово, що згнило в плоті, антихрист чи Аріман у друкарській фарбі.

Саме з цього сірководневого запаху від тухлої крашанки, тобто запаху Арімана, розпочинається «Санаторійна зона», яка таким чином є розвитком образу зруйнованого курорту «Арабесок»...

Епізод із Пульхерією Іванівною пахне гаванськими сигарами, що їх «недавно привіз із Германії дипломатичний кур'єр». Тобто сигари пахнуть Німеччиною й дипкур'єром. Чи випадково не він саме й привозив Миколі Григоровичу новітню європейську літературу, а може, й останні новини з антропософії?

Це один із варіантів відповіді на питання про зв'язки творів Хвильового зі словом та думкою Штайнера. Дипломатом, що повертається з Німеччини, починається роман «Іраїда», від якого маємо, на жаль, лише уривок «Зав'язка». Дипломат «Зав'язки» — носій інформації про новітні ідеї й події в Німеччині. Цю інформацію він передає радянському журналістові Шаркові.

Звернемо увагу на дещо з цих відомостей. «Виявляється, що географічна широта потсдамської обсерваторії на протязі 21-го року почала рухатись і нарешті перемістилась. За кілька років вона відійшла від північного бігуна на 15 метрів». Якщо це нагадує про штайнерівські згадки щодо льодовикового періоду (наприклад, у його «Апокаліпсисі» [148]), то згадка про Гете пов'язана із самою серцевиною антропософії, яку Штайнер називав навіть гетеїзмом, а антропософський центр у Дорнасі найменував Гетеанумом.

Одно слово, у творах Хвильового можна відчутти знаки того, що в 1920-ті роки він отримував антропософські новинки за допомогою дипломатичних кіл.

Одна з деталей третьої лекції Штайнера про «Карму антропософського товариства» дещо нагадує інцидент на лекції «головного лікаря».

«І от, коли головний лікар скінчив, один несміливий голос запитав: — А дозвольте, товаришу професор, спитати вас, що появилсь раніш: мисль чи слово?»

«Лікар, що мусив сказати не те, що хотів сказати, крутнувся». І таким чином, між іншим, розкрив псевдо замісника Миколи Григоровича — Крутик.

«— Я думаю, — головний лікар проковтнув слово й кинув: — Я думаю — мисль».

Цей калямбурний уривок із проковтнутим словом безпосередньо пов'язаний зі згадкою про засновника Пролеткульту й більшовицького «махізму» Богданова. Але цікавіша паралель зі згаданою деталлю з лекцій Штайнера, де він розвиває свою тезу про Арімана-письменника.

«По закінченні вчорашньої лекції мене запитали, чи не є літера, буква — на що трохи вказав вже Сведенборг — останнім джерелом духовного світу. Так, це так і є! Поки вона, проходячи через людину, продовжує духовне. Але вона стає аріманічною духовною силою, коли вона фіксується механічним шляхом, фіксується в деякому сенсі з другої сторони світу і повстає перед зором людини у вигляді друкованої літери». У «Синьому листопаді» саме так бачить за вікном літеру «чи» Марія, знаком питання до голубиної книги. А в «Силюетах» за стіною звучить «суб'єкт в об'єкті» — *ad literam*...

Професор, як ми бачили, бреше, крутить, ковтаючи **своє** слово, говорячи про несвою мисль. Тобто говорить аріманічне слово.

Відповідно до цих дискусій на курорті прояснюються й деякі дискусії та роздуми «Санаторійної зони».

Так центральне питання сестри Катрі у світлі лекцій Штайнера може бути переформульоване: де в сучасній культурі закінчується інспірація Арімана-крамаря й починається вільний геній, інспірація арх. Михаїла, який із кінця XIX сторіччя став «водієм» людства, звільняючи думку людини від чортика та його каміння — золота й грошей.

Боротьба точиться саме в площині друкованого слова. Штайнер не пропонує зректися його. Ні, навіть у Ніцше він бачить позитивне, те, що йде від вільного генія. Потрібно лише в його творах «пізнавати їхній аріманічний характер». Це, мабуть, і турбує сестру Катрю: як знайти, відчуту грань, межу між Михайловою та Арімановою наукою?

Тов. Жоха на запит наївного Миколи Григоровича про фах проф. Чама крутить: «Це ж відомий професор Чам... по... по... неврогеології, здається... Професор Чам».

«Професор Чам.

Ніч.

Весна.

Міст.

Марія».

Чам іде безпосередньо перед «ніч», що свідчить про його стосунк до князя ночі.

«Ніч» пов'язана із Чамом також літерою «ч». У «Синьому листопаді» ця літера обіграна фігурою «червоноармійця», якого Марія (знову Марія!) вчить писати, і згадкою про Чичикова.

«Червоноармієць старанно виводив літеру й сказав незадоволено:

— Клята буква. Ніяк не пишеться. „Чи”. Виходить буква „ги”, бо схожа...» На це «Марія взяла в руку короткі пальці червоноармієцьві й виводила букву „чи”». «А в своїй кімнаті згадувала червоне обличчя бородатого солдата республіки і його літеру „чи”.

Літера „чи” довго стояла за вікном знаком запитання, і це мучило».

Відповідь на «Чи?» лежить у головному запитанні «Синього листопада», що ним мучаться Вадим та Марія: «Чи не вмерла революція?» Вадим, що вірить у революцію, вмирає в ніч на 7 листопада, тобто на жовтневі свята. З ним умирає віра в «червінькову» революцію і... сама революція?.. Низка кольорів дивним чином перемішує ці революції так, що тяжко точно встановити, про яку саме йдеться. Синій, жовтий, червоний...

Якщо віра вмирає, то чому?

Вадим перед смертю заповідає скептичній Марії: «Але дивись, Маріє, на нашу сучасність <...> з XXV віку».

Через п'ятсот років чекає чогось і поет Хлоня. Та нині «чорніє» Вадим, а «Марія мовчала» «й теж була чорна». «На вулиці стояла порожнеча. На баню церкви зліталися галки, тисячі галок. Кричали, падали, злітались.

Здавалось, що тут недавно проїхав Чичиков.

— Чи-чи!

— Кра! Кра!»

А перед згадкою про Чичикова Марія «дивилась пильно на чорні літери».

«Чи?» запитує про істинний колір подій — чорний чи червоний, червневий чи червивий...

Чичиков скуповував мертві душі. Власне, душі як душі він скуповував живі, поміщицькі, від мертвих селян він мав лише реєстр прізвищ. Чичиков після праць Розанова, Мережковського та Белого в часи «Синього листопада» вже був розкритий як чорт. І саме він, чорт, проїхавшись по «глухих закутках нашої республіки», створив порожнечу мертвоти.

І все ж після смерти Вадима Марія повторює слова його віри: «По оселях урочисто ходить комуна».

Віра ця є і в «Чумаківській комуні», але є в ній і чортик, бо «пахне Гоголем» у ній.

Знак питання до «чи» залишається: чим пахнуть майбутні міста нашої чумацької країни?

Від чичиковщини, чортівщини професора Чама і в «Арабесках» іде через ніч міст до Марії. «...Уранці прийшла весна».

Так що ж таке тоді оця чортова «неврогеологія»?

3

М. Шкандрій [144, с. 12] виводить самостійне життя букв і фонем Хвильового з Гоголя. У Гоголі ж можна вбачати й джерела запаху душ та слів. Нарешті й якусь неврогеологію в Гоголя можна знайти. Як-не-як іронічна географічна фізіологія в нього є, хоча б у тих самих «Старосвітських поміщиків», звідки отримала своє особисте й батьківське ім'я тов. Жоха. «Врешті, я думаю, що чи не має саме повітря в Малоросії якоїсь особливої властивості, яка допомагає травленню...»

Ця метеорологічна гастерологія, пов'язавши тему їжі, сну і смерти, готує центральну тему повісти — тему поклику смерти, втіленого в сіренькій кішечці та в голосі полуденному.

Я зачепив цю метеорологію, щоб нагадати геліобіологію проф. Чижевського О. Л. (ініціали Чижевського російською близькі Чамові — ЧАЛ). Якраз 1924 року в Калузі вийшла друком його відома книжка «Физические факторы исторического процесса», у якій він показав зв'язок революцій та воєн із магнітними бурями на Сонці. Він розробляв також тему, що її іронічно обіграв Гоголь: оце «щось в повітрі», аеройони, які впливають на фізичний та нервовий стан людини.

Невипадково, що книжка вийшла саме в Калузі, яку анарх, правда іронічно, згадує в листі до сестри. Там жив Цюлковський, співробітник Чижевського у Вільному товаристві натуралістів, до якого належали й видатні дослідники паранормальних явищ радіоінженер

Б. Кажинський, зоопсихолог В. Дуров, творець колективної рефлексології психіатр і невропатолог Бехтерев⁷. К. Ціолковський був духовним учнем філософа М. Федорова, який створив всеосяжну філософію про воскресіння всіх людей, «батьків». Його «Філософія спільної справи» була не лише містикою, яка вплинула на В. Соловйова, Ф. Достоевського, а й спробою сплянувати напрями гуманізованої науки: керування погодою й кліматом, вихід людини за межі Землі тощо.

На такі теми ми постійно натрапляємо у творах Хвильового, особливо на ті, що пов'язані з метеорологією й космосом. Його таємничий інженер Сердюк — член товариства міжпланетної комунікації. Він збирається навіть на Марс. Та зовсім ще недавно, 1923 року, відправив туди своїх євразійських більшовиків О. Толстой лише для того, щоб розкрити змову тамтешніх євреїв [55], покохати Аеліту й віднайти теософські таємниці Атлантиди.

Ми вже бачили, що й Хвильовий у своїй першій збірці поезій «Молодість» (1921) послав на Марс «наш натовп», у відповідь на дещо песимістичний революційний ентузіазм Белого в його поезії «Ми — росіяни», присвяченій «братом антропософам».

За Марсом іде черга інших планет, й, очевидно, «Сатурн горить — чекає натовп»...

Видані ще перед революцією науково-фантастично-містичні твори Ціолковського передруковувалися в 1920-ті роки. І деякі з його образів схожі на образи «Уривків». Наприклад, «3 різнокольорових дуг Зробимо пояса шар» подібне астероїдним «ожерельям» — намистам-селищам навколо планет у «Мріях про Землю й небо» Ціолковського [135, с. 92, 96–99]. Є в Ціолковського й образи «шара», «поясів», «обручів», кілець, дисків тощо.

На Марс посилав, щоб там мітингувати, того самого 1921 року й Сосюра. Доба така була, мітингова...

Ці марсіянські експедиції певним чином пояснюють, чому «напівмарсіянин-напівбог» Сердюк у первісному варіанті «Іраїди» мав прізвище Ламене, пов'язане з яскравою фігурою «християнського соціалізму» Лямене.

Але що за дивне означення — «напівмарсіянин-напівбог»?

⁷ Б. Кажинський разом з акад. Бехтеревим та В. Дуровим досліджував телепатію у тварин. Персонаж фантастичної повісті Беляєва «Властелин мира» Качинський. Саме від нього я дізнався свого часу про Вільне товариство. Заміна ж на ч чільком відповідає можливій грі Хвильового з проф. Чижевським.

«Все нерви. „Міжпланетні інтервали”, так би мовити», — відповідає балакучий журналіст Шарко, знову ж напівфранцуз, бо нагадає про знаменитого цілителя-психіатра. Друга його іпостась — гоголівська, бо за власною самохарактеристикою він є «модернізованим Хлестаковим». До цитації Тичини він недоречно підсипає чомусь і дещо єврейське: «А це цимес!».

Річ у тому, що раси визначаються співдією шести Елогімів із Сонця (сьомий — на Місяці) та відповідних дещо негативних духів Форми з інших планет. Монголи й семіти визначаються духами Марса⁸. Але на семітів діє додатково й Елогім Єгова з Місяця, що вибрав євреїв як свій народ [154—6, лекція 7].

Духи Марса діють через кров на нервову систему. Тому й Єгова діє через кров.

З Марсом пов'язана й сестра Катря, мабуть, через свої монгольські риси.

І саме «панмонголізм» євразійства О. Толстого примусив його інженера Лося направити свою ракету на Марс, щоб і там провести Жовтневу революцію, але проти тамтешніх євреїв.

Та незалежно від червоного графа існував реальний учений Чижевський, і саме його праці й співпраця із Цюлковським зводять майже всі ниточки докупи.

Річ у тому, що Чижевський стосовно впливів Сонця на земні події довів те, що до нього твердили містики. Зокрема, це питання докладно розглянув 1918 року доктор Штайнер в «Іншомовності історії». У третій лекції цього циклу Штайнер обговорює зв'язок між зовнішніми й внутрішніми фактами історії людства, народу й людини, обговорює, поставивши в центрі всього проблему смерті.

«...бажаючи пізнати історичну дійсність, людина буде прагнути до духовного й до все більш духовного. Але цим вона набуде смаку-прагнення й на периферії до протилежного полюсу. Вона зможе зрозуміти те, що прагне до периферії, її тілесне начало.

Якщо історія повинна знайти означений мною шлях у внутрішнє через симптомологію, то, наприклад, медицина, гігієна, сутність санітарійного повинні знайти шлях до симптомології назовні, в бік космічних ритмів».

Штайнер указує, що політико-економічні події історії можна розглядати лише як симптоми духовних подій космічного масштабу:

⁸ Може, це й пояснює чорносотенну історіософію «Аеліти»...

боротьбу арх. Михаїла й Арімана, очікуваний етерний прихід Христа, усвідомлення зла нашим «Я» тощо.

До всіх цих надчуттєвих подій нам ще доведеться звертатися не раз, а тепер зосередимося на впливах сонячних плям на епідемії.

«Якщо правда <...> що носіями хвороби є пацюки <...> то все ж не можна сказати, що хвороба ця йде від пацюків». Та й «самі по собі бацили, з усім тим, що є хвороба, не мають насправді нічого спільного. У таких явищах річ в тому, що так само, як поза історичними симптомами ми маємо справу з духовно-душевними явищами, так поза симптомами зовнішньої тілесности в подібному випадку ми маємо справу з космологічними явищами».

Сцена зростання й трансформації пацюка від ударів молотом у сні Nicolas стає більш зрозумілою: він б'є не по хворобі, корені якої в духовно-душевному, в метеликові «адамова голова», а по симптому, і ці удари не тільки не шкодять хворобі, а стимулюють її.

Далі Штайнер переходить до теми Чижевського: «...як треба шукати ритм в історичному ряді симптомів, так слід шукати певний ритм у появі певних епідемічних хвороб». «Чи вважаєте ви неможливим, що те, що діється на Сонці (бо ж сонячні промені кожен день струмують на Землю), могло мати значення для того, що йде від Землі й що пов'язано з життям людини, і що це явище знову ж таки змінює свій характер в залежності від різних областей Землі? Ви думаєте, що про ці явища справді можливо щось дізнатися, не перейшовши шляхом духовно-душевного пізнання до істинної космології? Звісно, коли люди казали [хто?], що з плямами, які ритмічно проступають, пов'язаний нахил людей до воєн, то до цього поставилися як до глупоти — у цьому відношенні це і є глупота! Але існує пункт, коли це не така вже й чистісінька глупота: коли певні патологічні явища в житті темпераментів пов'язані з такими космічними явищами», як ритми й «періоди сонячних плям».

«І коли потім це неоковирне товариство, це дрібне панство — бацили, пацюки справді переносять від людини до людини те, що є саме по собі космологічне, то це зовнішнє <...> явище все ж є чимось другорядним, що легко може бути доведено».

У випадку з Чижевським, як і з більшістю інших учасників Вільного товариства натуралістів, ми маємо перед собою типову радянську загадку: ми не знаємо їхніх справжніх поглядів та вірувань. Тому нема й доказів зв'язку їх з антропософією. На користь цього свідчить те, що Чижевський довів три «дивних» твердження Штайнера. На користь

цього також свідчить і те, що все відоме нам коло членів Вільного товариства так чи інакше з містичними темами перетиналося⁹.

Та незалежно від цього є зрозумілим, що ідеї Штайнера та Чижевського мусили у свідомості Хвильового об'єднуватися... Якщо він їх знав... А знати міг, бо партійна преса була обурена зведенням революцій до впливу сонячних плям...

Із Вільним товариством, можливо, пов'язана репліка до сцени з Абрумом Карасиком й благородним вчинком анарха. «Раптом спалахнули мовчазні трильйони голубого неба, і тільки темна полоска стояла на обрії: туман відпливав на **утопічнім аеро**. Анарх подивився на захід: в порожнечі земної атмосфери над городом стояла гігантська повітряна куля: обсерваторія»... В «Арабесках» над обсерваторією зоряний Віфлеєм. У «Сентиментальній історії» на ній радіурпор, що через нього журилась над парком віольончеля.

Очевидно, що це лише одна з можливих ниточок до подальших дешифровок ідей та духовних зв'язків Хвильового. Із сонячними, взагалі космічними ритмами й відповідними ритмами історії були пов'язані, як ми знаємо, і спроби Хлебнікова знайти математичні закони історії, спроби, імовірно, теж навіяні Штайнером¹⁰. Хлебніков побіжно згадував його, у колі друзів Маяковського й Хлебнікова були антропософи, та й у поезії самого Маяковського відчутні ідеї Штайнера.

4

Одначе, в «Арабесках» ідеться не про геліобіологію, а неврогеологію, тобто земні впливи на людину.

⁹ Нині вже стало відомо [2, с. 80], що й співробітник Бехтерева й Кажинського, проф. Л.Л. Васильєв був пов'язаний із лєнінградськими теософами й буддистами. Те саме стосується й багатьох співробітників Пулковської обсерваторії.

¹⁰ Але й незалежно від спільних впливів Штайнера тема «Хлебніков – Хвильовий» заслуговує на спеціальне дослідження, хоча б у площині їхнього спільного інтересу до сенсу фонем.

У наведеному вище уривкові Штайнер пов'язав геліологію з географією та геологією. Він іде в цьому напрямку й далі. «Існують місцевості на землі, на яких достатньо запалити шматок паперу, і з землі вибиваються найрізноманітніші пари; це зони сольфатера в Італії. Це всім доводить, що ви можете зробити щось над Землею, і силою природних явищ Земля відповідає вам...»

У «Санаторійній зоні» є епізод, який наче перегукується з тезами та прикладом Штайнера.

«Анарх вийняв цигарку й запалив її; над пеньком спалахнув синій димок, і запахло. Він вбирає запах конвалії й уважно дивився на Майїне декольте. Йому раптом прийшла думка („яка глупота“), що він ще не прокинувся, і тоді ясно постала перед ним вчорашня сутичка з Карно...» Правда, цей димок начебто від цигарки анарха, але запах чомусь не тютюновий, а конвалії — від Майї, тобто ілюзії, що за нею ховається аріманічний Карно. За цим запахом, отруйним духом конвалії, Майї та її декольте, за синім димком він не бачить нічого іншого — він ще не прокинувся до духовидіння, духовних причин матеріальних явищ.

Після розмови з Хлонею, який заявив Майї: «Я хочу перед вами розсипати одуванчик слів», Майя розпитує анарха про його хворобу. Вона підозрює, що він «хоріє на анархію». Анарх це заперечує («гістерія») та пояснює свою поведінку «темпераментом».

Між цими розмовами вміщено епізод із дурнем: «Над рікою виплило сонце й гриміло в простори. Далеко на Гралтайських Межах кричав санаторійний дурень».

Дурень зазвичай кричить отак: «О-о-о!». Сміється він звуком «Ги! ги!». Цим самим «ги-ги» він передає і свій скепсис. Це «ги» ми вже бачили в червоноармійця, що плутає його з «чи».

Дурень уміє говорити, але вперто повторює свої фонемі, наче розпускає Хлонин одуванчик.

Відповідь на запитання про сенс окремих фонем дає доктор Штайнер у своїй візії про першомову, першомислення.

У лекціях 1911 року «Від Ісуса до Христа» Штайнер, пояснюючи одну з особливостей Ісуса, пише [154—8, лекц. 8]: «Розповсюджені зараз на Землі мови, якими розмовляють різні народності, виникли в розвитку людства порівняно пізно; їм передувало те, що справді можна назвати першомовою, „першомовленням”. І лише роз'єднуючі духи люциферичного й аріманічного світу створили з цього першомовлення земне багатомов'я. Ця первісна мова втрачена, і нею

тепер не говорить жодна людина, „Я” якої упродовж земного розвитку йшло від інкарнації до інкарнації». Винятком, за Штайнером, був маленький Ісус¹¹. Мова його була незрозумілою для оточення, але була зрозуміла материнському серцю Марії силою того, що в ній жило як сердечна проникливість.

У першомовленні кожна фонема несла щось більше, ніж нині. «В сучасному житті слово, мова все більше втягуються в служіння лише соціальному началу, як засіб взаємопорозуміння і передачі інтелектуального знання. Це неминуче й необхідне низходження слова у сферу утилітарного привело до забуття й втрати в ньому діючих творчих першосил. Голосні звуки втрачають властиве їм духовне начало: пластичну силу, що формує. І те, й інше все більше йде на служіння лише змісту, набуваючи характеру абстрактної умовності. Надчуттєвий розвиток знову приводить до пережиття й розуміння голосного й приголосного звука, який сам по собі є мовленням, яким колись до людини зверталися божественно-духовні істоти».

Штайнер та його дружина Марія Сіверс намагалися розвинути таке мистецтво слова й мовлення, яке наблизило б людину до цього втраченого першоджерела. Пошуки Білого й інших поетів теж були спрямовані на віднайдення цієї, «зоряної» за Хлебніковим, мови.

Інтерпретації фонем у різних авторів не збігаються. Ми не можемо й від Хвильового очікувати, щоб «О» дурня збігалось зі штайнерівським чи «Глосалолією» Білого. І все ж деякий збіг його звукової мови з глосалолією Штайнера — Білого можна побачити.

Анарх уявляє: «Дурень буде мовчати, підводитись і знову кричати своє „О”. Тоді на горизонті виросте біла стьожка: то кур'єрський чи пасажирський поспішає до города», «коли потяг зникає за горизонтом, дурень здивовано подивиться на нього, і в його погляді стане незрозуміла тоска». Тоска за загоризонтним, зодіякальним «О», світовою душею, що для дурня пов'язано якось із таємничими Гралтайськими Межами, Сонцем, що гримить, та потягом?

Звідки потяг? У «Глосалолії» Білого його немає. У Хвильового ж цей потяг проходить із твору у твір, перетинаючись із трамваем і виводячи своє «гу-у-у»...

У «Лілюлі» за інтерпретацією поета Альоші паровик кричить «КП(б)У» «в п...у-у». І це спільне «у-у» непристойної рими

¹¹ За Штайнером їх було два, і разом вони підготували тіло й душу для втілення Христа — Натанівський та Соломонів [154–8]...

збігається з «у-у-у» народження-смерти революції 1905 року в «Петербурзі» Белого. Чи не воно й породжує «тоску» дурня? Від нього так само чорно на душі, як від «чи-чи» на душі в Марії із «Синього листопада».

«О» виявляє подив, пов'язаний із розумінням, «У» передає почуття холоду і страху [154–1, с. 44].

Та коли «анарх прийшов і сів коло дурня», «той нічого йому не сказав і, сидючи на пеньку, розглядав конфетну обгортку. Що він у ній найшов цікавого — важко догадатися. Але він так уважно дивився на цей нікчемний папірець, що можна було з певністю сказати: конфетна обгортка викликала для нього якісь химерні асоціації. Очевидно, по них дурень находив відповідь на свої, йому одному зрозумілі запитання».

«Дурень сидів і зрідка гигикав.

— Чого ви смієтесь? — спитав анарх.

— Оце! — тицьнув той пальцем на папірець і задумався.

— Що оце?

Але відповіді не було».

Папірець із лекції Штайнера міг би бути відповіддю нам, якби вдалося показати, що й інші атрибути, точніше, уся структура атрибутів «дурня» та інших персонажів відповідає ідеям та образам цієї та пов'язаних із нею лекцій Штайнера.

Наприкінці лекції Штайнер повернувся до свого прикладу з папірцем: «Коли спрямуєш своє пізнання на трійку: Бог, Люцифер, Аріман, коли за <...> історичними симптомами пізнаєш цю трійку надчуттєвого світу <...> тоді не потребуєш посилань на доброго бога, кажучи, що хвороби нам шле небо, вступаючи у взаємодію з Землею, — як аркушиком паперу я спроможний викликати на поверхню сірчаного ґрунту сірчані випаровування... <...> Тому ж бо все зводиться до одного, до пошуків істини».

У «Санаторійній зоні» ці сірчані ґрунти й випаровування не згадані, якщо не вважати їх заміниками, синонімами з'яву Карно й миршавого «дідка», абсурдну сцену із «сірниками», діалог із Карно, перерваний новою згадкою про дурня, «що весь час безглуздо дивився на конфетну обгортку».

Зв'язок дідка й Карно із сірчаними духами може бути встановлений, якщо ми з'ясуємо, кого або що вони символізують. Одне місце в абсурдній сцені із сірниками натякає на такий зв'язок.

Це думка анарха щодо своєї поведінки в цій сцені: «Чорт! Глупота!» Та й миршавого дідка хора у своєму щоденнику недвозначно називає «слинявим дідьком»¹².

Із сірководневого запаху тухлої крашанки й розпочинається драма самознищення хворих у «Санаторійній зоні».

Великдень християн згадує й анарх, бо в цей день він колись прирік на смерть якогось крамаря. І саме цей епізод він пов'язує з таємницею метранпажа.

З Ісусом Натанівським, тобто тим, що не пройшов через перевтілення на нашій люциферично-аріманічній Землі, чимось, як ми бачили, ну хоча б мовою пов'язаний дурень. Власне, «дурнем» у сенсі земної мудрости й був за Штайнером цей дванадцятирічний Ісус: «...цей хлопчик Ісус не мав хисту до освоєння всього того, чого досягла культура людства».

Коли Карно розвивав свою цинічну філософію життя-тюрми, дурень «гигикав», наче відчуваючи в Карно «чи»-«ги», сірости й чорноти чорта.

Бо ж він чудово відчуває порухи душ людей, і навіть розуміє тугу корови:

«Виліз заспаний санаторійний дурень і крикнув теж дико: „о”. Потім підбіг до ялової й почав ударяти по ній клюкою. Дурень остаточно збожеволів. Він так яро бив тварину, наче вибивав її велике горе („вона ж досі не продовжила свого існування, вона ж досі не завагітніла”»).

Лапки в дужках свідчать не лише про знання первісної Божої заповіді Книги Буття, а й про вміння читати в душах тварин. Недарма його самого Карно називає волом, автор порівнює з телям, а в кінці повісти його крик розлягається паралельно з ревом вола на бойні. Він — Боже теля. Що відповідає штайнерівській характеристиці Натанівського Ісуса: це наче чаша з усіх «тіл» (фізичне, етерне, астральне), що прийме «Я» Христа. (За Штайнером, Натанівський Ісус, змальований евангелістом Лукою, символізується биком, волом...)

Та структура образу Христа в Штайнера настільки складна, що я не ризикую заглиблюватися в цю паралель. Нагадаю лише, що

¹² Київське видання 1991 року. Можливо, що це коректорська помилка, бо в еміграційному виданні 1980 року у відповідному місці стоїть «дідкові». У такому разі ця помилка належить до типу фройдівських обмовок — вона «чується» в цьому тексті хорої за змістом.

мудрість Христа не від світу цього, і тому «дурень» йому пасує, що й підкреслив свого часу Достоевський в «Ідіоті».

Зосередимося на інших, простіших персонажах згаданої вище трійки.

«Люцифер — дух краси і величі, пізнання й жару ентузіазму, гордині своєвілля й егоїзму; дух, що спокушає людину красою й величчю духовности далекого минулого й намагається відірвати людину від Землі. І темний Аріман — дух брехні й ненависти, холодної логіки розуму, інтелекту, критики й почуття страху, дух смерти й закостеніння в самому собі, що робить людину рабом матерії й техніки, бажає привести людину до остаточного забуття свого духовного походження. Двоє крайнощів, що живуть у душі людини» [154—1, с. 43].

Через те що вони завжди супроводжують один одного, переходять один в одного, тяжко визначити, де закінчується вплив одного й починається дія другого. Справа ускладнюється ще тим, що обидва своїми окремими гранями можуть нагадувати навіть Христа. Люцифер своїм світлом, спрямуванням у духовний світ, Аріман — своїм зв'язком із земними стражданнями. Обидва духи виконують навіть своїм злом якусь позитивну роль: «Щоб розвинутися до свого космічного призначення духа Свободи, людина мусить допустити у свою істоту Люцифера й Арімана» [154—1, с. 43], для того щоб побороти, переобразити їхній негативний вплив у власний позитив.

Ми вже зазначали, що тов. Жоха, тов. Крутик та проф. Чам пов'язані з Аріманом своєю атрибутикою — іменем, грошима, друкованою літературою, брехнею, крутіством, пацюком та фокстер'єром. А Карно, своєю чергою, — такими рисами, як «безхвоста миша», своїм приятелем «провінційним Мефістофелем», причетністю до «осінньої мухи».

Карно є центральна «особа» у хворобі, точніше хворобливій свідомості анарха.

Зі з'явою Карно «ті невидимі ланцюжки, якими його зв'язано було з Хлонею, сестрою Катрею, і особливо Майєю, раптом почали потроху розпадатися». Аріман — дух аналізи, розкладу, спрощення, розбиття.

«І анарху здалося, що перед ним стоїть щось надзвичайне, і росте, і росте, і затоплює собою всі кімнати. І він, волохатий, величезний анарх, безпомічно борсається»; «але прояснюється: перед ним — нікчемний, мов миша без хвоста, Карно. І тоді анарх відчуває, що він шаленіє». Він відчувається наче солдат-відпускник, що вбиває дванадцятирічного хлопчика, спокушеного його, солдата, жінкою. «І замість хлопчика перед ним розтрошений череп».

Це варіація на тему пацюка зі снів «Арабесок».

Уночі «темна мисль майнула йому в голові».

А втім, можливо, то не темна мисль, а темна чвиря, бо надворі не переставали шкульгати дощі, бо над санаторійною зоною появилося похмуре небо, і хмари затопили всю даль».

В оповіданні «Пудель» Сайгорові спадає на думку «розможжити собачу голову» чорта-примари-пуделя мадмуазель Арйон. У «Я (Романтиці)» Я-чекіст поривається «схопити мавзера й тут прикінчити з доктором, але раптом я почуваю себе жалким, нікчемним і пізнаю, що від мене відходять рештки волі». Темна думка анарха відповідає темній чвирі. Це знову та сама невро-гео-геліо-метеорологія, навколо якої ми ведемо розшуки науки проф. Чама.

За метеоявищами в санзоні уважно спостерігає термометр, «ртуть», так само, як стежить він за температурою хворих.

Символ ртуті з'являється в VII розділі, коли анарх зіткнувся з Карно сам на сам.

«Цьому допомогла заразна хвороба одного з санаторійців. Санаторієць захворів саме в тій палаті, де був Карно», і внаслідок цього метранпажа перевели в палату № 6 до анарха. І ця подія позначена першою згадкою про ртуть.

Розмова з Карно в VII розділі супроводжується падінням ртуті до неможливості, і це пов'язано з манією переслідування анарха, спогадами про розстріл крамаря, паралічем волі анарха. І далі з розділу до розділу ртуть усе падає, як падає анархова воля до життя. У XIX розділі ртуть падала вже через смерть анарха від гарячки. Таким чином, Карно якимось пов'язаний із метеорологією, температурою повітря й хворобою анарха, хворобами взагалі.

Цей зв'язок нагадає нам про пацюків та мікробів із лекції доктора Штайнера, які лише переносять хвороби, але причини їхні в космічних ритмах, пов'язаних своєю чергою із впливами Арімана на нашу душу.

Анарх майже усвідомлює, що «Карно, безперечно, фікція». Анарх певний, що коли й справді навкруги нього дійсність, то Карно на санаторійній зоні нема. Карно — примара і є одна частина його власного «я». Та Карно, як і ртуть, є симптомом чи медіатором між космічними ритмами сонця, дощу, грози і відповідними ритмами температури й темпераменту хворих. Усіх, крім Хлоні.

Хлоня — мелянхолік, а, як пояснює д-р Штайнер у другій лекції циклу «Місія поодиноких народних душ...», на мелянхоліків, на відміну від інших темпераментів, не впливає етеро-аура народу. «Вона

впливає на темпераменти, які самі занурені в емоційне життя людини, які діють в етерному тілі людини, та вона не впливає на так званий меланхолійний темперамент. Етеро-аура народу впливає на холеричний, флегматичний й сангвінічний темпераменти». Що це означає? Доведеться дещо докладніше зупинитися на деяких антропософських візіях.

5

Людина складається з 1) фізичного; 2) етерного; 3) астрального тіла й 4) «Я», що працює в ній. «Я» впрацьовує в ці тіла 1) душу чуттєву; 2) душу розумову; 3) душу свідомости «Я». Душі ці перебувають у певному співвідношенні з тілами [154–6, лекц. 1].

Усі ці складники людини перебувають у специфічних співвідношеннях з ієрархією духів, яка більш-менш збігається з янголологією Діонісія Ареопагіта: 1) люди; 2) янголи; 3) архангели; 4) начала, чи духи особистости, які можуть виступати у функції духів часу; 5) влади, чи духи форми. Є ще чотири, та вони нам поки що не потрібні. Десятим буде людина, дух Свободи, наприкінці свого розвитку.. Може, тому анарх названий анархом, як можливість, потенція того майбутнього духа Свободи? Та він, за словами Майї, не є «справжнім анархом», він лише хворіє на анархію.

Архангели є духами народів, янголи ж — посередники між духом народу та окремою людиною.

Зовнішня, матеріялістична свідомість, вивчаючи народи, бачить, що головними причинами своєрідности та властивостей народу є «клімат, рослинне царство, можливо, вода тієї чи іншої країни або місцевости на Землі».

«Для ясновидючої свідомості над кожним шматочком нашої Землі справді постає своєрідне духовне хмароутворення, яке слід означити як етеро-ауру даної земної області». «Як істинне те, що кожна людина має власне етерне тіло, так істинне й те, що над кожною областю земної поверхні піднімається свого роду етеро-аура», яка «суттєво відрізняється від інших етеро-аур».

«Ця етеро-аура, що перебуває над даною областю Землі, справді залежить не тільки від того, що йде від ґрунту, але й від того, який народ захопив цю область, поселився в ній». Під час переселень народів етеро-аура над цим регіоном частково змінюється, але змінюється під впливом етеро-аури місця й етеро-аура народу [154—6, лекц. 2].

Те, що в рослинному покриві, у конфігурації ґрунту тощо бачить наш фізичний зір, — це майя, зовнішня ілюзія, це згущення, ущільнення того, що діє в етеро-аурі.

Архангели діють саме у сфері етеро-аури, не маючи змоги безпосередньо втручатися в закони суто фізичного, плотського світу. У деяких випадках їм доводиться втілюватися в конфігурацію ґрунту, тобто в геологічні об'єкти.

Архангел впливає на людину, що ходить цим ґрунтом, у «хмарці народного духу», через темпераменти, які самі занурені в емоційне життя людини.

У кожній людині є те чи інше співвідношення трьох сил, трьох темпераментів.

Архангели втілюються в ту чи іншу земну область для власного розвитку. Їхня праця в темпераментах людей — це їхня «професія», місія. За періодом втілення приходить період їхнього життя в духовному світі.

Зауважимо, що поет Хлоня, який різко відрізняється від інших персонажів зони, фонетично пов'язаний зі своїм темпераментом-хворобою «мелянхолія». Якщо врахувати, що мелянхолія пов'язана з водою, то Хлонин погяг до води, його постійні погрози «утоплюся», і здійснення їх адекватні фонетичним зв'язкам слів «Хлоня» й «мелянхолія». Він справді топиться в мелянхолії, втілює, виражає її.

Якщо сестра Катря шукає для себе відповідне місце, переміщується з одного місця на інше, то Хлоня доходить висновку, що йому треба йти шукати іншу епоху, «прекрасну незнайомку». Для нього немає місця, топосу в цій епосі: він топиться в криниці часу, в мелянхолійній У-топії...

Зі слів анарха ми знаємо, що Карно — частина його «я». Такими ж частинами його є й сестра Катря, Майя, Хлоня. Мабуть, і інші — дурень, дідок тощо. Навіть дружок Карно, провінційальний Мефістофель, за словами Карно, «нічим не уступає» анархові, є його двійником, але з іншим темпераментом.

Зближення анарха з Хлонею свідчить про наближення до мелянхолії й самого анарха. Хоч він і думає, що «не він, а Хлоня попав

не на свій шлях», але саме він іде слідом Хлоні у воду, теж топиться. Чи не є для нього Хлоня своєрідною анаграмою — Янхолом?..

У янголів Я досягло рівня, коли їхнє «свідоме» вступило у сферу свідомого світу архангелів.

Це положення — між астральним світом людей та ментальним архангелів — дає янголам змогу бути медіаторами між людиною й духом народу. І саме з духом народу в анарха не все гаразд, на що йому і вказує в листі сестра: «ця струнка» любов до свого народу «бринить в кожнім твоїм слові»... «Де ж твій європеїзм..?»

Хлоня своєю чергою пов'язаний не з «областю землі», а з якимось, йому самому невідомим часом.

Фонетична гра «янхол»/«янгол» могла б свідчити про те, що перед нами янгол, який відхилився від свого призначення, як «холупь» у «Срібному голубі» свідчить про неголубину природу яструба — Духа, що злітає до хлестів міста Ліхова. Своєрідний дух «Лиха» замість «лика» Духа... Саме в такому дусі інтерпретує Мережковський [87—2] трагедію близького до Хлоні своїми видіннями Лермонтова, як своєрідну янгольську душу, що не витримує полону земної плоті.

Хлоня тужить за революцією й не може жити в санаторійній зоні непу. Але час революції він визначає дещо не по-марксистському: «...він вважав, що наша доба — доба сентименталізму». У сентименталізмі сходяться з ним і сестра Катря, і анарх.

Аналізуючи в «Іншомовності історії» (1918) шлях історії нашої, п'ятої післятлянтської епохи, від згаданого Хвильовим саме в контексті сентименталізму Савонароли до Жовтневої революції, Штайнер¹³ розглядає причини поразки революційної більшості — меншовиків та есерів — й доходить такого висновку: «...соціал-революційні меншовики <...> склали переважну більшість, але були цілковито позбавлені будь-яких ідей; їм нічого було сказати про майбутнє людства. Вони хоча й несли в голові всякі етичні й інші сентиментальності, але з етичними сентиментальностями <...> не знайти дійсних імпульсів, які могли б вести людство далі» [154—4, лекц. 4].

Ще більш різко про це говорить сестрі Катрі анарх: «Коли хочете, тепер мене мучає не стільки міщанська навала, скільки свідомість

¹³ Звернімо увагу на те, що перед цим у третій лекції Штайнер казав про нашу добу машин, про пацюків, бацил, шматок паперу й космічні ритми, що стоять за епідемічними хворобами...

того, що я і зайвий, і шкідливий чоловік. Раніш, в інші століття, були зайві люди, а тепер ці зайві не тільки зайві, але й шкідливі».

Це він говорить про «безгрунтовних романтиків», про себе, Катрю й Хлоню. Говорить у контексті машинізації нашого часу. Про типових у російській літературі «зайвих людей» типу Печоріна й Онегіна.

На відміну від новітнього горожанина, буржуа, що, за Штайнером, «не є витвір нового часу», «пролетар — його витвір», бо життєво включений у те, що «кожноденно витворює культура машин». Середні прошарки, ігноруючи надчуттєве, духовне, все більше впадають у «фразерство» [154—4, лекц. 4].

Саме в «символістському» фразерстві звинувачує анарха Клавдія й протиставляє його фразерству індустріалізацію країни. Її позиція доведена до цинічного міщанського гімну в словах Карно, який вважає, що він, Карно, на відміну від інших мешканців зони, існує, бо «як я стану серед своїх машин, то я, Хомо, все-таки я. Ти не скажеш, що мене нема. Словом, я — метранпаж такої-то друкарні, такої-то профспілки, і таке-то моє ім'я, і таке-то прізвище»... Тобто навіть ім'я і прізвище, не визначене індустріалізованим соціумом — недійсне, неістинне, псевдонімне... У пошуках свого світобачення «пролетаріят <...> намагався сконструювати собі увесь світ подібно до того світу машин, у якому він виріс. Ліберальних, міських прошарків не існує, бо вони не є витвором нового часу, але пролетарій — його витвір» [154—4, лекц. 4].

Проблему «машин» Штайнер ставить у зв'язок з тим, що з 1879 року провідником людства стає арх. Михаїл. Він керує космічним розумом, протиставленим крижаному бездуховному інтелектуалізму аріманічного типу. Цій боротьбі за розум людини між Аріманом та архангелом Михаїлом Штайнер присвятив також цикли лекцій «Падіння духів п'їтьми» (1917), «Карма Антропософського товариства й зміст антропософського руху» (1924) та листи до членів товариства (1924—1925).

У лекціях про карму Антропософського товариства Штайнер каже про те, що перед Михаїлом, тобто в XIX—XVIII—XVII сторіччях провідником народів був Гавриїл. Його завданням було одухотворити фізичне, щоб Імпульс Христа ввійшов навіть у сили спадковості, у генетику. Це одухотворення родинно-племенного начала, плоти й плотьських почуттів.

Архангел Михаїл одухотворює розум, вводить Імпульс Христа в інтелект. Це означає боротьбу з Аріманом у сфері розуму — техніки,

друкованого слова, мистецтва тощо. Усвідомлення й прийняття у свою свідомість сил, носіїв зла, щоб преобразити їх у сили любови.

Хлоня поклоняється часові «прекрасної незнайомки», тобто він внутрішньо пов'язаний із попередньою добою «сентименталізму». Якщо він «янгол», то не янгол-медіатор народного архангела, а особливого архангела, що веде народи в часі, разом з архаєм, духом часу.

І архангел його вже відійшов¹⁴...

У ХХ сторіччі доба води змінилася добою вогню, і сентиментальний Хлоня не відповідає цій зміні. Як «янгол» він частина водяного темпераменту, мелянхолії. Тому він разом із Карно та Майєю веде анарха у хворобу й смерть. Як загадково висловлюється Карно, Хлоня належить до «шахер-махер»: «Це ж мініатюрні чирячки на здоровому тілі. Це ж шапочки-невидимки». На жаль, він обіцяє пояснити свої слова лише через десять-двадцять років, тому ми можемо лише ствердити, що він має якийсь стосунок якщо не до таємничої неврогеології, то до неврокосмології Штайнера. За висловом Шарка, «Все нерви. Міжпланетні інтервали».

Як уже було сказано, етеро-аурі людини відповідає щось подібне над народом і місцевістю. І ця етеро-аура народу впливає на окрему людину й сама залежить від стану окремих людей.

Розглядаючи північногерманську міфологію, Штайнер дає міфологічним персонажам та їхнім функціям окультне пояснення.

«Ми знаємо, що Я пульсує в крові фізичного тіла і всякому внутрішньому процесові відповідає зовнішній, усякому мікрокосмічному — макрокосмічний. Роботі Одіна, який дарував мудрість мов та рун і який діяв <...> через дихання, — назовні, у макрокосмі, відповідає рух вітру. Закономірному проникненню повітря в наші органи дихання, які сприяють його модуляції у слово, у мову, — назовні, у макрокосмі, відповідають рухи, струмування в повітрі. Як істинним є діяння Одіна в нас самих — у перетворенні повітря на слова, — так

¹⁴ Розглядаючи Хлоню й сестру Катрю як грані душі «анарха», тут ми подаємо лише попередні, гіпотетичні дешифровки. Дешифровка їх може бути більш-менш точною лише в контексті інших фігур повісті та споріднених із ним персонажів інших творів. Звернемо увагу, що Хлоня й сестра Катря — пара взаємодоповнювальних сентиментальних фігур біля Савонароли-анарха. Та Савонарола невіддільний від мистця Фра Анжеліко. Анжеліко пасує нашій «янгольській» анаграматичній інтерпретації імені Хлоня, як Фра пасує постійному епітетові Катрі — сестра...

само істинне його вершення, діяння назовні у вітрі». «Як те, що живе в нас і організує мовлення <...> входить в Я і сприяє пульсації крові, так цьому входженню мови відповідає <...> в макрокосмі блискавка і грім. Мовлення виникло перед народженням Я» [154–6, лекц. 8].

І це, можливо, відповідає на запитання, поставлене головному лікареві курорту «Арабесок»: слово породило думку «Я», слово, що його проковтнув лікар.

«Те, що відповідає пульсації крові в людині, — це те, що як блискавка й грім прорізає віяння вітру й клубки хмар». І це у своєму ясновидінні ще бачив північний германець.

Це спонтанне ясновидіння люди почали втрачати з 1414 року й наприкінці XIX сторіччя втратили остаточно. Та з початку XX воно знову повертається, і, мабуть, саме ним пояснюються всі ті дивні, химерні почуття, відчуття, сни, марення, що переповнюють героїв «Санаторійної зони», «Сентиментальної історії» та інших творів Хвильового.

Північний германець «бачив, як людина будується з сил макрокосму», і «в цьому макрокосмі він шукав явища, які мікрокосмічно розігруються таким чином, що з „людської півночі“, з холодної духовної області» («царство туману й холоду» в макрокосмі) «прядуться думки людини». А назустріч, із серця, «людського півдня», піднімається те, що в макрокосмі зветься «царство вогню і світла» [154–6, лекц. 8].

Цьому співвідношенню макрокосму й мікрокосму відповідають два негативних духи — Аріман і Люцифер [154–6, лекц. 9].

Народи неоднаково відчувають та усвідомлюють цих духів. У Старому Заповіті усвідомлена дія Люцифера, змія. У Новому вказано й того, й іншого. Люцифер — демон, диявол, Аріман — Сатана.

Північний германець відчував обох ще досить чітко. Люцифер-Локі відчутий ним як те, що дає свободу від зовнішнього. Та Локі, люциферичне, вступаючи в астральне тіло людини, впливає на фізичне, етерне й астральне тіло. В астральному тілі Локі викликає себелюбство, в етерному — брехню, у фізичному — хворобу й смерть.

Та не можна ототожнювати смерть тваринного й рослинного організмів і смерть людини. Тотожність цю виводять із видимої тотожності наслідків. Штайнер наводить такий приклад.

Уявімо собі, що «людина вилізла на дах, впала з нього і зі смертельними ранами була підібрана мертвою». Але слід розрізнити випадки, коли людина вмерла з розриву серця й тому впала з даху, та випадок, коли вона впала й тому вмерла від ран.

В «Арабесках» епізод із падінням є, та це псевдоцитата¹⁵ із «Записок Піквікського клубу» Діккенса: «А от і я! — сказав хтось, падаючи з десятиповерхового будинку».

Що, крім містифікації, дає підставу підозрювати в цій псевдоцитаті відповідну думку Штайнера?

Ми вже підозрювали в цьому «папірець» дурня, і ще побачимо через того самого дурня інший образ Штайнера з тієї самої лекції, з «рейки», які символізують наше нерозуміння природи зла і смерті.

Придивімося до контексту псевдоцитати з Діккенса. Їй передують інша цитата. «У Діккенса, здається, в „Записках Піквікського клубу“, герой скрикнув:

— Їхать — так їхать, як говорив папуга, коли кішка потягла його за хвіст. У Діккенса, здається, з тих же „Записок Піквікського клубу“, є й такий радісний вираз... — і далі подано цитату про падіння.

Двічі повторене «здається» на щось натякає. Здається, на інший твір, іншого автора... Приблизно таку саму містифікацію маємо в «Чумаківській комуні»: «Йосип Гордієнко — хороший хлопець. Але — „педантична пунктуальність“: слова Бобчинського чи Добчинського — не пам'ятаю». Питання саме в цьому — на кого й що натякає Хвильовий цією псевдоцитатою. Прийом...

Наступний уступ після псевдозаписок — вставна новела про студента, що «жив у підвалі, в кімнаті з одним тусклим вікном», «жив милістю грузної баби, що знімала весь підвал і одводила йому кімнату виключно за його прекрасні очі». «Кожної суботи баба», наповівши студента жовтим самогоном, брала його.

Ототожнимо всі три уривки як синонімічні. Маємо кішку-смерть, що вбиває папугу, «хтось» падає, вмирає, й потрапляє «студентом» у підземну кімнату. Папуга = хтось = студент, кішка = баба = смерть.

У Штайнера після уривку про два типи смерті — тваринно-рослинну (папуга) й людську («а от і я») — йде мова про трьох дітей Люцифера-Локі: змії Мідгарду (гадючка Майя?), Фенрір-вовк та Хельгель, хазяйка смерті, хвороби, давньогерманського пекла.

На можливість такої інтерпретації хазяйки підвалу натякає сам Хвильовий у наступному уривкові. Порадивши Марії не бути наївною, тобто не сприймати його розповідей однолінійно, за змістом, бо «я даю тобі запах слів» (перед цим згадано про «неприємний запах» у роті студента після суботньої ночі), Хвильовий переноситься

¹⁵ Її немає ні в перекладах, ні в англійському оригіналі...

в «даль надзвичайного минулого», чує «далекий загірний голос», майбутнє, і знову повертається до теми смерті, відходу «по древній дорозі в небуття».

Смерть як шлюб, чи, використовуючи вислів Майї, як coitus — загальновідомий образ. Саме Майя його практикує у своїй роботі в червоній охранці, передаючи своїх коханців у підвал... Паралель баби й Майї підкреслена тим, що «грузна баба брала енергійним жестом свою жертву за плече, роздягала її догола й клала на своє ліжко». Анарх був «черговою офірою» Майї. Як вона сама каже: «Це вже не нетрі женської душі, а це нетрі взагалі», тобто Гель, чекістський підвал...

В «Арабесках» образ смерті преображується далі в якусь іншу, не папужину, смерть. Це смерть «нареченої»: «...бачу її сіроокою гарячою юнкою з багряною полоскою на простреленій скроні. Вона затулила рану жмутом духмяного чебрецю й мчить по ланах часу в безсмертя».

Власне, саме на цьому весь цей уривок, названий Хвильовим «Кводлібет» («що хочеш», «що завгодно»), закінчується. Уривок цей обрамлено образом весни. «Гримить повінь. І тікають мутні води в невідому даль».

Дві жінки, два типи смерті нагадують про скандинавський міф, де є смерть буденна, майже тваринна (Гель), та смерть героїчна (Валгала). Остання фактично вже й є безсмертя. В опозиції до Гель стоять валькірії, войовничі діви-вершниці («Амазонянкою» відчуває себе «Марія». Окрім неї в «Арабесках» згадані ще дві жінки зі звуковою основою «Мар», марою-смертю. Всі вони, окрім Бригіти, пов'язані з темою смерті й безсмертя).

У час «присмерку богів», тобто в кінці світу, відбудеться битва між богами й хтонічними чудовиськами. Мешканці Валгали боротимуться з мертвими Гель. Про міт присмерків богів нагадує Хлоня, розповідаючи про «скуку» геніального м'ятежника (Люцифера-Локі?), прив'язаного ланцюгами десь на далекій півночі. Північ відповідає низу, підземеллю, підвалу Гель. Образу корабля м'ятежника відповідає образ корабля мерців, що його поведе в останній бій Локі.

Образи останніх днів старого світу старих богів з «Едди» проносяться в останніх розділах «Санаторійної зони» — холод, пожежа, золотий потоп осені, дощі й утоплення Хлоні й анарха. Є й претендент на хазяйку підвалу — гадючка Майя.

Десятиповерховому будинку «Арабесок» відповідає дев'ять рівнів дерева Ігдразіль, під коренями якого й перебуває Гель та його господарка. Жовта самогонка відповідає воді забуття, чи мертвій воді.

Біля воріт «Гель» тече річка, міст через яку охороняє діва. Чи не вона той сторож, що калатає в суботню ніч?

Субота в індогерманській міфології відповідає дневі Сатурна, часові смерти.

У наведених уривках «Арабесок» звертає на себе увагу годинник над ратушею, пов'язаний із характеристикою «м'ятежної нареченої» — «тільки один раз!» — тобто є запереченням вічного повторення, повернення, про яке говорить Заратустра Ніцше.

Годинник (над ратушею — німецьким ратхауз) — ще один образ ілюзії смерти людини, ототожнення її зі смертю фізично-тваринною, використаний Штайнером у лекції п'ятій «Іншомовності історії»: «...в такому випадку можна було б вважати за смерть і кінець кишенькового годинника: смерть кишенькового годинника!»

І далі Штайнер переходить від образу годинника до рейок. У всесвіті є сили, які діють таким чином, що приносять людині смерть. Та не це є їхньою функцією. Коли потяг, локомотив їде рейками до своєї мети й руйнує поступово ці рейки, це не означає, що функцією локомотива є руйнація рейок. Так само і зі смертоносними силами — смерть не є їхньою функцією чи метою. Це побічний наслідок їхньої діяльності. Лише правильно зрозумівши ці сили, людина зможе відокремити ілюзорне уявлення про них від їхньої суті, і тоді вони відіграють свою позитивну роль, стануть силами любови й свободи людини.

Неправильно зрозуміле, ілюзорне в нас, те, що робить ці сили силами смерти і зла, — це люциферичні сили, це Майя, що несе свою любов-коїтус, смерть. Коли ми зіткнулися із зовнішнім, Майєю, то це люциферичне «світло» виявляється пільмою хибного видіння — аріманічними силами (Карно). Так анарх виявляє, що він щоразу, коли звертається подумки до Майї, надібує образ Карно: «Власне, Майї він майже не чув: перед ним стояла метранпажева постать», «і всю його увагу перенесено було на метранпажа». Хоч Майя й ненавидить Карно, та саме вона весь час нагадує анархові про його присутність, а наприкінці виявляється, що не лише Карно, а й вона — донощиця...

«В лемурійські часи у внутрішнє людини, в його астральне тіло вступили <...> люциферичні сили... <...> шлях до <...> людини вони вибирають через її хіть, пристрасті і афекти». Завдяки цьому людина «отримує здатність стати самостійною, вільною істотою, здатність запалюватися ентузіазмом стосовно того, що вона мислить, відчуває і воліє» [154–6, лекц. 9].

Та саме завдяки люциферичним силам у волевиявленні, хотіннях і пристрастях людина прийняла в себе й можливість підкорення

силам зла. Інакше кажучи, «кращим в людині — свободою», тобто, за термінологією «Санаторійної зони», анархією, махновщиною, «і шкідливим у людській природі — можливістю зла — ми зобов'язані люциферичним силам» [154—6, лекц. 9].

Прийнявши в себе люциферичні сили, людина змушена була допустити й іншу силу — Арімана. «Аріман підступив з-назовні, огорнувшись у фізично-чуттєвий світ, який оточує людину», тобто в покривало Майї-ілюзії.

Позитивно-негативна дія люциферично-аріманічних сил незрозуміла, якщо не з'ясувати таємниці людського призначення. У попередніх втіленнях Землі в людині витворювалися три її елементи, складники. На стадії Сатурна закладено було фізичне тіло й відповідна йому воля. На наступній стадії, так званому Сонці — етерне тіло й емоція, почуття, на стадії Місяця — астральне тіло й внутрішній елемент: мислення, розум.

Місія нинішнього втілення Землі в тому, щоб врівноважити, гармоніювати всі внутрішні елементи людини: волю, емоції, мислення. І це пов'язане з входженням в людину «Я», виробленням самостійного людського духу.

Рівновага всіх трьох сил, їхня співпраця породжує четвертий елемент: любов. Вона починається — відповідно до «Банкету» Платона — з нижчої форми любови, яка, очищуючись і світлішаючи, наприкінці земного розвитку повинна стати четвертим складником людини. Субстанцією любови.

Саме про це й писав Хвильовий у «Клявіятурте»:

Клявіятурте розум, почуття і волю,
Клявіятурте!
Шукайте метрополію свідомого життя.

Любов (Платонівський Ерос) поєднає людину з метрополією душі, духовним світом. Але щоб знайти її та врівноважити трикутник сил — розуму, почуття і волі, «обернути троїчність в четверичність» [154—6, лекц. 5], треба свідомістю «Я» оволодіти силами зла і смерті («коли по рейках тихих семафорів пливла зелена фантазійна путь»).

А сьогодні ваше ізмарагдове слово
— на чорта?
На чорта, коли нема молитви?

Мова йде про слово «любов». Та чому «ізмарагдове», чому «на чорта», чому «зелена фантазійна путь»?

Там, де «чорт», там пахне Аріманом та його супутником й предтечею, Люцифером. У людині це репрезентовано себелюбством, псевдохристиянською любов'ю дядька з «Бандитів». Це темрява любови до зовнішньої фізичної ілюзії, Майї, до зелених яблук її грудей.

Ізмарагд та його зелений колір, на протигагу блакиті сапфіру (любов) у християнській символіці — камінь, пов'язаний із Люцифером [179]. Зелені яблука, зелений семафор у «Лілюлі», зелена фантазійна путь «Клявіатурте» пов'язані з тим, про що кричить паровик у п'яного горбуна, «фантазьор» Альоша, що посилає КП(б)У кудись. Куди?

Зелений колір — колір смертного життя. Яблука Майї — ті самі, що ними спокусив свого часу Єву й Адама змії. Перша сутичка анарха з Карно, власне, і пов'язана з ними. Анарх, «проходячи повз загороджений молодняк», зірвав три ще зелені яблука для Хлоні. «Яблука ж заборонено рвати, — кинув метранпаж і перевів свій іронічний погляд на Майю». І тоді анархові «здалося, що метранпажів голос він уже десь чув <...> саме такий упертий, повний безсмертного сарказму, з гаркавим акцентом». Очевидно, із семітським, від біблійного Змія... Бо саме після цього дідок розпочинає патякати про Майю, «не біблейську Рахіль, але щось подібне. Знаєте, фосфоричний блиск»... Фосфор — одна з прикмет Люцифера. Саме Рахіль втілює непавшу, нефосфоризовану Софію...

Додатковий аргумент на користь такого підтексту дає примітка хорої саме до цього речення: «Тут мусить бути зав'язка». І далі вона дає політичне пояснення. Анарх, власне, не порвав зі своїм колишнім світоглядом. Як анархіст, він має «угризенія совесті». Однак його «розхлябана воля» породила «боюнство», яке поступово перейшло в манію переслідування. Та раптом хора пояснює, що підстави для цієї манії в нього були: «...метранпаж і попав на санаторійну зону тільки для того, щоб стежити за кожним анарховим рухом і не давати йому спокою».

У Біблії саме з епізоду порушення заборони рвати яблука з дерева пізнання й починається зав'язка земної історії людства, зеленого путі, путі смертного життя. Не зірвавши яблука, людина мала б плоди древа життя — безсмертного життя в Божому саду. Книга Йова демонструє, що саме Сатана¹⁶ постійно шпигує за людиною й не дає

¹⁶ У «Фавсті» Гете цю роль відіграє — у видозміненому вигляді — Мефістофель, у «Пуделі» — пудель.

їй спокою, його ми й розглядаємо як прообраз Карно. Змій спокушав Єву «пізнанням», що зробить людину «як боги», тобто вільною від Божих заборон. Саме свобода є суттю анархізму, з яким не порвав остаточно анарх.

Щодо фантазійності путі деяке роз'яснення можемо отримати в «Глосалолії» Белого.

«Іаз, Аз, Азія, Ази влітають в Європу старовинним звучанням: з Азії. В кабалі „Азією” іменують етер світла, невидимий звичайному окові; посвячені „Азію” бачать; можливо, проступає вона на зорі: можливо, „Назарєя” вона, ця Азія; вона — країна Господа; Азія — світло-повітря, і „Азії” нема на землі, де вона, там і Рай — Все-Азія; він — Пант-Азія, він — Фантазія; але Фантазія є: там, за вогняною хмарою. Пливе хмарове місто, запалене променями; і звідти спустилися ми усі — із зареї, зорі; назорєями були і ми — на зорі. Та звідти тепер гримить грім: прискає блискавка: це — меч Херувима: стоїть Херувим у хмарах — охороняє Едем» [8, с. 67].

Чи саме не про це загірне сине місто Азії, зоряний Віфлеєм мріє Nicolas з «Арабесок»? Чи не цій Азії присвячена «забута розвіяна поема „Азія”» — «На глухім шляху»? «Це nota bene до моєї віри: велика істина землі: сонце підводиться на сході». Чи не про це саме місто «химерить» анарх, коли «уважно дивився на чисте прозоре небо — там стояли пір'їні памєги»: «...він бачив, як у небі росла хрустальна фортеця з неможливо синім фасадом». Недарма в листі до сестри він цитує уривки з тої забутої поеми «Азія», про Аттілу, про схід: «Я не тільки вірю, але я й знаю: — „Дивіться на схід! ”. Бо саме звідти прийде „м'ятежна гроза”, і „свіжі потоки прорвуть напружену атмосферу”».

Зелена фантазійна путь веде від вигнання з Азії-Раю до повернення в неї вже Духом Свободи. Путь цей іде через вибухи і морок, «слизьку і мрячну осінь», тобто теренами князя цього світу.. Власне, ось він:

Кінцеві межі кучугурять
і вишкіряються з п'їтьми,
а там нікчемність: атом — нуль.
Куди це вітер так війнув з п'їтьми?

Вітер з п'їтьми — дух аріманічний. Навіть найменований:

Пустить по тирсі Арімана
свій гострий нюх!
Пізнайте все в віках і над віками.

Щодо нюху пояснення дає пес, який біжить у Хвильового із твору в твір:

Собака почуває проміння сонця,
А ти — о чоловіче — ти знаєш блиск
байдужих зорь?

Собака — духопізнання. Воно і є метою, пошуком метрополії свідомого життя. Воно і є та сама молитва, без якої ізмаратове слово — «на чорта»:

Молимося тому, що не знаємо,
бо наша молитва — жага все-всепізнання.

Мовою Платона це молитва-жага Панеросу, в антропософії — Пансофії... Софії, «знаю», і її трьох дочок-кілець — віри, надії, любови: «...тут весь я» («Арабески»).

У Тичини ці три кільця дещо інші. Звертаючись до природи, він у «За хмарами обвали» згадує:

Як ти мене будила,
як ти мене вела, як круг душі моєї
три вихори зняла.
Три вихори, три гімни,
три пісні битію —
мій труд, моє горіння,
любов і смерть мою.
Що першим себе значу,
що друге в сон кладу,
любов'ю назаряюсь
у сонячнім саду.

Є в нього й жага всепізнання:

І дай я зрозумію
твій зміст і твою думку.

Немає підстав стверджувати, що «назаряюсь» безпосередньо пов'язане з назарейями Фант-Азії Белого. Але за самим своїм змістом та звуковою фактурою маємо приблизно те саме значення. Якщо Раю й нема, то є синонімічний йому сонячний, заревий-зоревий сад. Є й обвал падиння:

Впаду, впаду, впаду,
на синю глибочінь.
За хмарами обвали
грохочуть, як в аду.

Ад — це безлюбність. І в кожного з наших поетів-антропософів ідеться саме про назорійність, озаріння любови, її народження з гармонії волі, почуття й розуму — через усі обвали.

Як зауважив Тичина, «соціалізм без музики ніякими гарматами не встановити». Те саме відчув і дячок Нечипір, згадуючи свою боротьбу «за щось світле й справедливе», що «з часом стушувались». «І коли боротьба загубила свій сенс, то чого бракувало йому? Тоді промайнуло йому в голові якесь просте слово і соромливо сховалось. Воно справило на нього таке враження <...> нібито скотилось з цих сірих хмар...» «Просте слово прозвучало несподівано так: „любов”». Саме тому, що він забув це слово, росте його страх перед соратником, Кажаном. І сам Кажан росте перед ним, перетворюється на щось загадкове, нелюдське. Він відчуває себе перед ним таким самим «нікчемним», як анарх перед Карно: «...йому здалося, що перед ним стоїть щось надзвичайне і росте, і росте, і затоплює собою всі кімнати». «А Кажан <...> все більше загублював свої людські форми», «Кажан як велетень стояв перед дячком»... Навіть «високий лоб» метранпажа ввижався анархові «якоюсь безвищідною баштою». Так само нікчемним перед Тагабатом відчуває себе «Я-чекіст». Всі вони щось забули. Після розстрілу матері «я заложив руку в кишеню й тут же згадав, що в княжих покоях я щось забув». «От дурень! — подумав я». Анарх весь час «шукав цю неможливу деталь», яку він забув. Перед ним проноситься деталь за деталлю. Він згадує, як розстріляли крамаря на Великдень... «Ах, яка глупота!» Ніякої деталі нема, і деталь є звичайний фантом, який утворила його хвора фантазія. Ми знаємо, звідки йде ця Фант-Азія й цей фант-ом. Всі вони забули, бо соромляться його — простого слова «любов». Але ж любов в анарха начебто є. Якщо навіть він і не «крутить пуговку»,

то все ж постійно зникає з Майєю в дикому малиннику. Та наприкінці повісти Майя чітко пояснила йому, що для них обох «малинка» ця була «соломинкою, за яку хапається тонучий...». По-своєму вона кохала його, як підвальна баба студента, щоб відправити на той світ у «двадцять чотири години». Майя ненавидить анарха за те, що він несправжній анарх. Власне, про те саме каже й дідок, окреслюючи анарха Тавонаролою, а його світовідчуття — тентименталізмом. Ще цинічніше висловив це Карно, вирізавши на столі «Майя є... (нецензурне слово)... з анархом». Якщо пропустити дужки, то це означає те саме, що відповідне слово Альоші — неістинність неіснування. Бо з анархом є лише Майя, ілюзія кохання, а не любов. І цей самий хам і цинік Карно окреслив Хлоний сентименталізм, самого Хлоню Ононом, тобто так, як сучасну літературу сестра Клавдія: «Слюнтяї! Нахали! Порнографісти! Онанітики!»

І все ж Савонаролою назвала анарха саме Майя. Навіть Карно бачить в анархові прояви цього європейського начала, називаючи анарха Дон-Квізадо. Саркастично, бо саме європейства, за словами Клавдії, анархові не вистачає.

Ідеться про гармонізацію всіх трьох начал людини. Ми бачили, як відбувається вона в «Клявіатурте». У Тичини в «Не Зевс, не Пан...» вказані інші деталі, які доповнюють Хвильового.

У танці я, ритмічний рух,
В безсмертнім — всі планети.
Я був — не Я. Лиш мрія, сон.
Навколо дзвонні згуки,
І пітьми творчої хітон,
І благовісні руки.
Прокинувсь я — і я вже Ти:
Над мною, підо мною
Горять світи, біжать світи
Музичною рікою.

Очевидно, мова йде про платонівську музику сфер, музику окультистів, музику Гете. У цій музичній ріці макрокосму я перетворюється на Я, що, за Белім, є Ягве-Елогім (дух Форми, любови), що сходить на Землю [8, с. 100], а за Штайнером — є монограмою ІСН — Ісусом Христом [8, с. 85]. Христос Є: Chr-ist-us [8, с. 63], без якого все інше — сон.

1921 року Тичина розгорнув цю поезію в советизовану вже перспективу Космічного оркестру. Три Сатурнові кільця «Арабесок» — віра, надія, любов та розум, почуття і воля «Клявіатурте» тут більш політизовані:

Не надавайте значення Сатурновим вінцям:
доволі жить для себе, черство!
Усім планетам, всім сонцям
свобода, рівність і братерство!

Ми ще повернемося до цієї розбіжності в кільцях Сатурна, а тепер відмітимо лише інший образ, близький поетиці Хвильового:

О, людськість! О гордість скрупульозна!
Чи ти коли дивилася в вічності телескоп?

У «Клявіатурте» роль телескопу відіграє собака, який почуває проміння сонця й знає блиск байдужих зір. Обсерваторія у Хвильового злетіла на аеростаті над «санаторійною зоною», «В космічному оркестрі» аеростат пов'язаний із четвіркою (супутник — друг — товариш — брат) «закону-соціалізму», що, мабуть, відповідає четвірці «Клявіатурте» — любов — розум — почуття — воля:

Там кожен зна свої одміни:
супутник — друг — товариш — брат.
І кожен світ-аеростат
іде назустріч шохвилини.

Бо «В космічному оркестрі підвладне все одній руці».
Мова йде про

Дух, що пройняв еси все,
хто ти єсть?

Мова йде про космос одухотворений, космос... кабалістично-астрологічний:

Пливе етер, струмує вітер,
джерела б'ють нових поем,

встають сузір'я в формі літер
з навколо сяючим огнем.

«Немає меж... у голубому молоці», тобто в Галактиці. Та й духів «В космічному оркестрі» Тичини чимало, і не всі вони добрі. І не можна зводити все лише до духовного. Як писав Тичина в «Замість сонетів і октав»: «Молюсь не самому духові — та й не матерії».

Про те саме пише й Хвильовий. Слово «любов» утрачає свій блакитний колір, своє значення без волі до неба, без молитви. Стає ізмарагдовим, люциферичним. Але й без розуму «Кінь непідкований — негідний» на шляхах людської історії. Незклявіатурені елементи людського ества, сама любов, невіддільні від смерті. Саме пізнання, у сенсі як сексуальному, так і розумовому, — п'їтьма або ілюзорне «світло» Майї. Пізнання дійсне — це не холодна, крижана аріманічна наука, це розпізнавання духів за покривалом майї, за диким малинником зони: «Собака почуває проміння сонця, а ти — о чоловіче — ти знаєш — блиск байдужих зір?»

«Найближче над фізичним світом, де можна побачити цю сітку, є астральний світ» зір, про які пише Хвильовий. Ми ж зазвичай бачимо лише матеріальну поверхню: «...те, що тчеться, як ця сітка любови, як власне земне призначення, це бачиш на нашій землі лише у відблиску, в майї».

У перші епохи Землі «людина справді являла собою сплутане прядиво» з ниток-елементів [154—6, лекц. 5]. Саме про це «...ставок думав золоту пісню: „Ой пряду, пряду”» Леонтовича в «Колоніях, віллах», а «я» саме тому в «Не шкодує, моя милая мати» заплітає «в русявий кужіль» «говірку свою кострубату». Бо маємо «глухе слово: Гапка». «А от гаптувати — це яскраво, бо гаптувати: вишивати золотом або сріблом» («Кіт у чоботях»).

Бо Гапка цілісна, повна — Агапія, християнська любов братніх вечер. Без них Гапка — те саме «ізмарагдове» слово. «На чорта» воно, якщо не гаптоване ні сріблом, ні золотом. Але для чого й вони, оті срібло й золото?

Штайнер пояснював, що справжні алхіміки добували не золото й срібло матеріальне. Вони працювали з душевними складниками людини. «Суб'єктивне срібло» в нашій аурі для алхіміків є етерна любов богів, а «суб'єктивне золото» — етерне служіння богів [154—9, лекц. 2].

Падіння ртуті, що супроводжує наростаючу хворобу анарха, в розенкройцерівсько-штайнерівській символіці означає поступове зникнення в анархові та навколо нього властивості розчинювати все в собі

й навколо силами ртуті-меркурію, силами вищої і нижчої любові: «...спостереження процесу розчинення стає смиренною молитвою й середньовічний теософ казав собі: там, назовні, любов Бога тисячоліттями діяла так, як діє любов в моїй внутрішній істоті» [154–9, лекц. 2]. Без цього, без цієї молитви сама фізична, майїчна «любов» — «на чорта?»

Тому «ми її не Гапка, а товариш Жучок. Це так, а то — глухо». Інакше кажучи, Жучок є чомусь синонімічним «гаптуванню». Чи не той це єгипетський жучок, який і символізує «проміння сонця», що його почуває собака в «Клявітурге», — сонячний скарабей, що є символом принципової зворотності хімічних процесів, на противагу до Карно, який символізує принцип незворотності, нарощення ентропії?

У своїх чистих експериментах справжній середньовічний алхімік-розенкройцер преображував себе: очищав думки, преображував свої почуття в любов і запалював волю до жертвенного служіння любові.

«Кіт у чоботях» преображує змієвий спадок Люцифера-Арімана в людське багатство любові, як це і личить казковому котові в чоботях. Тов. «Жучок» натякає тов. Миколі Хвильовому: «Я знаю, у вас — самолюбство, але в нас — темнота. А поскільки диктатура наша... Словом, ви мене розумієте: нам треба за рік-два-три вирости не на вершок, а на весь сажень. З комуністичним привітом Жучок».

Самолюбство — люциферична сила гордого розуму інтелігенції, темнота — аріманічна сила мас.

Диктатура пролетаріату, за Штайнером, є тимчасова влада суто матеріального, механізованого, індустріального світу над «свободою» самолюбної ліберальної інтелігенції, що проспала свій час.

Христос у пустелі переміг Арімана з Люцифером, коли вони своєю протилежною дією нейтралізували один одного [154–3, лекц. 5]. Так Штайнер, за свідченням Белого, робив у Дорнасі «щеплення» в люциферизм, як протиотруту «головному ворогові», духові аріманізму, що в наш час переважає [7, с. 232].

Можливо, саме тут, у цій ідеї, і захований ключ до «комунізму» Хвильового: у союзі тов. Nicolas'a з тов. Жучком, завдяки якому Гапка преобразиться в Агапію.

Подивимося, як гаптується «агапія» в Штайнера. Сітка любові, «яку духи Руху, духи Форми й духи Мудрости тчуть з-назовні, духи Волі, серафими й херувими тчуть зсередини, — зсередини ж тчуть і такі істоти, які властиво повинні ткати б з-назовні. Вони тчуть під поверхнею, подібно до шовковичного хробака, що пряде лялечку»

[154—6, лекц. 5]. До цих останніх «істот» належать духи Руху, що зазнали падіння, у якомусь сенсі — духи спокуси. Але й вони потрібні, наприклад, для виникнення рас і народів. Ці духи споріднені з тим елементом, який залежить від землі й пов'язаний із розмноженням «генів» Адама/Єви [154—4, лекц. 6].

Насміхаючись над відмовою анарха піти з Унікум у «дикий малинник», Майя натякає на цих духів нашої адамічної генетики: «І справді: якийсь Мендель в окулярах», «Сама ж кличе, ну, і йшов би!»

Та все це лише символи: Унікум, Майя, анарх. А символи, як ми знаємо, не говорять. Вони лише кивають, ось як це зробила Унікум, що «похилила голову на бік, на дикий малинник: мовляв, ходім!». Тому нам доведеться знову звернутися до ієрархії духів, що стоять за симптомами, Майїним «малинником». До духів у їхніх співвідношеннях із матерією й людиною, духів, що гармонізують у людині всі її якості в нове, у любов. Ми зупинилися перед третьою, вищою ієрархією Діонісія Ареопагіта. За першою — янголами, архангелами, архаями (начала, духи особистості), йде друга — влади (духи форми), сили (духи руху), панування (духи мудрости), і далі третя — престоли (духи волі), херувими й серафими.

Як виявляють вони себе в майї, у світі фізичного відчуття? Штайнер наводить приклади того, що можна назвати «духовною геологією» або навіть неврогеологією.

Людина йде «твердою скелястою матерією», наприклад, у бік командної висоти на зоні, куди полюбляють ходити анарх, Хлоня і Майя. Що ховається за нею, за її оманністю? Ідеться не лише про історію людини, ідеться про нашу Землю. «Зовнішня поверхня нашої Землі є лише омана. Істина ж у тому, що знизу вгору діють сили, які, знову ж, є лише сили, які променяються з деяких істот». Та людина не могла б ходити такою поверхнею, якби не було протилежних сил, що ідуть у протилежному напрямку, згори вниз, на Землю. Щодо Землі є сили впромінювання й випромінювання, а «місце їх зустрічі якраз і творить межу, яка є поверхнею Землі». Це місце зустрічі сил, що випромінюють духів Волі — і випромінюють духів Руху. Поверхня, яка справді існує, — це «врівноваження», ніби своєрідний «договір» між духами Волі й духами Руху. Та якби були лише ці дві сили, «то Земля була б у безперервно плавкому, плинному стані».

«Хто коли-небудь стояв на одній з альпійських гірських вершин і оглядав своєрідну конфігурацію ланцюга Альпійських гір, той міг помітити <...> те, що давно встановлено духовною наукою і що встановлено

навіть сучасними геологами: своєрідну хвилеподібну конфігурацію, що виникла в часи, коли первісна земна маса була ще в тягучому, пластичному стані» [154—6, лекц. 5]. Сили форми закріплюють її, приводять до спокою, дають їй сталу форму. Бо разом із духами Руху в дію духів Волі вступає й те, що зветься духами Форми.

Те, що зовнішньо здається рідиною, є зовнішньою маніфестацією духів Волі. Їм допомагають херувими та серафими. Від херувимів допомога йде зі стихії повітря, від серафимів — у стихії тепла.

Престоли, серафими, херувими «випромінюються» із Землі, із центру планети.

З простору «впромінюються» духи Руху й Мудрости. Врівноважують їх духи Форми. Тому і зветься вони духами Любови. На поверхні землі, на місці її теплової й повітряної межі, «мовби танцюючи на хвилях і приводячи їх до спокою, до форми, діють духи Форми», за Тичиною: «У танці я, ритмічний рух». Духи Форми йдуть на Землю зі світового простору, вони сконцентровані в сонячному промені. Так це бачить духовидіння. «Коли людина навчається потроху сприймати те, що <...> вона бачить як майю в дії хімічних сполучень і розкладу, то вона чує духів Руху», сприймаючи їх як музику сфер, Тичинову «музичну ріку».

А духи Мудрости впромінюють життя світового етеру на Землю. Так із простору струмить життя, звук, що тче, світло, що формує. Знизу ж угору струмлять духи вищої ієрархії. І в усе це вилетена й вершить усе на Землі перша ієрархія, архаї як духи часу (історія, еволюція культури), архангели — духи народів і посередники між людьми та архангелами — янголи.

Інакше кажучи, третя ієрархія — сили нашої «твердої землі», друга — сили етерного світу, перша — те, що виробляє нас самих і пронизує життям. І все це творить своєрідну неврогеологію. Центральною проблемою цієї химерної геології є любов, приведення набутків попередніх утілень Землі: Сатурна (воля), Сонця (почуття, внутрішній елемент мудрости), Місяця (розум) — до рівноваги. У цьому й полягає місія Землі. «При виникненні Землі <...> людина являла собою сплутане прядиво з мислення, почуття й волі... Призначення людини насамперед у тому, щоб відновити цю рівновагу» між ними «у своєму внутрішньому естві, завдяки чому вона зможе випромінювати й перенести на Землю результат цієї рівноваги». Так наша планета стає «планетою любови». Земля становить сітку, тканину любови, що тчеться духами, нами й через нас. Серед духів,

що працюють над цією «сіткою любови», є й духи «відсталого розвитку». «Але те, що тчеться як ця сітка любови, як власне земне призначення, — це бачиш на нашій Землі лише відблиском, лише в майї» [154—6, лекц. 5].

6

Пройшовши такий довгий шлях творами Хвильового, зупиняючись на поодиноких ідеосимволах, щоб дійти до цієї схеми, прихованої від нас персами-яблуками й запахом конвалій Майї, ми можемо нарешті повернутися до проф. Чам та його праць із неврогеології.

Геологія, як ми бачили, твориться трьома типами сил. Та одна із сил, що діють у нас, зсередини нас, через наше себелюбство й нечесність із собою, виходячи в зовнішній світ, зустрічається з іншою обманною силою — Аріманом. І точкою зустрічі є Майя. І тоді, навіть відкривши взаємозв'язки між фізичним світом навколо й у нас самих, між народами, расами й місцем їхнього проживання, ми приходимо лише до геополітики, георасових теорій або спрощених теорій впливу сонячних плям на війни, революції й епідемії.

У цій перспективі проф. Чам є репрезентантом аріманічної науки. Але ми знаємо про нього лише у викладі Пульхерії Іванівни Жохи, тобто у світлі Майї.

Гоголівська Пульхерія Іванівна плутала знак смерти — кішку — із самою смертю. Чи не плутає — і то свідомо, тобто крутить нами — й Пульхерія Іванівна з «Арабесок»? Якщо це так, то проф. Чам представляє істинне духовидіння, тобто самого доктора Штайнера. Жоха ж накинула на нього своє — серпанок Майї.

Як каже, видозмінюючи слова Штайнера, сестра Катря, «перш за все Майя неправду каже. І взагалі вона не вмє правди говорити. А потім Майя зовсім інша (?) людина». Майя — протилежність Софії, тео- й антропософії, це немудрість, брехня, павша Софія. Своєю ілюзією-красою вона ховає від нас Марію-Софію.

Пульхерія Іванівна така ж «прекрасна», як і Майя. І їхнє прекрасне волосся — хітон п'їтьми, покривало Майї-Ізиди.

Та P.S.: «...я говорю про адамову голову: про метелика, що з черепом на голові».

«Nicolas! Милий мій! Не треба думати про осінь». Але анарх на санзоні з тугою засвідчує саме осінь: «Скоро неспокійна Катря й метелик Майя відлетить у вирій...»

Це вже не весняна, не майська, конвалійна метелик-Майя, а осіння муха, Пульхерія Іванівна Жоха.

Про це свідчить навіть церковний календар. Пульхерія припадає на 10 вересня за старим стилем, за 4 дні перед Воздвиженням Хреста, за тиждень перед днем Софії, Віри, Надії, Любови.

Таким чином, у тижневому кодї вона антипаралель Софії, душі, прекрасної незнайомки.

У тому ж календарі Пульхерія припадає на третій день після Різдва Марії, Богородиці та Київської ікони Софії, Премудрости Божої.

І це свідчить, що Пульхерія Іванівна календарно пов'язана з апокаліптичними подіями, змальованими в Об'явленні Івана Богослова та в «Короткій повісті про антихриста» В. Соловйова, тобто з «Я (Романтикою)»...

І саме цей календарний код засвідчує, що душа-метелик, проходячи через «чесний і животворящий хрест», через фантазійну путь своїх перевтілень, через неправдиву свободу Люцифера, дикий малинник Майї, йде до таємничої голубої Савойї початку «Арабесок», до тої нареченої Агнця, що заповідана в «Об'явленні»...

7

З цієї перспективи ще раз придивимося до проф. Чама й контексту його неврогеології.

Крутість, праці «по... по...», болонка-фокстер'ер-пацюк, смерть типу «здох», погана пам'ять, «сливки наукової мислі», «найвища ставка», «золотом» волосся Жохи.

«Професор Чам. Ніч». Через міст — Марія «голубої поеми».

Навколо Чама та його праць щільно розставлені ознаки сірого чортика, Мамони, Мефістофеля, Арімана, першого сторожа Порогу,

який не дає нам прозирати, видіти духовні світи, своє власне «я», й наше вселюдське, вище Я, Ich — Ісуса Христа, другого сторожа Порогу. Різні імена першого сторожа Порогу — Чорт, Аріман, Мефистофель-Мамона складають Ч. А. М.

«Ам-ам-ам» асирійською є звуки глибоких знань», «а або о перед м показує, що плоть нам згустилася в душі; звуки „ам” є любов», — стверджує Бєлий в «Глосалолії» [8, с. 84].

Nicolas із «Арабесок» любить грати французькою мовою: «Антошка! — і я потираю руки? Альянс?» «Прикурюй, каналья!»

Антошка, Антон через німецькі гаванські сигари від *диккур'є-ра* викликає асоціативно Антанту, Entente — згоду, союз, і через цю неназвану Антанту — альянс, alljance й каналью, сапaille, тобто Жоху та Крутика. У цьому контексті до інтерпретацій Белого можемо додати відповідні французькі «аме» — душа, «амюг» — любов, «aimer» — любити.

Форма «dam» включає «ам»: ам — любов; і «dam» — «дама», виплітає свою поему про звук Бєлий. Яку ж тоді функцію виконує «ч» у сполученні з «ам» — любов'ю? За Хлебниковим, із «ч» починаються слова, які означають таке, що вміщує в себе якийсь об'єкт, наприклад, чаша, «чулки» тощо.

Ми вже бачили, що за «чи» у Хвильового ховається чорнота чорта Чичикова, сірого чортика вибору «Синього листопада»: між смертю в яру чи від вовка...

У «Глосалолії» «Ч — проекція чорноти на матерію, чорне: вугілля» тощо, у «ч» — «усе вибухове, що є в „к” (мінералах), у „ц” (або у світла промінні), у „т” (або в рості рослин)» [8, с. 102].

З'єднавши «ч» з «ам», отримуємо душу й любов у чорноті втілення. Майя «Арабесок», тобто Пульхерія Іванівна Жоха, точка зустрічі «ам» із чорнотою чорта, Арімана, прояв його дії у видавництві, командором якого є сам Nicolas. Золотом свого прекрасного волосся вона прикриває темноту праць, що їх вона готує в редвидаві для друку. Цілком імовірно, що метранпажем у неї працює Карно із «Санаторійної зони», що втілює праці проф. Чама у фарбу друкованих літер. Ініціали її, ПІЖ, цілком підходять для такого французького альянсу з метр-ан-пажем. La pıge — 1) шуп, рейка для вимірювання; 2) у поліграфії — норма праці при наборі; 3) оплата à la pıge, постаційний гонорар журналістам (Чамові «треба дати найвищу ставку»).

Як дієслово, «пїж» теж відповідає характерові Жохи: «О, Пульхерія Іванівна не проморгне». Pıger — піймати, схопити, брати.

Уривок, який ми аналізували в цьому розділі, названий Хвильовим «Ще деталь», розподілений між Марією та Чамом. «Ніч. Весна. Міст».

Аріман — отець ночі. А «Без жінки не можна обійтись. Бо жінка — це круг наших емоцій»... «Я думаю зараз про жінку революції».

Весна — революція. Міст веде в майбутнє, до загірної Марії. «І знову я чую далекий загірний голос: „Пройдуть віки, найдуть свою змужність, пізнають радість і журу твоєї прекрасної землі, відійдуть по древній дорозі в небуття, але ніколи не повториться народження твоєї м'ятежної нареченої, яка мчить по ланах часу в безсмертя”».

«Професор Чам.

Ніч.

Весна.

Міст.

Марія».

Якщо спробуємо промчати цією драбинкою-мостом від Чама до Марії, то останні літери дадуть нам «мчат-я». Цей «прийом» — якщо тут це прийом... — нам ще згодиться далі...

Марія — муза, Софія, Муза, Психея, дружина Ерота-Амура: «...я наливаю себе вишневим соком моєї неможливої муки й молюся, щоб „Боженька” зробив мене генієм». «Ми стоїмо на мосту. Перед нами й за нами — город»... «Іду. Синій вечірній город. Азія. Б'є годинник. Іду», — закінчує Хвильовий свої «Арабески» мрією про місто майбутньої «Азії», до якого веде «міст». Та «тікають мутні води в невідому даль», бо Марія каже: «Nicolas! Я тобі не вірю, тому що ти й досі не показав жінки в революції... бо в твоїм уявленні вона не більше, як самичка». І далі, справді, іде розповідь про студента, що живе «у підвалі» у якоїсь «грузної баби», яка його бере. «Без жінки не можна обійтись»...

Ідеться про «круг наших емоцій»: геній чи світовий чортик оволодіє ним? Мова йде про поета «з тієї божественно-незрівняної країни», що «пізнав сірого чортика й тісно жив з ним» «так, як може жити художник». Та це вже «XIV слово», після «Деталі» й «P. S.» про химерні сни, пацюка, мандрагору й адамову голову.

Ми вже знаємо, що чортознавцем із божественно-незрівняної країни був Микола Гоголь, теж Nicolas. Чи не про Чаркова-художника

з «Портрета», Чарткова Андрія Петровича (ЧАП) з «Арабесок» Гоголя ідеться? Чартков (у чернетках Чертков) справді тісно жив із чортом, а то й самим антихристом...

У «Портреті» Гоголь якраз і порушує проблему «генія», інспірованого або Дияволом, або «Боженькою» з молитви «Арабесок» Хвильового. Ця проблема тісно пов'язана з проблемою втілення, хоча б часткового втілення чорта у фарбі художника, у портреті.

Але той самий художник, мистець, що дав фантомне напівжиття диявольському лихвареві, зміг створити картину, присвячену Христовому Різду. Бо вища сила інспірувала його...

І взірцем для нього був Рафаель.

«Арабески» Хвильового якраз і присвячені цій темі, темі одухотворення або аріманізації творчості, науки й мистецтва. Розділові «Ще деталь» передує «Деталь із моєї біографії», де порушено проблему «запаху», тобто духу «слова», який дає можливість «почути кармазинові дзвони з глухого заріччя», пов'язані з «народженням легендарного Христа». У наступному за «Ще деталь» XIV слові «коник моєї фантазії» мчить автора «по першій сніговій дорозі» (це Різдо, бо «дід мороз») у ніч, коли «природа, цей незрівняний художник», шукала «химерного жанру» в епоху, коли йшла «напружена боротьба за майбутнього прекрасного Рафаеля. Вмирала стара форма, як лицарство, як запорожці». «По таємних лябіринтах мистецтва мчав вітер із незнаного краю».

Чорт у Гоголя мріє втілитися хоча б у портреті. Карамазовський чорт пародіює його мрію: «Тут у вас усе очерчено, тут формула, тут геометрія, а у нас все якісь невизначені рівняння... Моя мрія — це втілитися, але щоб остаточно, безповоротно», хоча б у купчиху. Тому й любить карамазовський чорт наш «земний реалізм», той самий, проти якого виступає в «Арабесках» ліричне «Я» Хвильового: «...для мене просвітянський реалізм — „к чорту”».

Глибоку аналізу протесту Гоголя й Достоевського проти сірого реалізму, як втілення сірого чортика, дав Мережковський [87—1]. Він і ввів до російської символістської критики словообраз сірого чортика — Хлестакова, Чичикова, чорта з «Портрета» та «Братів Карамазових», грядущого Хама.

«Фантастичний реалізм» Достоевського був наступним після Гоголя кроком до того химерного жанру, що його шукали письменники-антропософи, щоб у ньому ним одухотворити «літеру» аріманічного друкованого слова.

Штайнерівська візія боротьби Михайлового й аріманічного в сучасній культурі, у головах людей знайшла в Росії відповідний ґрунт, продовжила й загострила містичну, химерну лінію «Сковорода — Гоголь — Достоевський — символісти».

Штайнерівська думка про твори, інспіровані Аріманом, відповідала думці Гоголя й Достоевського про духовну боротьбу ідеалів Мадонни й Мамони в душі творця і в його творах.

За Штайнером, загроза аріманічного впливу на митця, вченого, філософа посилюється саме з ХХ сторіччя.

«Праці Арімана», їхні «людські руки будуть писати, але автором буде Аріман». «Будуть видаватися твори людей...», але в цих творах «хтось вчиться, щоб стати одним із найблискучіших письменників: Аріман!». «Він буде писати у всіх сферах: він буде писати з філософії, буде писати в поезії, він буде писати в сфері драматургії й епіки; він буде писати у сфері медицини, юриспруденції, соціології! У всіх сферах буде писати Аріман!». Антихрист Соловійова почав саме з цього. З «нечуваною силою генія», із «надприродною швидкістю й легкістю писав він <...> свій знаменитий твір під заголовком «Відкритий шлях до вселенського миру й благоденства», натхненний сатаною.

У романі Булгакова «Майстер і Маргарита» саме персонаж на ім'я Аріман написав перший донос на Майстра... Донос — найпоширеніший жанр химерної радянської літератури. Донощиками, як ми знаємо, є Карно та Майя.

В «Арабесках» «прекрасні роботи по... по... неврогеології» пише Чам. Химерна наука... Хто її вивчає? Чи не той самий студент із підвалу?

Маємо нитку: проф. Чам — «А от і я», — як сказав хтось, падаючи з десятиповерхового будинку, — студент у підвалі разом із хазяйкою та її жовтосамогонною любов'ю...

Лекції про карму Антропософського товариства певною мірою висвітлюють сутність підвально-самогонної науки студента...

Перед своїм новим приходом на Землю в ролі духу часу, водія людства, арх. Михаїл у духовному світі створив своєрідну школу для душ, у якій він готував ці душі до тих змін, що стануться на Землі з кінцем ХІХ сторіччя (падіння духів пільми 1879 року, кінець Калі-Юги й відродження ясновидіння людей із 1900 року тощо). Але «в той час, коли нагорі Михаїл навчав віддані йому душі, безпосередньо під поверхнею Землі була заснована свого роду підземна аріманічна школа. Тому можна говорити про те, що в надземності

знаходиться школа Михаїла; безпосередньо ж в ґрунті, на якому ми стоїмо — бо і в підземному духовне є дійсним і діяльним — була заснована аріманічна протишкола» [154–5, лекц. 3].

Саме з нею Штайнер пов'язує «демонів» у «друкованій літері»: «заснована як протишкола Михаїловій школі й активна в XV, XVI, XVII, XVIII сторіччях, аріманічна школа, яка дала Європі мистецтво книгодруку з усіма його наслідками. Мистецтвом книгодруку можуть бути викликані ті демонічні сили, що якраз здатні боротися проти влади Михаїла» [154–5, лекц. 3]. Як каже, дивлячись на літери — духів білих, індіанець, «ваші духи <...> не говорять правди» [154–6, лекц. 6].

Завдання антропософського руху й полягає в тому, щоб оволодіти цією зброєю Аріманічної школи, друкованим словом, «облагородити мистецтво книгодруку», одухотворити Христовою любов'ю людський розум.

Неврогеологія проф. Чама своєю назвою пасує науці «підземної школи Арімана». «Жовтий (якась примісь) самогон», яким напоює студента грузна баба, теж пасує тому типові духовности (спіртуоза), яку, можливо, отримує студент у підвалі. «Після так званої суботньої ночі студент завжди почував у роті якийсь неприємний запах і потім цілий день спльовував.

Це теж деталь, і „позаяк” вона з життя, я її й пишу.

— Маріє! Не будь наївна. Я даю тобі запах слова».

У «Санаторійній зоні» цьому «самогонові» (з «якоюсь приміссю») відповідає образ, що його малює собі анарх: «Карно знає: він — метранпаж, вісім годин у день він стоїть в отруйному пилові», «він ніде не скінчив не тільки вищої школи, але й середньої». Тобто закінчив нижчу.. Далі «самоосвіта», і, як видно з його розмов, непогана, цих «інтелігентішек» він легко присоромлює їхнім незнанням... Щодо студента, то ми знаємо лише про його освіту «так званої» суботньої ночі. Власне, чому так званої? Ми знаємо *так званий день суботній*, коли треба шанувати Бога. Студент шанує його дивним чином, плюється... Бо день цей нищиться «неприємним запахом», духом, набутим у підвалі. Та йдеться, мабуть, про наступну неділю (російське «воскресение»), тобто плює він цілий день саме на воскресіння...

«Запах слова», даний Марії, протиставлений саме цій підвальній духовності й любові. Бо зразу ж за згадкою про неї йде уривок про «легко-синю даль надзвичайного минулого», про загірний голос, що розповідає про «древню дорогу в небуття», про «народження м'ятежної

нареченої». Загірний свідчить про «горній» голос, тобто про «небо», духовний світ, що ховає від нас перший сторож порогу, Аріман. Чи не він є той сторож із калаталкою, що проходить повз вікна, коли грузна баба клала свою суботню жертву на своє ліжко?..

«Треба лише уявити собі: поверхня землі, нагорі Михаїл, що навчає свій сонм, розкриває йому в сильному, в могутньому слові самого все-світу те, чим була древня наука ініційованих; напроти — під поверхнею землі — аріманічна школа». Загірний голос Михайла навчав про стародавні містерії Сонця, Меркурія, Венери, Марса, Юпітера. Й Сатурна з його трьома кільцями та десятьма супутниками, які відповідають десятиповерховому будинку, з якого впав «хтось», десятьом ієрархіям духів. Десятий — Дух Свободи, Людина... Анарх із великої літери.

«У внутрішній мові» «Михаїл розібрав перед відданими йому душами світові взаємозв'язки, космічні взаємозв'язки, антропософські зв'язки. Ці душі отримали вчення, яке відкрило їм світові тайни». Антропософський рух і складається з тих, хто чув «внутрішнє слово» вчителя, «могутнє слово самого все-світу» [154–5, лекц. 3], тобто «далекий загірний голос» із легко-синьої далі. З цих лекцій у небесній школі, що її проходили душі перед сучасним втіленням, і з яких народилася антропософія. Можливо, саме її й називає Хвильовий «м'ятежною нареченою», загірною Марією. Бо й «м'ятежна епоха» народжувалася, на початку «Арабесок», із «духмяної романтики», десь біля «моєї голубої Савойї», там, «де міріяди міріадів голубих метеликів над гармонією моєї душі», куди «розчиняється рожеве вікно в майбуття», протиставлене тусклому вікну підвалу.

Подібним чином змальовував «Антропософію (Русское будущее)» й А. Белий:

Мы — образуем солнечные ясли,
Ребенок в них.
Слепую мглу бунтующей стихии —
Преобрази!
Влекут меня Твои, Христософия,
Твои стези!
Ты снилась мне, смеясь, когда-то,
Сестра моя.
Люблю Тебя... Ты — персикова цвета
Цветущая заря.
Как вешний вихрь, гласят неумолимо,

Гласят в голубизне, —
Твои слова, промчавшиися мимо,
Но сказанные мне.

«Чи наздожену її — свою сірооку м'ятежну наречену?
Грималь повинь. І тікають мутні води в невідому даль».

«Мутні води», «глуха брудна вулиця», на яку виходить тьмяне вікно підвалу студента, «п'ятьма м'ятежної стихії», повинь — усе це мусить преобразити антропософія-зоря тут, на Землі, у «прекрасну землю». «Вешний вихрь», «весняна повинь».

«Над костьолом горить огонь». «Тоді Марія дивиться на далекий огонь, що горить на костьолі, і творить поему».

«Слухай, Nicolas! Коли я думаю про міські квартали, я думаю, що я чула юнка з голубими прозорими віями, що я амазонянка й джигітую десь у заозерних краях... Слухай, Nicolas!»

Из глаз твоих я просяю в души,
Как тихий стих.

«Невже ти думаєш про осінь? Милій мій! Похили твою голову на моє плече, розкажи мені голубу поему». Голубу — як загірна Са-войя, духовну, голубину:

Пусть сердце, обезумевшая птица,
В немой мольбе,
Взрывая грудь, как легкая зарница,
Летит — к Тебе.

«Ніч. Весна. Грималь повинь. На дальньому костьолі горить огонь і теж творить поему», «і розчиняється рожеве вікно в майбуття».

Из глубины проговорившей ночи
В моем окне
Нежданные, сияющие очи
Восходят мне.

А «на костьолі в діядемі ночі горить казковим огнем циферблат». «І нерозгаданий зоряний Віфлеєм стоїть у квадрильйонах віків таємною загадкою».

Загадки ці розгадає у своїй школі Михаїл. Саме Різдву й Воскресінню присвячене Михайлове вчення: «...перед Антропософським товариством лише тепер виникає дещо, у чому воно може побачити себе, немов у „світовому верцадлі”, а також і кожен поодинокий антропософ зі своєю кармою, що веде його в Антропософське товариство, зможе побачити своє відображення...»

«...І знайте: біля тієї криниці, що в ній, як у верцадлі, весь світ, давно вже стою я, і на моїй душі таке тихе, таке світле й прозоре озерце, що я відчуваю себе Господом-Богом». «...Маяк блимає, булькає, погасає на мить, і знову в порту неможливий морський вогник. Праворуч моря, далі — виноградники й моя мука за пароплавом — у виноградну даль».

«Моїм арабескам — *finis*. Але я не тоскую. Я ще раз пізнав силу безсмертного слова, і воно перетворилось у мені». Образи, «як потоки, як жемчуг, протікають біля мого романтичного серця»: «на рік буває тільки одна ніч, — на Івана Купала, — коли в зачарованому колі жевріє жемчуг химерної папороті» й природа шукає «химерний жанр» та бореться за майбутнього прекрасного «Рафаеля», що був, за Штайнером, перевтіленням Івана Хрестителя (й пророка Іллі).

Штайнер закінчує свою лекцію зверненням до серця людини. «Бо звертатись слід головне до сердець. Серця мусять стати помічниками Михаїлові для набуття розуму, що впав з неба на Землю». «Розум, що став змієм, мусить бути завойований Михаїлом, мусить одухотворитися ним» [154–5, лекц. 3].

«...я буду писати так, щоб зрідка почути кармазинові дзвони з глухого заріччя, коли серце так стисне, ніби погляд стрункої юнки... антропософії, Михаїлової Марії-Софії. Змій, окрім усього, символ мудрости...

IV

МЕСІЯ СВІТОВОЇ КОБИЛКИ

*— А ще Ви мусите жити тому, — загадково, змовно
нахилився наді мною Микола, — що не все між нами
сказано. Є одна дуже важлива річ. Є одна таємниця.
Пізнавши її, пізнаєте особливо глибоко суть
і доцільність Вашого існування. Я тільки, на жаль,
не можу зараз її відкрити.*

А. Любченко «Його таємниця»

Попередній розділ був побудований за методом «мавпи, спущеної з ланцюга», тобто не стримуючи ходу асоціацій, не завжди обґрунтовуючи те чи інше припущення, щоб читач позбувся усталеного погляду, упереджень щодо Хвильового-комуніста, чекіста чи криптопеллюривця, а то й фашиста. Взагалі Хвильового-політика. Самі ці припущення мають характер риштувань, за допомогою яких мусимо вибудувати «модель» Хвильового-мислителя, мистця.

Щоб зрозуміти химерний світ творів Хвильового, потрібні адекватна йому химерна логіка й химерний погляд на його мову, потрібно позбавитися наївного бачення його творчості, одно слово, потрібно відчутти запах його слів, розпізнати духів слова Хвильового. Тому й надалі я звільнятиму мавпу читацько-дослідницької фантазії.

Та після того, як ми виявили деякі опорні точки його мистецтва, можна продовжувати нашу аналізу більш систематизовано й дедуктивно. Ми можемо йти при цьому різними шляхами. Можемо взяти за основу кілька головних праць Штайнера, які, як є підстави думати, Хвильовий читав і на які спирався, — і крок за кроком шукати відповідні їхні ідеї та ідеосимволи й структури у творах Хвильового. Наприклад, «Іншомовність історії» Штайнера своєю загальною ідеєю історії як симптоматики духовних подій, окремими темами та їхніми зв'язками, іменами, символікою тощо збігається з такими самими в «Санаторійній зоні».

Або, навпаки, ми можемо вибирати у творах Хвильового ідеосимволи, близькі до антропософії та споріднених із нею гностичних систем й аналізувати їхню відповідність ідеосимволам цих систем.

Ми вже бачили, що не лише ідеї, а навіть ілюстрації до них із лекцій Штайнера трапляються у творах Хвильового й виступають його постійними образоідеями.

Найближчим до антропософії вченням є теософія й розенкройцерівська містика. Щодо розенкройцерства показником може бути роль

алхімії та арканів Таро в символіці творів Хвильового. Кардинальним пунктом розходження вчення Штайнера з теософами є те, що центральною подією розвитку людства й навіть космосу він уважав містерію Голготи, з якої постає Імпульс Христа у 4–7 добі післяатлантичної епохи. Цей Імпульс після 30-го року XX сторіччя пов'язаний із приходом Христа в етерному тілі¹.

Із цього ми й почнемо, бо саме ця думка найбільше виокремлює антропософію з-поміж інших містичних систем і напрямів.

2

Блискучий і майже єдиний радянський белознавець Л. К. Долгополов, бажаючи повернути А. Белого в число канонізованих радянських письменників, намагається [46] мінімізувати його містику², а то й трансформувати її в чистісінький соціалізм майже марксистського гатунку.

Тому, замість того щоб вивчити систему ідеосимволів Белого-ідеолога і з неї виходити при інтерпретації того чи іншого образу, Долгополов застосовує у своїх коментарях та аналізі радянські штампи. Це неминуче призводить до того, що навіть чіткі й прозорі, прямо висловлені Белим ідеї затьмарюються далекими від поглядів письменника інтерпретаціями³.

¹ Друге пришествя чи фізичне втілення Христа, як і другого Месію, Штайнер не визнавав, чому й вийшов з Теософського руху Блаватської й Безант через оголошення Крішнамурті Месією. Були й інші, не менш принципові розходження, серед яких тенденції частини теософів до антисемітизму...

² На жаль, це властиво й для більшості західних дослідників, які просто соромляться за окультні «бреды» Белого, старанно оминаючи його світогляд. На відміну від Долгополова, це вже не вимушена, а вільна позитивістська самоцензура.

³ Уже під час перебудови Долгополов поставився до ідеології Белого більш поважно [45; 47].

Одною із суттєвих невдач Долгополова можна вважати його спробу з'ясувати сенс 1954 року в листі, що його отримав містичний революціонер Дудкін від приятеля з-за кордону.

Долгополов цитує помилкове, на його погляд, прочитання в одному з видань «Петербурга» дати в листі: «Наближається великий час: залишається десятиріччя до початку кінця: згадайте, запишіть і передайте нащадкам; з усіх років найзначніший 1954 рік. Це Росії торкнеться, бо в Росії колись церкви Філядельфійської...» Долгополов указує на суперечність між 1910-ми роками й 1954-м. Та й «чому 1954-й, а не 1955-й чи 1956-й?» [13, с. 633]. Справді, чому?

Якщо врахувати, що «Петербург» змальовує 1905 рік, то десять років означає 1914-й. Якщо йдеться все ж таки про 1954 рік, то мусило би бути п'ятдесят років.

Не можна відкидати ймовірність випадкової помилки в рукописі чи його прочитанні, але Бєлий читав, мабуть, аналізу «Петербурга», зроблену Івановим-Разумніком [60], де десять років і 1954 рік згадуються кілька разів, та не заперечив і не виправив текст, хоча з Івановим-Разумніком підтримував жваві стосунки.

Долгополов вибирає 1914 рік як дату більш «природню» з міркувань історико-політичних: «Бєлий перебував у ці роки за кордоном, напруженість атмосфери європейського життя була ним добре відчута. Та якщо таке припущення правильне, то слід дещо змінити і знаки пунктуації у фразі листа. І тоді вона матиме такий вигляд: „Наближається великий час: залишається десятиріччя до початку кінця; згадайте, запишіть і передайте нащадкам: з усіх років найзначнішим [буде?] 1914”».

Так, десятиріччя вказано точно. Для цього навіть не треба було жити за кордоном. Майбутню жакливу війну відчували, наприклад, Ніцше й Достоевський. Відчуття катастрофічності епохи було загальним. Можна згадати Хлебнікова, що після 1905-го пророкував 1917 рік, виходячи зі свого 12-річного історичного циклу. Маяковський в «Облаке в штанах» 1915 року передбачав революцію в 1916-му. І для такого пророцтва не мусив бути провидцем. Та й передбачення Бєлим початку кінця було не таке вже й далекосяжне, над 4–5 роками «Петербурга» він працював у 1912–1913 роках.

Та головна ідея пророцтва листа з-за кордону все ж таки не в десятиріччі, а в даті, яка стосується Христа. Мова йде про Філядельфійську церкву, пов'язану з долями Росії. І навіть не так з Апокаліпсисом, як із пророцтвом про пришествя Христа: «Наближається

етерне явлення Христа — залишається десятиріччя. Наближається пришествя предтеч і одного предтечі». «Росії особливо близьке буде етерне явлення, бо в ній колиска нової людської раси, зачаття якої благословив сам Ісус Христос». «Бачу тепер, чому Соловійов говорив про культ Софії» [60, с. 148].

Таким чином, ідеться не про соціально-політичну, а про дві майбутні містичні події: 1) явлення Христа в етерному тілі й пов'язані з ним з'яви предтеч і предтечі; 2) з цим пов'язані якісь зміни в Росії, що вплинуть на розвиток Росії в бік, передбачуваний Данилевським [44] та іншими слов'янофілами: народження нового культурного типу, чи, за теософським терміном листа, «раси». Війна й революція — підпорядковані цій «події», явленню Христа й пришествиям предтеч.

І справді, коли «грянул 16-й год» Маяковського, то для всіх містиків це означало, що «кінець» почався і слід чекати центральної події — етерного явлення Христа. І це, саме це пояснює дивного Христа «Дванадцяти» Блока. Той, що виступає «невидим» «впереді» дванадцяти червоногвардійців, ще прийде...

Блокові видіння етерного Христа чомусь не сподобалося. Він очікував Іншого, не такого «жіночного». Той-таки лист Дудкіну дає ще одну ниточку для з'ясування цього Іншого:

«Ваші політичні переконання мені ясні як на долоні: все та ж сама бісівщина, та сама одержимість страшною силою; ви мені не вірите, однак я вже знаю: знаю те, про що незабаром дізнаєтесь і ви, як і багато інших... Вирвали мене з нечистих пазурів» [60, с. 148].

Святою людиною, а може, й одним із предтеч міг бути й сам Штайнер, із яким зблизився Белий у час писання «Петербурга». Згадка про Соловійова теж не випадкова. Аполон Аполонович має одним зі своїх прообразів Сатану, лжепапу Аполонія з «Короткої повісти» Соловійова, тобто зрештою того ж таки Іншого, не-бога. Цей Він — ті самі сили, з якими Дудкін брав участь в шабаші й сотворив якийсь «огидний акт».

Чому саме Блок волів Іншого — тема окрема. У час написання «Скіфів» він відзначив свою незгоду зі Штайнером у щоденнику, та не пояснив її. А. Белий, близький Блокові своїм баченням суті революції, воліє все ж саме Христа. Різниця між поетами — у ставленні до подій, не в образах.

Коли ж очікували приходу Христа? Хоча християнські містики й приймають загальне положення про те, що «строки невідомі», але

все ж спокусу обчислень було тяжко перебороти. Штайнер і штайнеріанці категорично заперечували друге фізичне втілення Христа, але чекали етерного явлення Христа у ХХ сторіччі, і сам Штайнер говорив про предтеч, серед них про перевтілення одного з бодісатв у першій половині двадцятого сторіччя. Штайнер вказував, що в етеро-аурі Землі Христос з'явиться після 1930 року. «1954» цілком відповідає цьому твердженню, як і інші деталі загадкового листа, як, наприклад, зв'язок Росії з Філядельфійською церквою Одкровення, нова культурна епоха «народу Христа» тощо. При цьому Штайнер вказував і на особливу загрозу від «духів п'їтми» саме для Росії.

Редагуючи «Петербург», Белий постійно, від редакції до редакції, скорочував лист, знімаючи ті чи інші твердження. Але перша, журнальна дата залишилась і надалі.

Сенс 1954 року можна виявити, взявши під увагу етерне явлення Христа й зв'язок Росії з Філядельфійською церквою. Сім перерахованих в Об'явленні церков та їхніх янголів Штайнер ставить у відповідність сімом культурним епохам післяатлантичного періоду. Філядельфійська церква відповідає епосі вироблення в людині так званого самодуху [154–6; 154–4; 148].

П'ята, європейська епоха почалася з 1414 року. Зміниться вона, за Штайнером, східною, епохою «народу Христа», центральним складником якого будуть слов'яни, росіяни. Слов'яни — народ, який саме з ХХ сторіччя до кінця п'ятої епохи у своєму розвитку розів'є свої специфічні духовно-душевні властивості, отримавши від германських народів Граальський імпульс [154–4, лекц. 9].

Кожна культурна епоха тягнеться 2160 років. На двадцяте сторіччя припадає перша чверть цього часу — 540 років, тобто саме 1954 рік⁴.

Очевидно, це може бути випадковим збігом дат. Та є деякі інші збіги дат, які свідчать на користь 1954 року. Сестра Катря й Хлоня чомусь вважають, що люди типу Леніна повертаються через 500 років, що приблизно й відповідає 540. (За Штайнером, людина перевтілюється зазвичай двічі за епоху, тобто один раз у 1080 років, отже, приблизно тисячу років.) Та більш цікава дата, яку називали багато письменників, — 1984 рік, рік славетної антиутопії Орвелла. Назва «1984» у творі, опублікованому 1948 року, начебто цілком випадкова, бо, за гіпотезою

⁴ Штайнер теж не раз вказував на цього типу дати, наприклад, на 1840–1845 роки, одну п'яту нашої епохи [154–4, лекц. 5].

Г. Струве [69], є анаграмою року написання, а за змістом роман лише підсумовує досвід утопій комунізму й нацизму. Та ще 1920 року ця дата з'явилася в менш знаменитому творі, в утопії вченого-агронома, економіста, у багатьох аспектах близького до Кропоткінського анархізму та есерів кооператора, проф. Чаянова А. В.⁵/Івана Кремньова. Р. Е. Ф. Сміт, розглядаючи джерела роману Орвелла, вказує на книжку Чаянова і «Залізну п'яту» Дж. Лондона (1907). Хоча в нас немає відповідних даних про Дж. Лондона, та його «Міжзоряний мандрівник» свідчить про містичні зацікавлення письменника, зокрема про перетвілення та подорожі в духовні, астральні світи. Чаянов, як вважає Струве, цікавився антропософією. Кропоткінський анархізм може свідчити й про тамплієрство [92]. У самій утопії антропософи згадані кілька разів, їх арештовує нова утопічна влада. Власне, і самого героя приймають за німецького шпигуна-антропософа... Для подальшого вкажемо на значення для утопічної країни Чаянова Скрябінського «Прометея», що став державним гімном країни. Малоімовірно, що Чаянов не знав, як «Прометея» містика Скрябіна демонстрували 1918 року кремлівським вождям. Чи не на цю подію відгукнувся в рік чаяновської утопії П. Тичина в «Замість сонетів і октав»: «Грати Скрябіна тюремним наглядачам — це ще не є революція»? Чи не тому «пара нечистих», Бендер та Вороб'янінов, плывуть в Ільфа й Петрова на неіснуючому в реальності пароплаві «Скрябін»?

У своїй утопії Чаянов вказує на перемогу селян у ЦИК (ЦВК) Советів 1932 року, повстання селян й повалення більшовиків та указ про знищення міст 1934 року. Це, на думку Г. Струве, свідчить, що 1984 рік лише п'ятдесятиріччя цієї уявної перемоги селян. 1937-го, за Чаяновим, останнє повстання міст проти села. Реальна історія пішла іншими шляхами, хоча уявні дати Чаянова якоюсь мірою збігаються з реальними датами комуністичного кошмару: голодомор 1932–1933 років (остаточна перемога над селянами; важко оминати своєрідне «втління» утопії Чаянова в комуністичній Камбоджі з її знищенням міста селом...), пік всесоюзного терору 1937-го, прихід Горбачова до влади 1985-го. Сам Чаянов пішов за однією з перших гучних справ, а саме «по делу Кондратьева — Чаянова» 1930 року в ГУЛАГ.

Для нашої аналізи Хвильового більш цікавий переломовий 1934 рік. Карно обіцяє дурневі, Хомі невірному, що розкаже про Хлоню через

⁵ Ще одна фонетично близька проф. Чаму послідовність — Чав...

десять-двадцять років. Тобто щось мусить статися в 1933–1934 роках («Санаторійна зона» опублікована 1924-го).

Звернімо увагу на назву газети, вкладеної в «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» Чаянова: «Зодій», тобто Зодіак. І справді, Зодіак пов'язаний з антропософською агрокультурою, біодинамікою. Утім, саме переміщеннями Сонця відносно Зодіаку визначається вказане нами число років епохи — 2160.

Відзначимо, що Чаянов належав до кіл, пов'язаних з А. Белим, як політично, так і літературно. Тому ми можемо припустити зв'язок між 1954 роком Білого та 1984 роком Чаянова.

30 років потрібно, за Штайнером, суспільству, щоб засвоїти нову ідею. 30 років потрібно людині, щоб стати сприятливою до ідеї. 30 років потрібно було Ісусові, щоб підготуватися до своєї Місії, до прийняття в себе сонячного духу, Христа й трирічного подвигу Боголюдини.

Якщо 1954 рік означає етерну з'яву Христа, то тоді в 1984 році людство вже здатне приймати його Імпульс, ідею. Це нова роль Христа — Він стає володарем спільної людської карми, у якомусь сенсі суддею людства [107, с. 135; 154–8, лекц. 10]. Це і є початок Страшного суду, страшного для людей із нечистим сумлінням, тих, хто відколюється від людства, не приймає Імпульсу Христа.

Страшне в цьому суді — наслідки власних дій людей у світлі Володаря карми, муки власного сумління. Війни, революції, стихійні лиха — виявлення злого в наших душах перед нашою власною свідомістю.

Зазначимо, що зазвичай Штайнер визначав час повернення, етерної з'яви Христа приблизно, вказуючи двадцять сторіччя, його першу половину, тридцять роки тощо. Та в деяких лекціях, наприклад, у лекції 1910 року [197, с. 155], він вказував на те, що люди, які будуть жити між 1930-м і 1950-м, могли б «бачити» Христа на духовному пляні... Остання дата збігається з 1954 роком, враховуючи звичайне для Штайнера округлення числа тривалості епохи 2160.

І все ж залишається незрозумілим, чому сестра Катря вважає, що Ленін повертається через 500 років. Якесь світло на це проливає доповідь Зінов'єва 1918 року (тираж 200 тис.), у якій комуністичний лідер не посоромився ствердити: «Він вождь милістю божою. Це дійсна фігура вождя, які народжуються раз в 500 років» [37, с. 77]. Ми не знаємо містично-релігійних поглядів Зінов'єва, але ця теза цілком відповідає релігії вічноживого Леніна...

Нового Спасителя очікують теософи в «Я (Романтиці)». Про явлення нового Спасителя пише своїй сестрі Клавдії й анарх.

«Ми бачимо, що західна цивілізація гние, і в ній гние людськість. І ми знаємо: скоро прийде новий спаситель, і предтечею йому буде — Аттїла.

Предтеча пройде з огнем і мечем м'ятежною грозою по ланах Європи, і тільки тоді (тільки тоді!) свіжі потоки прорвуть напружену атмосферу».

Досить дивний предтеча нагадує богдыхана з «Трьох розмов» В. Соловійова й блоківські скіфські погрози Європі монголами й гуннами, що будуть «м'ясо білих братів жарити». У Соловійова саме богдыхан, японець за походженням, своєю окупацією Європи підготував ґрунт для появи надлюдини-антихриста й Страшного суду.

Анархів Аттїла, таким чином, є, ймовірно, предтечею саме антихриста. І справді, інші характеристики спасителя нагадують Іншого, а не Христа.

«Ти найдеш тут Месію, і ім'я його — майбутній анархізм».

Кінноті Аттїли й геніяльного Чингісхана в паралель ставиться волохата кіннота Махна, «кошмарні махнівські тачанки». Якщо врахувати зворотнє прочитання «Махно — он хам», волохатість кінноти, анарха без іст, волохатий силует ЧК у «Я (Романтиці)», то матимемо люциферично-аріманічну надлюдину, грядущого Хама, Аполона Аполоновича з «Петербурґа», Сатурна, що пожирає своїх дітей. Образ цього месії анарх пов'язує з якоюсь світовою «кобилкою», яка, своєю чергою, пов'язана з блохою.

«Тоді я думаю про невеселе життя світової „кобилки“, про її темні промерзлі закутки». Про цю кобилку анарх згадує перший раз зразу ж після грози: «а людина — людиною, це філософія сіренького дня: навіть великий біль стихає, коли підходить маленький, але ближче. Це філософія світової „кобилки“: навіть геній, коли його вкусить несподівано блоха, враз забуває світові проблеми».

Світова кобилка пов'язана таким чином з буденною, сірою людиною, з буденно-сірим в кожній людині, навіть у генія. «Промерзлі закутки» в людині соціально виражені «глухим закутком республіки», де мерзне біля традиційної грубки сестра анарха, вчителька Клавдія. Вона теж, здається, світова кобилка. І думаючи про її нужденне

життя в голоді, холоді й руїні, анархові «хочеться впасти» перед нею «на коліна й заридати. Так заридати, щоб гримів цілий світ».

Анарх знає, що її учні «принесуть тобі того жита, яке зараз так пахне. Та я ж знаю: не дуже воно пахуче, коли його їси. І ще знаю: до жита треба й солі, а в тебе вже й жита нема».

Я вже висловлював припущення, зрізане жито й запах його — Спас, Христос, його Слово. Перевіримо це іншими ідеосимволами.

Слово «жито» фонетично пахне життям. Якщо жито — слово Христа, що несе вічне життя, то сіль у такому разі з Нагірної проповіді. Сіль дає смак життю, буттю. Смак дає віра, віруючі є сіллю Землі. (За Сковородою, зі смаком етимологічно пов'язана Софія, мудрість.)

Клавдія за етимологією «кульгава», вона, на думку анарха, втратила віру, й душа її промерзла. Їй не вистачає життєвості.

Картина її життя розгорнута в оповіданні «На глухім шляху».

Діти в цьому оповіданні кажуть: «Ми в клясі в Бога не віримо, а вдома віримо...» Темрява навколо, як і в самій вчительці: «Вечір. У кімнаті самогонний апарат». Нестір, сторож, каже: «Ну, вже завтра обов'язательно продамо дві пляшки, а тоді й хліба купимо». Якщо згадаємо про «дух нехороший», спиртуозу з «Лілюлі», цей товарообмін звучить як аріманічний обмін хліба на камінь-золото...

Сама вчителька — завчасно «зрізана стеблина».

Упродовж усього листа анарха тему зрізаного жита супроводжує тема грошей.

«А втім, я, мабуть, не про жито — про юність на далеких зрізаних полях, про димок молодої інсуреції, про далекі вози, які так риплять, наче знову стоїш біля історичного посольку». Й анарх згадує дитинство: «...я згадую цю милу копійку на рейці, щоб розплескало, і „Невеселе” за рікою, і потяг, що гримить в нетрях слобожанських борів». І знову «запахло снопами», але... «вже цілий рік тобі не платять грошей».

Локомотив, рейки в «Іншомовності історії» [154—4, лекц. 5] Штайнера символізують сили, що ведуть до преображення людини, але функція локомотива — везти людей до їхньої мети — має й додатковий ефект: він поступово стирає, нищить рейки, тобто несе смерть та зло. Радянською мовою того часу — це сили прогресу на глухих шляхах. Ось чому в «Золотому теляті» верблюд нюхає Турксибські рейки... Він нюхає цих духів «зла»...

Як уважає Штайнер, людство неминуче мусить пройти цими рейками далі, щоб розв'язати те, що Христос не розв'язав, коли був

втілений у людину, Ісуса. У своїй боротьбі з Люцифером та Аріманом у пустелі саме Арімана — в душах людей — він не зміг остаточно перемогти. Ще досі люди не відповіли на спокусу Арімана, «чудо» перетворення каменя-золота на хліб. Говорячи мовою епохи, люди так і не розв'язали загадки товарного фетишизму, Марксової тріяди Т — Г — Т, товар — гроші — товар. Поки йде отой самогон — (гроші) — хліб, людство є на глухій шляху. Лише потяг прогресу розплющить «копійку».

Та, ведучи до цієї перемоги, потяг цей розплющує й людей. І саме смерть і зло уособлені в предтечі Аттілі, що повісить, за анарховою думкою, чомусь і Мазепу, і Петра І. «На глухій шляху» на п'ятому році революції ХХ сторіччя згадується той самий гуннський «скажений Аттіла» п'ятого віку та — замість геніального Чингісхана — не менш талановитий Тамерлан. «Це nota bene моєї віри: велика істина землі: сонце підводиться на сході». «І прийшов глухий вік — XIV. І на невідомих азійських верхів'ях підвелась грізна постать Тамерлана...»

Фігури Аттіли й Тамерлана проливають таємниче світло на одне з пророкувань героїв Хвильового. Вадим у «Синьому листопаді» згадує ХХV сторіччя і радить Марії дивитися на наш час, нашу республіку саме з нього. Сестра Катря, а за нею й Хлоня твердять, що Ленін приходить через 500 років. Відраховуючи назад по 500 років від 1870–1924 років, отримаємо чотирнадцяте сторіччя Тамерлана і, з певною поправкою, п'яте Аттіли.

То чи не є отой загадковий «Ленін», що його з криком «банзай» Хлоня, «китайча» «з тієї-от далекої Манджурії чи Монголії», пише на стіні, чи не є він перевтіленням Аттіли й Тамерлана? Одним із «предтеч», китайським богдиханом японської династії з «Короткої повісти про антихриста» Соловйова? Глухо й ще більш загадково згадана в зоні й Корея, згадана вже після того, як анарх вкинув листа в поштову скриньку. Вийшовши на путівець біля санаторійної зони, анарх дивиться в даль за рікою. «Було сіро й скучно. І не вірилось, що колись тут, на цій доріжці, видно було, як боковий шлях вилітав із багряної тирси (клекотіло сонце), а другий шлях — від Гралтайських Меж. Шляхи злігались, зливались і йшли до лісової будки. На ці шляхи часто виходив анарх і дивився на місто. Але місто було таке ж незрозуміле, як і корейський божок». Перед нами ніби знову з'являється розбійний хрест доріг із «Я (Романтики)», дві безкінечні дороги часу ніцшевського Заратустри, що зустрічаються під брамою «Мить». І знайома нам тирса Арімана (у руці анарха стеблина

з мініатюрним шашелем). Ніцшевський міф про вічне повторення? Так, «Ленін повторюється через п'ятсот літ»...

Та важливішою, ніж Ленін, є проблема світової «кобилки». Чому вона подана цитатою? Що вона собою являє?

«Я бачу Месію світової „кобилки“! Я омию його тіло в своїй прозорій крові. Розірву груди. Розшматую серце. І побачу — надходить невідома голуба гроза».

Можна зрозуміти презирливу відповідь Клавдії на цю «писульку», на цей атракціон «із гопаківсько-шароваристої просвіти». Навіть гірше, бо перед нами майже Данко зі «Старухи Изергиль» нижгородського Ніцше, богобудівника Горького: «Що зроблю я для людей?» І — «радіння» холупів: «Волохач — перед теслею на колінах, кланяється доземно» / «мені хочеться впасти перед тобою на коліна й заридати», — пише анарх. «Тесля ж на лаві розкинувся — світлий-пресвітлий: солодко так стогне, розпоясався, груди оголені — прозорі, як голубуватий студень, тихо хвилюється, а з грудей, наче з яйця, прокльовується пташина біленька голова: глядь — з кривавих розпанаханих грудей, що виточують пурпурну цю кров, вилетів голубок, наче звитий з туману»...

У «радінні» з розпанаханих грудей теслі народжується холуп-дух і від нього з трупів повстає «Сус»-Хлист, антихрист.

Аттіла може бути предтечею саме антихриста. Антихрист Белого походить від надлюдини-імператора Соловйова, а той не так від Ніцше, як з Апокаліпсису.

В Об'явленні св. Івана Богослова згадується й «кобилка», тобто сарана [52, т. 2]. «А вигляд сарани був подібний до коней, на війну приготовлених: а на головах у неї — немовби вінки, подібні до золота, а обличчя її — немов людські обличчя». І мала вона над собою царем янгола безодні. Ім'я йому єврейською Авадон, а грецькою Аполіон, тобто як антипапа Соловйова та Аполон Аполонович Аблеухов.

Як ми знаємо, чорним папою в зоні названо Леніна чи когось подібного йому.

«Все це сплелось в один терновий вінок. Тоді я кладу цей терновий вінок на свою похилену голову й йду на Голготу». Перед нами пережиття Христової смерті, щось на зразок «подражаній» Ісусу. Та анарх пов'язує себе з Месією «кобилки», як пов'язав себе із Сусом Кудеяров — Саваоф, але «довгонозик», тарган, павук-хрестовик...

Та блоха, що її згадує анарх через кобилку, відсилає нас до інших джерел, і серед них до переднього слова Заратустри, «Про надлюдину

й про останню людину». Надлюдина є тою «блискавкою», що лизне людей своїм язиком, тим «шаленством», що треба прищепити людям. Ось чому «шаленіє» анарх у своєму листі: він бачить голубу грозу, предтечу, що пройде по ланах Європи вогнем і мечем м'ятежною грозою. Але «Sic transit gloria mundi!» Настає час останньої людини. «Земля змаліла, і на ній вистрибує остання людина, роблячи все мізерним. Рід її незнищений, як земляні блохи» [94, с. 16].

Останні люди пов'язані в Ніцше з тарантулами, проповідниками жебрацької рівності, базарними отруйними мухами, павуком холодного, місячного розуму тощо. Базарні мухи промайнули і в зоні, в уявленні Майї про таких плебеїв, як Карно, товстозада якого «продає на бульварі бублики (мухи загадили) або гнілі вишні» «і плює на все і вся». Осіння муха — знак Карно та його приятеля.

Блоха з опери «Фавст» згадана побіжно в «Свині». Саме блохою погрожує нам оперовий Мефістофель...

Зібравши всю цю комашню докупи, за світовою кобилкою можемо бачити військо антихристове. З жалости до них — на відміну від Ніцшевської надлюдини — анарх хоче стати також розіп'ятим. Та, власне, і Ніцше наприкінці свого життя підписувався Розіп'ятий...

Наче продовжуючи «ніцшевські» роздуми анарха, Карно проповідує дурневі Хомі: «...станеш ти, скажімо, в отару корів та коней, і хіба тебе можна відрізнити від них?.. Ні!»

Ганьба останніх людей у тому, що вони не ставлять мети над собою, мети перевершити себе, людину, стати мостом до надлюдини. «Професор Чам! Ніч. Весна. Міст. Марія. Примить повинь. І тікають мутні води в невідому даль». Як каже Заратустра: «Воістину, людина — брудний потік». «Нема пастиря, є лише отара!» Бо «всі істоти досі створювали щось вище себе, а ви хочете завернути назад цю потужну течію і скоріше ладні вернутися до звіра, ніж подолати людину?» «Я люблю того, хто любить свою чесноту — це жадання загибелі, стріла, що прагне до іншого берега» [94, с. 11–16].

Остання людина — безплідна, бо не народжує свого заперечення. За це ж, можливо, б'є ялову корову дурень — бо й вона не виконує свій сенс естафети, мосту до свого заперечення.

Анархова Голгота пов'язана з Голготою Христа спогадом анарха про громадянську війну.

«Іде ніч, іде Великдень. — Тюрма».

«Анарх навалюється на лавочника й приставляє до його скроні револьвер». Анарх вимагає контрибуцію. Крамар відмовляється.

Та «коли крамар іще раз так відповість, анарх його розстріляє під перші удари великоднього дзвону. Тільки так розвінчують старих божків». Це знову — Ніцше, Заратустра з револьвером.

«Християни стрічають воскресіння Христа», анарх стрічає його смертю крамаря. Смертями він воліє очистити Великдень від крамарів, від аріманічності світу, знову пародіюючи Христа, що очищав храм від них.

І платить за це (карма — часткова анаграма крамаря) тим, що опиняється в санаторійній зоні, де саме небо «розстріляно». Тому й крашанка тут гнила, як вишні «товстозадої» Карно, що продає заплямовані мухами бублики... Чи дірку від них?

Він зайшов у глухий історичний заулочок, закуток. Попереду тупик, санзона, раковина з калом, що в ній борсається, як пацюки, революція («Бараки, що за містом»).

Луна від розстріляного неба, що розійшлася над санзоною, — це луна від грози революції, що стала луною від пострілів стрільців, які охороняють майно зони. Вони ранять при цьому лікарєвого сєтера й замість «Мефістофєля» ловлять Абрума Карасика.

З ненависти до біржі, до всєсвітнього крамарства ловлять свою жертву:

«Відкіля це?.. З біржі?.. Кєпі безробітний?.. Ну, тоді всі розуміють. Він, безперечно, злодій».

У Белого кєпі символізує Христа в кожному з нас. Анарх рятує кєпі від запопадливих стрільців та коєнданта зони.

Не дивно, що над санзоною розлягається й інша луна — з «міської в'язниці долітає волохатий гомін: то кричав глухим напруженим криком тюремний наглядач».

Санаторійна зона є тюрмою духу, що й висловив зі своєю звичайною цинічною прямотою Карно, який все життя вважає тюрмою.

І міська в'язниця, і зона, і арешт Абрума Карасика, і смертельно поранений сєтер — відлуння від розстрілу крамаря під великодні дзвони.

Про це свідчить сама волохатість гомону, луни з міської тюрми. Це волохатість тирсо-степової вольниці Аттіли, Тамерлана, Чингісхана, Махна й самого анарха. Це волохатість анархового Месії, «анархії» антихриста. Волохатість Люцифера дантівського «Пекла».

5

Лист анарха до сестри — центральний для розуміння ідеї «анарха» епізод «Санаторійної зони».

Крутиться ця ідея навколо ідеосимволу Голготи.

Містерія Голготи — центральна тема окремих лекцій Штайнера, до неї він постійно звертається. Вона нерозривно пов'язана з містерією зла й смерті, наслідків люциферичної спокуси та гріхопадіння, бо саме на Голготі була кармічно врівноважена містерія гріхопадіння.

Майя, тобто наше аріманізоване пізнання зовнішнього світу, нав'язує нам уявлення про те, що нічого, крім нами баченого фізичним оком, не існує.

І це стосується насамперед нашої власної природи: «фізичне тіло, віддане могилі або вогню, *безслідно* зникає»...

«Якби в чуттєвій видимості була рація <...> нам довелося б сказати, що те, що закладене було в нас ще в період Сатурна, тобто наше фізичне тіло, просто розкладається або згорає, переходячи в зовнішні елементи», хоча «упродовж мільйонів, мільйонів років в епохи Сатурна, Сонця й Місяця над створенням цього тіла працювала ціла ієрархія богів». Та «чи може майя бути правою», мати рацію?

На ці слова Штайнера з циклу «Від Ісуса до Христа» [154—8, лекц. 5] відповідає сестра Катря: «Майя неправду каже. І взагалі вона не вміє правди говорити».

Без христології, без знання про Імпульс Христа навіть окультне пізнання закрите завісою, пеленою майї. Звідси презирство й нехтї до тіла з боку майже всіх окультно-аскетичних учень.

Людина складається з фізичного, етерного, астрального тіл та Я, як вода з водню та кисню, і синтез цих складників дає видиме в зовнішньому світі, як вода в шклянці.

Смерть можна порівняти з експериментом розкладу води на її складники — водень і кисень [154—8, лекц. 6]. Та чи справді людина в смерті відкидає своє фізичне тіло?

«Перед нами розкладені речовини з невластивою їм більше формою». У смерті зникає саме це, специфічна форма тіла. Ясновидіння бачить далі відхід етерного тіла, від якого залишається відповідний екстракт і далі те саме стається з астральним тілом.

Але окрім фізичних речовин та відповідних їм фізичних сил фізичному тілу належить ще те, що Штайнер називав «фантом».

«Цей фантом є духовним формообразом людини, який так перетворює, формує фізичні речовини й сили, що вони вступають у форму, яка зустрічає нас на фізичному пляні у вигляді людини. Як мистець-скульптор не створює статую, взявши мармур чи щось інше і сліпо б'ючи по ньому», а «повинен мати певну думку, яку він і втілює в матерії, так і для людського тіла існує певна думка; але існує не так, як думка скульптора, — тому що матеріал людського тіла не мармур і не гіпс, — а є реальною думкою в зовнішньому світі: як „фантом”» [154—8, лекц. 6].

Фантом — прозоре тіло сил. Те, що бачить око, — це фізичні речовини, які вбирає в себе людина, як їжу. Вони й заповнюють невидимий фантом.

«Зовнішні речовини, в суті своїй, ні що інше, ніж те, чим заповнюється сітка людської форми; вона наче яблука, які при завантаженні заповнюють віз».

Ясновидіння бачить цей невидимий фантом, це «силосполучення», «коли від зовнішнього сприйняття відсторонити усе те, що як зовнішня матерія заповнює собою цей фантом» [154—8, лекц. 6].

Коли в нього входить етерне, астральне тіло та Я, все це разом залишається невидимим, прозорим.

Що ж робить людину непрозорою?

Лише під впливом Люцифера в людину ввійшли речовини й сили, що роблять її видимою в матерії. Согрішивши, людина впала в плотську матерію й приняла її в себе.

Тому алхіміки й кажуть, що людина у своїй дійсній сутності складається з тієї самої субстанції, що й прозорий, кришталево ясний «камінь мудрости».

Фізичне тіло є апаратом відображення душевного життя людини, дзеркалом, дивлячись у яке, душа усвідомлює себе. Без цієї свідомости ми не можемо прийти до усвідомлення «Я».

На початку земного буття фізичне тіло під впливом люциферичних сил стало іншим, не таким, яким було підготовлене в епохи Са-турна, Сонця й Місяця: воно розпадається, руйнується.

Смертю є розпад фантома фізичного тіла. Розпад цей починається з народження. Дзеркало-тіло дає неадекватне відображення і внутрішнього, і зовнішнього людини. Тому інтелект або відмовляється від пізнання глибинної сутності космічних процесів, або оголошує їх «чудом». Якби не було люциферичного впливу, що йде через астральне тіло, тіло емоцій, то ми розуміли б творчий космічний процес, як ми розуміємо лабораторний експеримент.

Без «смертоносного» впливу люциферичних сил відповідні процеси асиміляції та дисиміляції в нашому фізичному тілі перебували б у рівновазі. Тобто біохімічні процеси були б зворотними.

Нині вони незворотні — сили любови (ртуть) не можуть розчинити те, що внаслідок розкладу тіла відкладається як тяжка, непрозора матерія.

Христос, вища духовна, божественна істота, увійшовши в час хрещення в тіло Ісуса, підготовлене попереднім його тридцятирічним розвитком, своєю любов'ю до людей, своїми стражданнями очистив це тіло від люциферичности й воскресінням своїм, тобто воскресінням первісного тіла, фантому, підготував майбутнє очищення, оновлення, опрозорення тіла всіх людей.

У цьому й полягає справжня сутність Голготи. Людина «спроможна ввести в своє фізичне тіло той фантом, що піднявся з гробу Голготи». І силами цього фантому перебороти смертні люциферичні впливи. Тому «істотне не те, чого Христос учив, а те, що Христос дав, — Своє Тіло» [154—8, лекц. 7].

6

Ми вже звертали увагу на те, що «дурень» Хома дечим нагадує одного з Ісусів, який не пройшов через весь ланцюг перевтілень після гріхопадіння. Невипадково, що дурень впливає на анарха цілком протилежно метранпажеві. «І дивно: коли анарх тікав від санаторійної

публіки, він завжди попадав до дурня. З ним було не тільки легко — в нім він находив надто близькі йому рисочки й цілковите заспокоєння».

Іншою протилежністю дурневі є Майя. Так само, як із дурнем, «якісь загадкові ланцюжки скріпляли з нею його, і — цікаво — часто побрівши в нікуди, анарх раптом натикався на Майю, наче тут він і призначив їй побачення». Та це антипаралель дурневі, бо Майя зони нагадує майю з лекцій Штайнера. Ми вже наводили слова сестри Катрі про те, що Майя ніколи не говорить правди. Сказала вона це після слів анарха: «А от Майя мені сказала, що вона, навпаки, так би на санаторійній зоні цілий вік і прожила». Інакше кажучи, вона невід'ємний складник зони. Чи хоче ним бути. Та наприкінці повієти з нею стається гістерика через те, що її не відпускають із зони.

Ми знаємо, що для анарха Майя — метелик, і навіть більше, разом із неспокійною Катрею «вони на моїй невеселій зоні пернаті гості із синіх країн». «Скоро відлетять у вирій». Це свідчить про те, що Майя й Катря — складники душі анарха, чинники його духовного світу. Недарма ця анархова характеристика в листі до сестри оточена запахом жита, що його зрізано. «Що це: біль чи радість?»

Чи не є вона тією внутрішньою ілюзією, люциферичним у душі анарха, що не дає анархові вирватися із зони ілюзорного, зовнішнього аріманізованого світу? Вона, за словами тієї ж Катрі, «надзвичайна егоїстка. У неї безперечно є якийсь біль, і от вона замість того, щоб носити вагу цього болю, звалює його на чужі плечі». «І взагалі я можу сказати, що Майїне промешкання на санаторійній зоні скінчиться якоюсь нісенітницею. В даному разі я покладаюся на свою інтуїцію». Так і сталося, бо Хлоня й анарх втопилися... Вода і є репрезентацією майї астрального пляну в зовнішньому світі.

Своє небажання вийти за межі свого болю, санаторійну обмеженість та ілюзорність Майя переносить на інших. Своєю любов'ю, яку вона цинічно характеризує лише як «потяг до coitus'у», Майя несе своїм коханцям смерть у підвалі, «в 24 години», про що вона відверто розповіла анархові перед його й Хлониною смертю. Підвал червоної охоранки, ЧК, — зовнішнє відображення того, що вона сама називає «нетрями жіночої душі», «сфінксом», «тайною». Власне, й анарха вона кохає лише тому, що в нього «не така хвороба, як у людей», він «хоріє на анархізм», тобто пробує вирватися до кінцевої мети людини стати Духом Свободи. У цьому й полягає аріманічна функція майї — не випускати із зони гріха. Дивно, але анарх після зізнань

чекістки, «саме тепер, як ніколи <...> почув близькість до неї». Що й свідчить про те, що вона грань його душі. Він сам посилав колись людей на смерть.

Анарх відчуває силу тяжіння до неї, тому і хоче, і не може вирватися із зони нікуди, окрім смерти. Тому й пропонує своєю смертю допомогти їй у її службі, без якої вона — «сто чортів! — не може без неї жити».

Майя досить чітко пояснює анархові, кого вона по-справжньому може покохати. Це статеві невинний юнак, юнак до «гріхопадіння» та анарх, тією мірою, якою він є не «сволоч», а справжній анарх, тобто безвладний, непідвладний ні Люциферові, ні Аріманові. Хоча вона й ненавидить Карно, але обслуговує князя світу цього. Недарма Катря зауважує: «Ви подивіться на її зовнішність — це ж княжна. Я навіть думаю, що її й походження таке». Звертає на себе увагу «цей римський профіль» Майї. Чому ведійська Майя має «римський профіль»? У грецькій мітології ім'я Майя мала німфа гір, одна із семи плеяд. Від Зевса вона породила Гермеса. В італійців Майя — богиня плодоносної землі, що їй 1 травня приносили жертви. В еллінсько-римську добу вона вважалася дружиною Вулкана та матір'ю Меркурія, ототожнювалась із Фауною. Майею звали також діву-матір Будди. Від неї й могла чекістка Майя отримати княжий титул. Має вона й деякі інші риси цих Май. Вона причетна, наприклад, до дерев, конвалії, гори... Вона сама приносить жертви, та і їй самій їх приносять: «Я принесла в офіру все, що могла дати», але й коханці були «її черговою офірою». Саме її кохання, «дикий малинник» зони, відповідає ведійській Маха-Майї, дружині різних утілень бога кохання Ками, індуського Ерота.

Та все ж головне в ній саме індійська ілюзія. Її офіра й жертвоприношення-coitus є, за її ж словами, «ідейною офірою». Тому й пориває вона з анархом, коли розуміє, що його хвороба — «гістерія», а не анархізм. Він уже потрапив у полон смертельних аріманічно-люциферичних сил. Бо ж її сенс саме в тому, щоб, зачарувавши людину ілюзорним світом дикого малинника, привести її в тюрму, підвал.

Вона емоційна сфера життя анарха, та сама астральна сфера назовні й у людині, через яку Люцифер та Аріман вносять у людину смертноносне начало. Тобто це «змія Мідгарду», що персоніфікує себелюбство. Вона «гадючка», що гладить анархове серце своїм язичком.

Роль «язичка» виконує її запах конвалії, що дурманить свідомість, не даючи їй прокинутися до справжнього пізнання й самоусвідомлення.

Цьому запахіві відповідають її «грудні яблука», на які вона весь час кокетливо позирає, запрошуючи до цього й інших.

Яблука ці — контамінація біблійних яблук і яблук із лекції Штайнера, яблук, що заповнюють сітку «фантома», роблячи нас непрозорими. Саме для цього в неї прозора, тонка сорочка, «надто прозорий капот».

Вона, чекістка, прозирає душі саме для того, щоб їх тіло стало непрозорим, смертним.

Перша сутичка анарха з Карно трапилася саме через Майю та злощасні яблука.

Коли анарх грубо відмовився йти в дикий малинник з «еротоманкою» Унікум, Майя іронічно засудила його за це. Потім вона своїм криком «о-о-о» «затопила яблуневий глуш», копіюючи дурня. Вона знає, що то значить: «коли хочете, так кричить життя», тобто душа в плоті яблуневого світу [8, с. 72–73], «в бур'яни». «О» — крик здивування від пізнаваного, зрозумілого [154–1]...

Обуреній медсестрі вона бреше, що кричав анарх: «О!» Карно розкриває її брехню, але вказує й на гріх анарха, на кишеню, у яку анарх поклав зелені яблука, тобто поставив анарха «в таке положення, ніби він тільки й робить, що нищить заборонений молодняк». Брехливе «О!» Майї таки влучило в ціль, у яблуневий гріх анарха.

«Яблука ж заборонено рвати, — кинув метранпаж і перевів свій іронічний погляд на Майю». Іронічним поглядом супроводжує вона Унікум, ще до свого крику. Таким чином, ця іронія пов'язує крик «о-о-о», дикий малинник та зелені, заборонені яблука, брехню й те, що анарх почервонів від доносу метранпажа. Вона доповнює ці зв'язки й витворює цілісний комплекс, відтворюючи образ гріхопадіння Єви й Адама, після якого в людину ввійшли люциферичні сили й тіло стало непрозорим, що рівнозначно з'яві смерті. Не дивно, що після доносу іронія Карно переходить у безсмертний сарказм, який нагадує анархові щось чи когось.

Брехня — одна з форм непрозорості, як і смерть, і забуття, як замкненість на собі, себелюбство.

Тому ж бо крик пізнання й зачудування світом, душевне «О» пішло у глуш, у бур'яни й там поринуло, щоб більше не вернутися. Непрозорість — синонім незворотних алхімічних процесів. Глуш, де зникає крик душі «О», як ми бачили, яблуневий!

Ось так виникла перша сутичка анарха з Карно, його тривога й страх перед химерним метранпажем.

Карно, провокатор і донощик, розкриває брехню всіх, окрім Катрі, він хам, бо всім говорить те, що вони самі знають, та не хочуть пам'ятати. Ось чому анарх боїться анамнезу...

Карно — плебей, за виразом Майї, яка його ненавидить, хоч і є своєрідною паралеллю, парним доповненням до нього, і навіть готова пофліртувати з ним, навіть «серйозно... Знаєш?..» («Тоді вона раптом грала очима й спирала погляд на своїх грудних яблуках».) Та все ж він нервує її, здається їй «пронираю», хоч належить до тої ж організації, ЧК... Чи не шпигує він і за нею?

Так чи інакше, але він чимось заважає їй, чимось ворожий. Та, задумавшись над тим, «що нам робити з цим типом», вона «перевела погляд на свої грудні яблука: задумалась», «як це може робити тільки самичка».

Але й анарх затривожений. «Майя тонко підмітила його настрої, натякнувши на метранпажа. Саме яблука. Випадок з яблуками раптом навів на ту думку, що від Карно нічого не можна сховати». З цього й сміється метранпаж: «Як я вас налякав яблуками!»

Та якщо сутічки з Карно почалися із зелених яблук, то завершуються вони розмовою про їхнє символічне значення.

Карно цинічно, нахабно розкрив свій «яблуневий» натяк, коли вирізав на столі Майї «Майя е... (нецензурне слово)... з анархом». Власне, всі про це знають. Оце «е...» сестра Катря делікатно називає «живете», інші делікатно «крутять пуговку». Та й сам Карно більш еффімістично зауважив якимось анархові: «Значить, за малинкою ходите?.. Ну, і ходіть!.. З Майї гарна малинка»... Чому ж тоді виникає гістерика, подібна до гістерики Унікум, через те що її малинові пригоди підглядавав миршавий дідок. Та сама Майя досить відверто й цинічно говорила про еротоманію Унікум. Маємо ще одну паралель — Майя й Унікум, Майя й Карно.

Провокації Карно лише віддзеркалюють дії тих, кого він провокує. І провокація з «е» була акцією примусового усвідомлення анархом і Майєю того, що вони не хотіли доусвідомити, бачити й знати до кінця. Майю це підштовхнуло на розкриття перед анархом суті свого кохання, своєї еротоманії. «Мої пацієнти були віртуозами. Але я робила це, як ті ідіотки, які із спокійною душею йшли на вогнище...». А далі — звичка й професіоналізм, вона любила свою справу «висліджувати й доносити». Порівняння з «тими ідіотками» натякає як на святих, так і на «відьом», що їх палила свого часу Свята «Чрезвычайная Комиссия»... І тих, і інших підтримував той чи інший дух... Майя не дуже

приховує, що в неї це були «сто чортів!». Її та метранпажева охранка означає духів порогу духовного світу, куди вони не хочуть пропустити людину.

Інакше кажучи, Карно є юнгівська Тінь, перший сторож порогу мистиків, дзеркало троля зі «Снігової королеви» Андерсена, що спотворює образ Божий людини її власними гріхами. Карно — кара карми, яку творить людина собі. Саме тому від нього неможливо нічого заховати, бо він читає не лише думки, а й неусвідомлене... Саме Аріман до етерної з'яви Христа був володарем карми.

7

У наведеному нами прикладі Штайнера яблука заповнюють сітку, фантом так, що форма стає видимою, тобто непрозорою, має тінь.

Серед того, що ми поглинаємо, є речовини, які в біохімічних процесах дають незворотні реакції, і тому впродовж життя дисиміляція переважає над асиміляцією.

Особливо шкідливі «попелотворні субстанції». «Фантом» від перетління до перетління все більше й більше деградував, бо все більше залежав від цих попелотворних сил та речовини.

А мусив би вбирати лише солі, які розчиняються без залишків і вступають лише у зворотні реакції. Штайнер вважав, що саме це і вкладав Христос у слова: «Ви — сіль Землі» [154—8, лекц. 8]. Анарх писав сестрі, що їй не вистачає до хліба, тобто до плоті Христової. Але анарх сам рве «зелені» яблука.

Ідеосимвол попелотворних речовин символізований у «Санаторійній зоні» різноманітними образами.

З V розділу повісти виникає образ чорної кухні. Він з'являється після Майїного «екскурсу» в «нетрі женської душі» та якимось пов'язаний із таємничим зникненням Карно, тобто його «невидимістю». Тоді ж уперше «десь, ніби за тисячу верств, дзвенів лікарів сетер». А стрільці лякали бандитів...

Анарх побачив Карно на стільці в садку в момент, коли Майя запропонувала екскурс. Та раптом він зник. Власне своєю першою

розповіддю про нетрі жіночої душі та коїтус Майя й викликає перед анархом «метранпажеву постать». Після розмови з Майєю анарх, пройшовши повз чорну кухню в сад, виявляє, що «Карно там не було. Він озирнувся навкруги себе — ...стояв порожній сад і над ним проходили темносірі хмари».

У наступному розділі анарх іде на «чорну кухню» по «холодну криничну воду».

У XVII розділі чорна кухня й димок, тобто попіл, над нею з'являються тоді, коли Хлоня вирішує йти шукати свою прекрасну незнайомку, а сестра Катря готується до виїзду кудись до Байкалу. Там навіть «Гегель постане в іншій освітленні. І це буде зрозуміло, бо по суті ж ви не скажете мені, що я таке: дійсність чи фантом. Навіть коли ви візьметесь за мою руку й почуєте під пальцем моє тіло, і тоді ви не маєте права сказати, що я зараз існую». Неподалік від кухні анарх зустрічає непривітну Майю й чує, як здихає підстрелений лікарів сетер.

Чорна кухня та вмираючий сетер пов'язані також з образами «геніяльного м'ятежника», «чорного папи комуни» та смертю двох коней на якійсь картині.

У XVIII розділі анарх зустрічає біля чорної кухні дурня, потім чує й бачить вмираючого сетера. Анарх усе ніяк не може щось пригадати, приймає якесь рішення й здогадується, що Карно — «примара і є одна частина його власного „я”». Саме після цього Майя й розкриває йому свою таємницю. Вона — з ЧК. Таким чином, маємо ряд: чорна кухня — чорний папа комуни — чека, тобто смерть у підвалі чорного трибуналу комуни з «Я (Романтики)». Розмова з Майєю і закінчується смертю, бо «Хлоня втопився!».

Саме через смерть Хлоні згадана чорна кухня зі своїм димком у XIX розділі. В анарха гарячка, він іде шукати воду й не може ніде її знайти. Ні в палаті, ні на веранді, ні в колодязі — «води ніде не було». Анарх іде до річки, але й вона не гасить його згаги. Він тоне, а «на тому березі» на горбику сидить Карно й саркастично всміхається. «На далеких бойнях ревів віл».

Димок над чорною кухнею переростає в цьому розділі в димок у степу, запах дальнього пожарища, що переносить анарха в «царство прозорих і задушевних примар», «фантом за фантомом». І далі — гарячка, згага, внутрішнє пожарище.

У XX розділі маємо лише уривок із щоденника хорої. Вона не може поставити крапки й пробує передати запах епохи... «Воїстину ця жінчина вміла любити»... «В добу горожанських воєн я — солдат революції»,

та «зараз у мене один біль: я тоскую, що я не можу бути безсмертною». Бо хоча в нервово хорої революціонерки легені остаточно зруйновані, та вона хоче дожити до того часу, коли з'являться нові невідомі люди, «сильні, як леопард, прозорі, як „чека“, і вільні, як воля». Ідеться таким чином про мрії доби горожанських війн. XX розділ відповідає XX сторіччю.

Та нас цікавить нині димок над чорною кухнею й пожарища громадянської війни. У XX розділі від них лише майбутні, прозорі, як «чека», люди. У розглянутій нами низці зв'язків кухні особливе місце посідає Карно. Він уже самим своїм прізвиськом пов'язаний із кухнею. З латини він м'ясо, плоть і є складником ін-карн-ації, в-тілення. Власне про інкарнацію й пише хора. Безсмертною вона хоче бути, аби зустрітися зі своїми видіннями нових людей, втіленими в плоть думками, силуетами.

Враховуючи французьке походження прізвиська Карно, поглянемо на його французькі зв'язки. Саме по собі прізвисько Carnaud виводять із carneau, carneau — димохід та пов'язують із charnel — плотський, м'ясистий, чуттєвий, Carnage — бойня. Фонетично до цього ж ряду належить і Carnot — безпосередня, «квадратова» людина, тобто, кажучи прямо, хам.

Таким чином, саме ім'я Карно відбиває ті образи зони, які символізують те, що входить у наше тіло, у фантом, ті попелотворні речовини та сили, що символізують смертне й непрозоре. Недарма Хвильовий лапками підкреслив специфічне, смертне значення іншого берега: «Він остаточно вирішив, що вже не існує, що мешкає „на тому боці“ реальності». На другому березі — Карно. Анарх тоне в річці.

Кринична вода, яку шукав він на чорній кухні, символізує життєвість людини. Анарх втратив її, втратив волю до життя, його тіло й душа розпадаються, як розпадаються зі з'явою Карно ланцюжки, що з'єднували його з Майєю, Катрею, Хлонею. Анарх шукає воду життя повсюди, і повсюди вона є, та він не має вже до неї доступу. І йому не залишається нічого іншого, як звернутися до води Лети, мертвої води забуття, яка, однак, не стишує його згаги, спраги життя. У ній можна лише згубитися. «Графіна не було». Та порожнім виявляється й колодязь. Російський «графін» сигналізує, мабуть, про зв'язок із дурним жартом Аполона Аполоновича про графіна — чоловіка графіні...

Ні, мабуть, не порожні графін і криниця, бо сама вода має для анарха вже потойбічний сенс. Карно на тому боці й побачений «крізь туман» — фізичне тіло, залишене ним. Він уже в астралі.

Зразу ж після смерти Хлоні анарх починає й сам відходити туди. І шлях відходу змальований Хвильовим досить докладно.

«За декілька темних годин осінньої темряви перед ним пройшло стільки примар і спогадів, скільки не бачив він за все своє життя», «йому навіть радісно було, що він уже попав у цей невідомий край».

Він ще бачить навколо себе поцейбічну реальність, «але все це набирано химерних відтінків, якусь неясність і прозорість». «Це воістину якесь царство фантомів».

Перед ним у зворотному напрямку пробігає все його життя — від санаторійної зони до дитинства. Та залишки життєвих сил повертають анарха до землі, і це боляче. Він радий хворобі, бо вона дає йому змогу знову повернутися в астрал, вона може «знову перенести в царство фантомів».

У гарячці точиться остання боротьба волі до життя (згага, пошуки води) й волі до смерти (пошук річкової води саме там, де втопився Хлоня, роздягання, тобто зняття плаття, плоти).

Та цю частину повісти можна розглядати також як наступний етап подорожі у вічність, вмирання. Бо навіть під час похорону Хлоні й анарха сетер ще не здох, а «нудно й тягучо вив», а Майя творила якусь невідому молитву. Ні вона, ні Катря не «виряджали подорожників у вічність».

У III розділі «Тайновідання» («Нарис тайновідання») Р. Штайнер досить докладно змальовує етапи цієї подорожі. Хоча фізичне тіло вже відпало, та в людині залишаються пристрасті й потреби, які вже не потрібні «там», які можуть бути задоволені лише у фізичному тілі, фізичними органами.

«Про те, що діється тоді з людиною, можна скласти уявлення» на прикладі когось, хто має величезну «спрагу в місцевості, де далеко навкруги неможливо знайти воду». Пекуча згага, що її відчуває «Я» після смерти, виростає до безмежності, захоплює всі пристрасті, «для яких відсутня усяка можливість задоволення» [161, с. 68]. І справді перед анархом вода скрізь таємничо зникає. І тому анархові «здавалось, що він стоїть серед огню страшеної пожежі».

Там, у світі Кама-Локи, людина мусить пройти через очищувальний, «пожираючий вогонь духу», у якому фізичні бажання згоряють у власному вогні.

«Під час очищення людина живе у своєрідному зворотному напрямку. Вона ще раз переживає все те, що з нею скоїлось у житті» [161, с. 69]. Лише коли людина дійде у своїй зворотній подорожі

до моменту народження й відгорять останні пристрасті, душа отримує доступ до духовного світу — відступає туман, хмара хіті, що затемнювала й закривала від людини світло духовного світу. Відходять істоти-тіні, які мучать людину в Кама-Лоці. Та чи відійшли вони навіть у ХХ розділі? Бо ж залишилася там жінчина революції з хворими легенями. І хоч астральний осінній дощик кінця анарха змінився тут золотим дощем з печальної білоногої берези, та «відходить голубе небо в невідомий дальній димок». Якась частка душі — хвора нервово й легенями — все ще болить. Чи є вона часткою душі анарха, чи це душа самої революції?..

У пошуках води від внутрішньої пожежі анарх бігає по всій зоні, натикаючись на різних людей і різні речі.

«На порозі показалася Майя», «стала на порозі й затулила собою вихідні двері». Та ненадовго. Зі зневагою подивившись на нього, «дала йому дорогу».

Нарешті анарх радісно розуміє, що вода — в річці. Там він знімає одяг. Фігура Карно, що з'явилася перед очима анарха, — продовження цього процесу знімання плоти.

І знову, уже в річці, постає перед ним дорога смерти, проноситься життя, і «знову постали тихі прозорі фантоми, і йому було легко і радісно».

Наче боячись, що читач не зрозуміє окультного сенсу ХІХ розділу, Хвильовий підкреслює, що «Майя не пішла виряджати подорожників у вічність».

Хора у ХХ розділі ще раз нагадує нам, про що йдеться: «...я й сама підхожу до процесії подорожників у вічність». Хоча в неї любов до життя й перемагає, та їй вже не вистачає легенів, духовного апарату душі.

І «печальна білонога береза» — Христос? — плаче «золотим дощем». За душами відходить «голубе небо в невідомий дальній димок». Усе ж димок, попелясті речовини супроводжують душі-подорожники, вони не переборені Імпульсом Христа, Його Голготою. Здегенований фантом ще не очистився від люциферичності прозінного «чека». Омріяна хорою нова людина складається з несумісних волі й ЧК, як несумісний волохатий анарх та справжня воля.

І все ж таки ЧК має на шляху перевтілень якусь свою позитивну функцію. Яку?

Ми бачили, що Штайнер, пояснюючи «фантом» як реальність, посилається на «мисль» у голові скульптора. Подібно до цього мислеформою є й фантом, тобто фізичне тіло, яким воно мусило би бути, якби не сталося гріхопадіння...

Продивимосся скульптури та живопис у Хвильового.

«Тускло горить лямпада перед образом Марії. Перед лямпадою, як різьблення, стоїть моя зажурена мати». Це бачить чекіст, що «вже нічого не думає». «Мою голову гладить тихий голубий сон», тобто його думки не витісняють духовних образів, він бачить «різьблення» фантому голубим, незатьмареним своїми люциферичними думками оком.

Коли ж він думає, то згадує фантом у сенсі ілюзії.

«І тоді, збентежений, запевняю себе, що це неправда, що ніякої матері нема переді мною, що це не більше, як фантом.

— Фантом? — знову здригнув я».

Мати нагадає йому про Того, що відновив фантом своєю кров'ю, того, хто пройшовши через браму смерти, подолав смертність та непрозорість тіла, Того, хто дарував нам вічне, безсмертне тіло, «фантом». Того, хто, за Белим, печальний ходить за кожним із нас, а ми зрікаємося його. Того, хто, за Хвильовим, плаче по наших душах «золотим дощем».

І «Я-чекіст» боїться зізнатися собі, що він, знаючи про Нього та його Голготу, продовжує свою антихристову роботу.

Ні, «тут, у тихій кімнаті, моя мати не фантом, а частина мого власного злочинного „Я”, якому я даю волю».

Фантомна, істинна суть матері виражена тим, що туга її виливається «хрустальними росинками» сліз, що їх відчуває на своїх руках «Я». Саме кришталі і символізував в алхімії тіло мудрих, «фантом» Штайнера.

Росинки своєю чергою пов'язані з ранком і перлямутром, матір'ю перлів.

Скульптури згадуються в одній із характеристик анарха й пов'язані саме зі словом «фантом».

«Мов волохата статуя, сидів він на пеньку». Волохатості цієї скульптури відповідають його співбесідники — дідок та Карно, що обмінюються цинічними зауваженнями про дівчат та малинку-Майю. Анарх «рішив покійно вислухати Карно, свідомо приймаючи його як фантом».

Анархова волохатість статуї вказує на її належність до смертного й смертоносного, вона своєрідний синонім попелотворних речовин. Слово «**різьблення**» в «Санаторійній зоні» застосовується й до інших персонажів — до Карно (він також примара та фантом) і Майї.

«Метранпаж сидів нерухомо, мов різьблення, і держав на коліні книгу». Саме це різьблення й зникло, як фантом, коли Карно почав його шукати.

Він затривожений зникненням Карно і хоч заспокоює себе тим, що, якщо це навіть «сам чорт — що з того?», але коли Карно перевели до його палати № 6, то він все більше відчуває зв'язок Карно з якоюсь деталлю, якоюсь таємницею своєї підсвідомости. Він згадує чомусь саме розстріл крамаря на-Великдень і хоче відігнати від себе «деталь»: «Ніякого деталю нема, і деталь є звичайний фантом, який утворила його фантазія».

Бо ж Карно — звичайнісінький метранпаж, що «збирає набори, підбирає літери» й дихає отруйним пилом своєї друкарні.

Та коли він дивиться на нього знову, то метранпаж знову нагадує йому «різьблення». Крапає дощ і за тисячі верстов дзвенить лікарів сетер. Після розмови з Карно саме про таємниче зникнення його із садового стільця «Карно й тепер сидів на ліжку, як різьблення, і всміхався саркастичною усмішкою».

«Як різьблення» стоїть перед останньою розмовою з анархом Майя, «притулившись усім тілом до берези». Анарх своєю чергою під час розмови з нею «застиг, як різьблення».

Ми бачимо, що й тут різьблення та скульптура супроводжуються знаками, а то й згадками про Великдень, Христа, того, хто поновив та очистив фантом від попелотворних впливів Люцифера-Арімана, Карно.

Чимало в повісті й інших скульптурних знаків.

Після розмови з Хлонею про Леніна анарх чомусь згадав бачений ним колись бюст «чорного папи комуни»: «Художник поставив його на фоні заграви пожару, і була в цім якась таємна символіка. І фон, і сам бюст виступали на сірій стіні суворим і незломним рельєфом».

У «Сентиментальній історії» «на темносиньому фоні бездонного неба, над порожнім майданом, над козацькою церквою» «маячить чорна силуета».

«О, далекий!» — скрикує Б'янка, наче згадуючи «далекого вчителя» Хлоні, і вдивляється в його ж таки «крапку» безсилля.

«Я напружую мислі, де я бачила цю велетенську силуету в кепі?»

Але «з жахною силою, розсікаючи темносині простори, летів на землю витвір геніяльного скульптора».

Б'янка у своєму віщому сні розглядає образи астралу. Анарх був введений туди словами поета Хлоні й виттям здихаючого пса.

Світ «фантомів» виникає перед мисленним зором Хлоні, анарха і Б'янки через крапку на стіні чи в уяві. Тобто вони всі потрапляють в астрал чи у світ мислеформ, медитуючи, зосереджуючись на крапці чи деталі.

У сні Б'янки «геніяльний витвір у кепі» падає з вищих світів і розбивається на три могили. Для Б'янки це пов'язано із жахливим питанням. Невже прихід цього «кепі» зводиться лише до фальшивої альтернативи світового бардачка: хто стане цезарем майбутньої імперії — світовий мільярдер чи світовий чиновник, земним прообразом якого є діловод Кук, тобто кухар?

У сні Б'янка вже готова вітати його: «Морітурі те салютант!»

Виявилося, що всі її нічні кошмари віддзеркалювали реальний кошмар, вбивство товаришем Бе товаришки Уляни. Сатурн революції пожирає своїх дітей...

Прокинувшись, Б'янка зрікається своєї останньої віри, віри в Спасителя, і за прикладом тов. Бе вона трощить образ, ікону Спасителя, і плює «в його прекрасне обличчя»: «Чому ж ти не відчинив дверей, коли до мене стукала твоя раба Уляна?»

Революція потрапила в раковину з калом, і тому Б'янка цинічно приймає «запах міських нечистот»: «Я вийшла на майдан Трьох комунарів і звернула в кривий заулок». Щоб «остаточно схарактеризувати мого останнього бога», вона оповідає нам про те, як віддалася Кукові «в кальсонах», що пахнув «асенізаційним обозом».

Б'янка зрадила ідеалам революції й вірі в Спасителя, прийняла правила світового бардачка тому, що тов. Бе, художник Чаргар і Спаситель зрадили її вірі, її «сентиментальним» ідеалам «м'ятежу», мистецтва й милосердя. На місце всіх люциферичних «м» мрії вона ставить аріманічне, смертне, калове, розбитий образ — морітурі.

Так само прийняв у себе розбитий образ і анарх: всі ланцюжки його душі розпалися.

Від бюста «чорного папи» його уява переходить до якоїсь картини, де повинь затоплює на острові двох коней. «І анарх не міг не порівняти себе і Хлоні з цими самотніми постатями серед буйної стихії». З кіньми й волами порівнював Карно Хому. Хлоня й анарх повторили сюжет загадкової картини. І саме «коняр» пробував урятувати Хлоню.

Конячою теорією іронічно називає Штайнер дарвінізм, який точно змальовує поверхові закони еволюції, не бажаючи бачити тих її внутрішніх законів, що обумовлюють закони видимого [194, лекц. 14].

Штайнер наводить приклад, близький до платонівського образу душі у «Федрі» [188, с. 125–133], що складається з воза, візника та двох коней. Якщо сказати, що екіпаж рухають коні, і докладно описати механіку цього руху, але не сказати нічого про візника, то схема руху все одно буде правильною. Так і Дарвін. Все, що він описав, правильно, та він забув... згадати візника.

Власне саме цю конячу філософію проповідує Карно. Так, як «коняр» спостерігав смерть Хлоні, так Карно дивиться з того берега на смерть анарха.

Чи не тому, що «коні», Хлоня й анарх втопилися, сестра Катря ніяк не виїде із зони-острова? «Біля ганку стояла самотня підвода: вона, очевидно, мусіла відвести сестру Катрю на станцію». І знову: «Біля Катриного ганку й тепер стояла самотня підвода і віяло пустелею навкруги». Лише «десь на шосе рипіли підводи: то з околиці крамарі посували на міський базар». І «тільки самотня підвода стояла біля Катриного ганку, і на ній не було візника». Відсутність візника відповідає фактичній відсутності головного лікаря на санаторійній зоні. Лікар чомусь не бачить свого вмираючого пса й не чує його виття.

Окрім возів, десь у даліні від санзони їдуть ще якісь фаетони. Звідки вони забрели в Україну? Чи не натяк це, чи не згадка це про Фаетона, що зависоко забрався в небо й утратив силу керувати сонячними кіньми, як це буває з платонівським візником? Чи це не він впав із височини витвором геніяльного скульптора?

За Штайнером, конячу філософію сучасний пролетаріят перейняв від буржуазії, перейнявся крамарською наукою навіть послідовніше, ніж ота товстозада під боком метранпажа. Бо саме Карно є втіленням цієї сучасної аріманізованої філософії в головах робітництва — марксизму, дарвінізму тощо.

Він приймає свою тюрму, своє суто тваринне й мішансько-соціальне походження та становище. Тому й любов бачить лише як походеньки в дикий малинник, а смаковитих дівчат як «пуховик».

Людьми, за його філософією, роблять «коней» та «волів» машини й профспілка.

Навіть Майя не витримує цієї філософії. На слова анарха про закони Дарвіна, якими анарх пояснює прийняття «марксизму крамарями,

сволоччю», вона гірко зауважує: «Але все-таки людина повинна чимось відрізнятись від гадини», натякаючи вже на самого Гада, Змія. «Де ж людська чистоплотність?..»

Як бачимо, усі теми діалогів і роздумів, пов'язані з ними «деталі» «Санаторійної зони» та близьких їй творів точаться навколо Спасителя й природи людини. Образна система Хвильового досить щільно прилягає до образів, що їх наводить у відповідних лекціях Штайнер.

«Фантом» у Штайнера характеризується не так скульптурною мислю мистця, як прозорістю. Саме непрозорість робить людське тіло й існування людини ірреальним.

На перший погляд, сенс цього слова в «Санаторійній зоні» протилежний штайнерівському. Анарх та інші персонажі плутають його з примарами, ірреальним, навіяним хворобою: галюцинацією. І на початку повісті «фантом» пов'язаний із непрозорістю, сірістю, темнотою, присмерком і туманом.

Але поступово, усвідомлюючи себе, анарх починає бачити «тихі прозорі фантоми», «ціле царство прозорих і задушевних примар», де сама задушевність віддзеркалює задушевність, тобто духовним світом. Вони стають більш реальними, ніж непрозора реальність. За туманом ховається, пропадає сам Карно, який перед цим видавався більш реальним, ніж вся реальність санзони.

9

Серед образів «Сентиментальної історії» є образ, що безпосередньо пов'язує біблійну тему невинності людини з темою революції.

Ми вже натрапляли на неї в сестри Катрі — Чистої в низці її асоціацій: гімназія — білий фартушок — «Критика чистого розуму» — втрата чистоти в часи громадянської війни.

У «Сентиментальній історії» всі ідейні пошуки Б'янки, Білої, завершуються смердючою втратою «полової невинності». І кров від цього на простирадлі, яку вона показала Чаргарові, чомусь нагадала їй «розрубану голову товаришки Уляни».

Тої Уляни, що пояснювала Б'янці еволюцію революції: «Я вам заздрю тому, що ви людина нового покоління». «Справа в тому, що ви ніколи не були в ролі Єви і ви ніколи не можете затоскувати за раєм, як я й тисячі нас, надломлених людей громадянської війни».

«Ви ніколи не були на тому березі і ви нічого не знаєте. Тільки ми, і тільки нас вигнали звідтіля. І от ми ходимо з тоскою. Боже мій, ви й не уявляєте, яка це прекрасна країна. Під її сонцем не тільки внутрішній світ кожного з нас перетворювався й робив нас ідеальними, мало того: ми фізично перероджувались. Клянусь вам. Навіть фізично це були зразкові люди».

З досвіду «Я (Романтики)» ми знаємо, що там були дегенерати й слабкодухі Андрюші та я-чекісти, і з того берега вони бачили рай у далекому прийдешньому. Рай тов. Уляни — країна ілюзій того часу.

Та Б'янка широ вірить їй і стає перед нею на коліна, як ставав Я-чекіст перед образом волохатого маетку ЧК: «Ви світитесь сьогодні неземною красою й нагадуєте мені Рафаелеву мадонну». Тобто віру й образи європейського Відродження, його тугу за втраченим чи прийдешнім раєм гармонійних людей.

Рай Уляни та «Я-чекіста» — сентиментальна й люциферична «невинність» ілюзій революції.

Одчиняйте двері —
Наречена йде!
Одчиняйте двері —
Голуба блакить!
Очі, серце і хорали
Стали
Ждуть...

Тичина «Одчиняйте двері»

Та за дверима, що їх не відкрила спляча, сентиментальна Б'янка, — труп тов. Уляни, «горобина ніч», і... «всі шляхи в крові».

У цю горобину ніч «людське серце до краю обідніло». Аріманічно-люциферичне перемогло в революції злочинністю братовбивства. Горда люциферична свобода, анархія прийшли завчасно, як це, за Штайнером, сталося в часи Лемурії.

Люциферичні духи тоді зашвидко, передчасно дали людям свободу, абсолютну, ту, якою користувалися боги, тобто духи. І через

те, що люди ще не дозріли до цього, вони були вигнані з Раю, вкинуті в матерію духами світла.

Ця подія, власне, і символізована зеленими яблуками, що їх зірвав анарх для Хлоні, у якому ми запідозрили павшого янгола чи лише таку подібність: «...як янгол»...— а він лише Хлоня, хлопчик. Ні анарх, ні тов. Бе не зуміли скористуватися свободою.

На зв'язок між революцією 1917 року й часами гріхопадіння вказує сам Штайнер у циклі «Падіння духів п'їтьми» [194, лекц. 9, 12, 13]. Битва між духами світла, Михайловим військом та духами п'їтьми, що розпочалася 1841 року, привела до того, що духи п'їтьми були скинуті на Землю. Як колись, у лемурійську епоху, пав Люцифер і з ним інші духи. Про цей лемурійський, «хімерний час» чомусь згадує й тов. Уляна: «про той дикий і тривожний час, коли люди ходили голі й голодні, й були велетнями й богами».

3 листопада 1879 року духи п'їтьми скинуті на землю, і наслідком цього повстала війна та революція. Про останню Штайнер пише: «1917 рік завдав людству важливе завдання» «не лише переоцінити цінності», а й вийти на правильний шлях [194]. Чи не тому Карно знущується над анархом, називаючи його переоцінником цінностей, що він цього шляху знайти не зміг і спалив свій чорний прапор свободи? Правда, він міг мати на увазі претензію волохатого велетня анарха на роль переоцінника цінностей Ніцше-Заратустру. Та обидві інтерпретації збігаються, бо й Штайнер натякає на Ніцше, що підпав під вплив духів п'їтьми...

Парадокс нашої доби в тому, що аріманічні духи працюють нині в нашій свідомості, нав'язуючи їй вульгарно-матеріалістичний погляд крамарів, доведений Марксом — Енгельсом до чистоти повного нігілізму. (На відміну від «Критики чистого розуму», де Кант показав усю неможливість, алогізм «чистого розуму» й необхідність вийти до серця й неба.) Але, з іншого боку, завдяки тому, що духовний світ був звільнений архангелом Михаїлом від духів п'їтьми, людина має можливість знову прозирати світ духовний. Тому в підсвідомості людей все більше розвивається ідеалізм, навіть у найзапекліших матеріалістів. Та якщо вони не розкриють це підсвідоме відчуття, якщо вони зачинять двері зі «сну» підсвідомості у свідомість, то вона прорветься туди в аріманізованому, перекрученому вигляді, товаришем Бе чи Куком. Це особливо загрозливо для молоді, як це і сталося з Б'янкою й Хлонею, який хоч і не капітулював перед сірим чортиком, але був випханий ним в іншу епоху.

Про свої сумніви щодо матеріалізму говорить сестра Катря, яку не задовольняє жодний представник філософії. «Треба пізнати природу людини. Це, безперечно, щільно прилягає й до марксизму. Але це ні в яким разі не вульгарний». Чи не має вона на увазі повернення до Гегеля, до «Філософії релігії», яку вона захоплено рекомендує читати анархові?

Здається, сестра Катря ще не читала Штайнера, бо антропософія і є наукою про природу людини. Штайнер вважав, що будь-яка філософія без знання природи людини, без того, що Катря називає «раціоналізмом і практичною справою», є порожньою ілюзією.

Тов. Уляна формулює параантропософські ідеї Катрі точніше.

«Ви вірите в судьбу? — спитала товаришка Уляна».

І після невпевненої відповіді Б'янки продовжує сама: «Знаєте, теоретично <...> я теж не вірю. Власне, я і не маю права вірити (вона, очевидно, натякала на свою належність до партії), але на практиці якось інакше виходить».

І далі: «Я думаю тільки, що в світі завжди варіюють два світогляди. Але коли ідеалізм має багато недоговорености, то я думаю, що й матеріалізм не без слабих боків».

Як каже Штайнер, «в житті ми завжди маємо дві течії». «В ту епоху, коли на поверхні розвивається матеріалізм, у внутрішньому, в підсвідомому розвивається духовність» [194, лекц. 11]. Надчуттєве все більше втручається в чуттєве життя, антипаралельно до все більш інтелектуально-матеріалістичної науки.

Саме в цьому дусі розвиває свою думку тов. Уляна.

«Я, знаєте <...> раніш ніколи не задумувалась над цими питаннями, а тепер вони страшно тривожать».

На резонерську заувагу Б'янки, що «без причини нічого не буває», тов. Уляна «зробила не зовсім логічний висновок»: «Я, знаєте, почуваю якусь небезпеку».

І так само «нелогічно» переходить до дивного випадку часів громадянської війни: «Я ніколи не помиляюсь. Колись на фронті мені прийшла думка, що вночі трапиться несподіванка. Я сказала, мені не повірили. Один комісар запропонував навіть викинути мене за пророцтво з партії⁶... А вийшло все таки по-моєму: наш штаб захопили, і тільки я вирвалась».

⁶ Що такі випадки в комуністичній війні з «ідеалізмом» є нормою, свідчить випадок, що стався з відомим французьким кабалістом А. Градом. Перед висадкою

Б'янка по-юнацькому радикальна, вона хоче бути послідовною: або-або. «Ну, це — випадок!»

Та настав час переоцінки цінностей. Тому і Б'янка переоцінює цінності революції.

Завдяки аріманізації свідомости, науки й мистецтва наша цивілізація — в тумані брехні. За словами Штайнера: «В наш час по всій Землі проходить лише хвиля глибокої неправди». Та, може, саме через це, з антипатії до брехні виникне протилежна тенденція, «незадовго в майбутньому розвинеться сильна симпатія до правди» [154—4, лекц. 5].

Б'янка так пояснює свої суперечності з її часом: «Справа в тому, що я, як це потім виявилось, відважно намагалась протиставити себе своєму вікові, а він, вік, глузував із мене. Я хотіла прилучити чистий, я сказала б, святий романтизм своєї натури до заголеної й брудної правди життя, але це моє бажання розбивалось об глуху стіну наманікюреного віку».

Це ж говорить про Б'янку й Чаргар: «простота й непримушеність, і, коли хочете, навіть моветон».

Та «вся трагедія була в тому, що я народилася все-таки людиною цього часу. Були такі хвилини, коли я сама глузувала з себе. Тоді всесильний скепсис з'їдав мою гарячу віру». Чиста навіть у своєму «цинізмі», Б'янка пропонує Чаргарові свою «незайманість» і ніяк не може чи не хоче зрозуміти мотивів його відмови. Щоб зрозуміти, «в перший раз я розгорнула Біблію».

Вона вірить, що, як справжній митець, «він знає все». І «якийсь голос диявольськи шепотів мені»: «ти мусиш його побороти й взяти в нього те, без чого тебе нема, без чого ти не існуєш».

Маємо своєрідну антипаралель до анарха без «іст». І це доводить, що мовиться не про звичайне, тваринне запліднення ялової Маньки. Анарх часто прогулювався в дикий малинник, та саме він і заважав йому перебороти Хлонин комплекс «Онана».

союзників наприкінці другої світової війни він «побачив» жахливе бомбардування саме там, куди вирушав їхній комуністичний партизанський загін. Очевидно, йому не повірили, та, на своє щастя, вони не встигли вчасно прибути на місце призначення й лише здала спостерігали здійснення його пророцтва. Все ж його викинули з компартії, і він повернувся до релігії своїх предків. Цілком імовірно, що випадок з Уляною або якийсь йому подібний міг статися і з самим Хвильовим, що й могло послугувати поштовхом до «переоцінки цінностей».

Та й паралель із Своєю неточна: вона, що «не знала жодного мужчини», «давно вже загубила свою чистоту й свою невинність». Але ж, за словами Уляни, Б'янка й не знала Раю. Саме втратою своєї «незайманости» Б'янка хоче повернути собі мудрість і цілісність чистоти, «ціло-мудріє».

Тому кинувши читати Біблію, Б'янка йде до вмивальника: «...я почистила зуби, витерла холодною водою свої туті грудні яблука»... Вона таким чином антипаралель до Хлоні й анарха, яких цими яблуками спокушає Майя. Вона прагне грати її роль. Та яблука з древа пізнання добра і зла революції вже зірвала Єва-Уляна.

Уляна, Юліяна — іюльська, тобто липнева «яна». Недарма «уночі пішов дощик. Була гроза, і блискавиці різали скло мого підвально-го вікна». «Блискавиці різали скло. Я відчинила вікно. Цвіла десь липа, і запахло чимсь прекрасним далеким. Город спав, але я тієї ночі не спала».

Чи це не Тор міту германської півночі чи балто-слов'янський Перун 20 липня старого стилю будить індивідуальне Я Б'янки? І йому приносять у жертву первісний сон душі, її невинність. «Я згадувала княжий теремок і Ярославну, і згадувала тургеневських жінок — таких чистих і хороших — і подумала, що вже таких женщин не буде...» Цих самих тургеневських жінок, які ходили в «крижовник», згадує й анарх, «зиркнувши на сестру Катрю», що, правда, вже загубила свій білий філософський, кантівський фартушок. Та на ній «вічна» біленька блюзка, на шиї «вічний» бантик «котиком». «Чимсь древнім, забутим, але й близьким віяло на нього від цього бантика».

«Крижовник» сестри Катрі — протилежність дикому малиннику, куди ходить Майя. «Майя <...> не біблійська Рахіль, але щось подібне». Дідок має рацію: вона Єва після розмови зі Змієм, у неї люциферичний «фосфоричний блиск». «Безсилий самець» дідок останнє й підкреслює: у Майї «легенька хвороба в очах» — у видінні, віданні, тому пізнанні, яке хоче взяти в Чаргара Б'янка.

Дідок згадує Рахіль саме після «первісної» сцени, біблійної.

«А що то у вас лежить у кишені?» «Яблука ж заборонено рвати, — кинув метранпаж і перевів свій іронічний погляд на Майю.

До того часу анарх жодного разу не говорив із Карно. І тепер йому раптом здалося, що метранпажів голос він уже десь чув. Анарх навіть пам'ятає: саме такий упертий, повний безсмертного сарказму, з гаркавим акцентом».

Карно відіграє начебто роллю самого Бога, та іронія й сарказм нагадує швидше мавпу Бога — Змія або Сатану. Дідок своєю чергою є мавпою метранпажа.

Роль мавпи, сірого чортика в «Сентиментальній історії» відіграє діловод Кук «із мавпячою фізіономією». Чаргар видається Б'янці чимось вищим, та він не тягне навіть на Карно: він давно здався на милість законів світу, світу розподіленого між світовим мільярдером та комчиновником.

Б'янка прагне вирватися з цього зачарованого кола.

Спочатку цей вихід дає Біблія. Вона зрозуміла, що «ввесь час боролася з Богом»: «Я хотіла своїми власними силами пізнати напівабстрактну даль. Але без „Нього” <...> це неможливо було зробити».

Тому вона бере у тов. Уляни стару ікону Спасителя, що була викинута колись в кладову... (Та за стіною, «в кладовій шаруділи пацюки».)

Б'янка молиться, як «молилася тільки в дитинстві», і «безумствувала всім тим чистим, що залишилось в мені».

Але нова віра ця — дитинна, сентиментальна, безплідна. Тому свою підсвідому вину перед забитою тов. Уляною Б'янка приписує Спасителю. І з тою ж сентиментальною інфантильністю, з якою молилася Йому, вона з «дикою злобою» й «страшною образою» рубає ікону кухонним ножом, щоб потім віддатися Кукові-кухареві.

Як казав Заратустра, «Бог вмер»: «Мені прийшла думка, що образ Спасителя — це не що інше, як мертвий Чаргар».

Іде нова переоцінка цінностей. Слідом за Ніцше Б'янка приймає Дарвіна й Вольтера, аріманічно-епікурейську путь, «де усе просто і ясно»: кал, кальсони, пацюки і смерть... прикрашені «грудними яблуками» Б'янки-Майї.

Але Хвильовий не проти яблук. «Напливе осінь — прозорі простори, стиглі яблука, таємні мислі, далекі спогади». Яблука прозорої, зрілої осені.

Замість цього революція з безумства весняних мрій «Я (Романтики)» потрапила в осінь «мжички».

Весна, за Штайнером, відповідає сну, осінь — пробудженню.

Восени приходять свідомість, мудрість — Воздвиження, Софія й Покрова. Або те саме, але навспак, раком, по-мавпячому...

V

ПЕНІД ТА ЖЕМЧУГ ЖИТТЯ

... знаю, як пахнуть майбутні городи нашої миргородської країни.

М. Хвильовий, 1927

Щоб довести безпосереднє знайомство Хвильового з антропософією, потрібно встановити його особисті зв'язки з антропософськими колами чи хоча б з окремими антропософами. Або знайти в його власних творах хоча б натяки на доктора Штайнера. Третій шлях — текстологічна аналіза його ідеосимволів: словника, образів, мотивів, сюжетів та ідей його творів.

Біографи майже не дають підстав для твердження про його антропософські зв'язки чи хоча б зацікавлення¹. У творах Хвильового також немає ні посилань, ні навіть натяків на Штайнера, а ті натяки, що є, можна було б пояснити посередництвом Белого та інших антропософів.

Але саме сліди Белого й навіть велика їх кількість у творах Хвильового яскраво демонструють «конспірацію» Хвильового щодо своїх джерел. Густо розкидані по всіх творах прізвища й цитати найрізноманітніших письменників не тільки не натякають на Белого, а й відводять від нього, як і від інших письменників, що були певною мірою антропософами або пройшли через короткий період захоплення ідеями Штайнера. Єдина згадка про Белого є в «Ахтанабіль» сучасності або Валеріян Поліщук у ролі лектора комуністичного університету» [130–1, т. 4, с. 221], та Белий губиться серед маси інших імен: «В. Поліщук, як видно, не читав і Сергія Боброва², і „символізм” Белого». Поряд згадані Тинянов, Томашевський, Шенгелі, Дюамель, Вільдрак, Шершеневич, Брюсов... Та й посилається Хвильовий не на антропософа Белого, а на теоретика літератури, що виступає вже як класик сучасного літературознавства. Звертає на себе увагу «помилка» (?) в діаспорному виданні Хвильового, де «символізм» подано з маленької літери. Якщо це не помилка коректорська, то тоді це помилка самого Хвильового. А такі помилки слід шанувати, бо велика

¹ Писалося це, коли я не знав про праці Н. Корнієнко та Л. Танюка про антропософію Курбаса й Тичини.

² Після публікацій про справи тамплієрів та розенкройцерів «серапіона» С. Боброва теж можна підозрювати в містичних зацікавленнях [92, с. 100].

імовірність, що це «прийом». Прийом цей тут є натяком на те, що мовиться не про збірник праць Белого «Символізм» (1910), а про увесь символізм Белого, який був уже не символізмом, а пошуком нового світогляду, серцевиною якого була антропософія.

Та не будемо гадати... Повернімося до розшуків натяків на окультизм. Бо все ж якісь містичні течії у творах Хвильового згадані. Ми вже зустрічали теософів — у «Я (Романтиці)».

Кілька разів згадані франкмасони: у «Санаторійній зоні» (1924), у поезії «За обрієм зима» (1922) та в соцреалістичному вже, тобто нехудожньому, «Останньому дні» (1931).

Масони, як ми бачили, забрели в зону з «Петербурга» Белого.

У «За обрієм зима» вони породжені із «жагучих мес» птаха, що цвірінькав біля заводу та «посьолку» на горі.

Гудок. Товариші ідуть, як франкмасони,
І на спочинок теж задумливі поля.

Неподалік «через сумний байрак» пробігає «похилий пес», як пробігає він майже всіма творами Хвильового, коли натякає нам про душі й духів [101].

Зв'язок із робітниками закладений вже в самому слові «таçon» — каменяр. Як і масони, закладені в словах вугляр, шахтар — карбоньєр, карбонарій. Німецькою масон звучить як «der Steiner», що майже збігається з Dr. Steiner³ — «д-р Штайнер».

В українському художньому просторі ці масони перетинаються з «Каменярами» Франка, тобто революціонерами, якими франкмасони, «вільні каменярі», як і карбонарії, й були. Власне з Франка й починається перша збірка Хвильового (1921). А заводські подорожники, що «йдуть» або «несуться» «до сонця» в цій поезії, з'являються й у програмових «Досвітніх симфоніях» (1922).

³ В антропософських колах Штайнера називають просто «доктор». Настирливе д-р Тагабат в «Я (Романтиці)» вказує на можливий внутрішній зв'язок його з доктором, паралельність чи антипаралельність його Штайнерові. Сам Бєлий, полаявшись зі Штайнером, відчував його демонічним. Така амбівалентність образу Штайнера підсилюється спільним для всіх них гетейзмом, тобто д-ром Фавстом. Свідомо чи несвідомо ці «д-р» поєднуються в художньому тексті. Чи випадково, що в «Санаторійній зоні» немає доктора — його представляє лише сетер?

...А ми —
до брами йшли
з посьолку
...чи християне у катакомби?
Середньовіччя сниться...

І чого б ото робітникові й комуністові воно снилося? Чи це не згадка про передмасонські «ложі», коли в «катакомбах» ховалися еретичні, революційні й містичні секти? Могли ними бути й «гусити», оті «ми, гуси», що «простяглися» «у вирій».

За вами й я туди (вовтузиться сумнів)
І завжди так в житті: до сонця несемося,
Лишень затихнуть десь його палкі пісні...
«За обрієм зима»

У «Досвітніх симфоніях»

замислилося сонце
...Розтаборилась тінь
...Яка глибінь! Яка глибінь,
коли замислюється сонце.

І слідом за сонцем

Аякс... Аякс...
в гармонізації природи
син чоловічий йде!

У такому разі стає зрозуміло, чому, хоч «за обрієм зима», «на серці пелюстки так тепло — тепло: мак». І хоч «вже одцвірінкав птах свої жагучі меси», сумнів і вагання пов'язані лише з «я»:

В якій гармонії я дочекаюсь гостя?

Меси й мак, син чоловічий натякають на проминулі Маковія й Спаса, і на очікуване Різдво західноєвропейське («жевріє листопад»). Другий Спас — Преображення «гостя» на горі Фавор чи Табор. З Табором пов'язані ж і гусити, таборити.

Якщо наше припущення щодо гостя й Табору правильне, то «розтаборилась тінь» означає преображення світлом фаворським, Софійним.

Якоюсь мірою на користь такого прочитання говорить вірш Тичини «За хмарами обвали»:

Впаду, впаду, впаду
На синю глибочінь.
Тінь,
протінь,
у сонячнім саду.

Ми вже згадували назарейність-софійність цього вірша й саду. Син чоловічий поряд зі згадкою про Аякса відсилає до містерій посвячення.

Ось чому сину чоловічому

І сниться йому море,
І сниться йому шторм.

Сон — некерований свідомістю вихід душі в астральний світ. В ініціаціях та медитативній практиці цей вихід свідомий. І саме в образах плавання в морі під час шторму «аргонавт» Белий і зображав духовну путь посвячення.

Як писав Белий, перший ступінь посвячення — відвага кинутися в стихію творчості життя, у «хаос життя» з «кручі пізнання». І «якщо безстрашно кинемось у вир Мальстрему, ми побачимо, що якась сила знову буде нас підіймати: ми побачимо, що хаос первозданний — не хаос зовсім: він — космос, музична стихія світу звучить у реві хаотичних життєвих хвиль...» І наче «якийсь образ приходить до нас у глибині життєвого виру й кличе за собою; якщо ми підемо за образом, що кличе, — ми поза загрозою: спокусу пройдено» [18, с. 111]... Перший ступінь ініціації вимагає рішучості ввійти, пірнути в справжнє море творчого духовного життя та довіри до свого вишого «Я». Це Він — той образ, що постає з Тичинової «музичної ріки» серед шторму й перебуває на межі між сном і реальністю. Це Сонячні клярнети — Христос.

У новелі «Останній день» масони не названі. Хвильовий дивиться на шахтарів очима «естета» й тому порівнює шахтарів «з якоюсь таємничою і (обов'язково!) надзвичайною ложею». Нею могла би бути й ложа антропософська.

Довелося Хвильовому згадати масонів і в публіцистиці, захищаючи ВАПЛІТЕ від наклепів журналу «На посту». У редакційній статті на постівці писали: «Вона побудована за прообразом масонських лож...

з прийомом в організацію один раз у рік... з суворою к... й т.п.». Очевидно, Хвильовий іронізує, — **він робив би це це була правда**, — що прийом, мабуть, відбувався за рек «самого головного отамана Симона Петлюри», натякаю масонство Головного отамана та багатьох інших діячів Р Ради та Директорії. Навряд чи Губтрамот та Госужас про натяк повз вуха, та своїм останнім твором 13 травня 19 львовий позбавив їх можливості поставити їхній власни відьомського процесу над ним та ВАПЛІТЕ...

Підсумовуючи всі згадки про масонів, ми можемо дити, що вони справді дивні, як і «реальні» робітники, стоять за їхнім образом. За масонами прозирають обря язичницьких, середньовічних і ренесансних. Таке поед «неорозенкройцерству» антропософії (цієї назви Штайне був зректися, коли під нею з'явилися сатанинські, пр групи). Хоч сам Штайнер ставився до масонів негатив клади М. Волошина та М. Чехова свідчать, що таке по еволюція можливі.

Серед знайомих Хвильового масоном був І. Боршак, із вами Борщака [81, с. 93], Хвильовий нібито таємно зустр рижі 1928 року.

Співробітник І. Борщака П. Савчин був не лише м містиком теософського напрямку, пов'язаним із якимос ством⁴. Чи були в Хвильового якісь стосунки із самим Са не вдалося встановити. Але його приклад свідчить про поєднання масонства, «теософії» (чи?..) та віри в кому і прихована (від гебістів?) подорож Хвильового до Па таємна (?) зустріч із Борщакком під сумнівом.

Теософія згадана в «Я (Романтиці)» та публіцистичній причарувала „Нова генерація” тов. Сухино-Хоменка?”. ній теософи згадані побіжно, через те що про них писав П у «Жанні-батальйонерці». У «Лілюлі» так само побіжно менитий теософ (у ширшому розумінні слова) Мануель С

Теософія, як і масонські міти, деякою мірою пов'яза софією, але ні те, ні інше, здається, не залишило у твор го жодних специфічних саме для них слідів. Теософськ ми їх надibuємо у Хвильового, є і в Штайнера. Централ

⁴ Усне повідомлення Ю. Туркевича, зі слів самого Савчина.

Хвильового і Штайнера — Христос та Голгота — у теософії не відіграє ніякої ролі. Саме в цьому Штайнер і розійшовся з так званою адьярською теософією О. Блаватської та А. Безант.

Як уважний читач Белого, Хвильовий не міг не знати про антропософію й Штайнера. Про антропософію писали й тогочасні критики, хоч би й той самий В. Шкловський, на якого Хвильовий не раз посилається. Але якщо вона й наявна у Хвильового, то прихована за миготінням близьких, а то й ворожих їй світоглядів.

2

В. Шкловського я згадав не випадково. Один із сюжетів — і прийомів! — детективного твору полягає в тому, що автор чи персонаж ховає «деталь» серед маси однорідних їй «деталей». Про цей прийом писали опоязівці, представники так званої формалістичної школи, до якої належали Шкловський та Бобров. Цей прийом використовували психоаналітики, шукаючи серед однорідних «деталей» психіки саме той, що визначає комплекси хорого.

Знавець Фрейда, символістів та теорій формалістів, Хвильовий, ховаючи свої джерела-ключі, не міг не покласти ключа від цих ключів безпосередньо на поверхні своїх творів. Ю. Шевельов підкреслив значення ключа «запаху слів» [142, с. 54], прийому, вказаного в «Арабесках». У «Вступній новелі» Хвильовий дає ще кілька. Серед них є й фальшиві, але подібні до справжніх. Фальшиві ключі, розкидані в новелі, — несвідоме й свідоме парикмахерство, численні французькі, латинські та інші слова. У противників Хвильового це несвідоме парикмахерство, у Хвильового — свідоме, яким є й нахил до «пільняківщини та інших серапіонових братів»⁵. Самі «серапіонові брати» виводяться ним із Гофмана та «ярмарку», на зв'язок якого з «великим життєвим шляхом» письменника, пов'язаним із його ж таки «загадковою смертю», подано свідому вказівку.

⁵ Як тепер стало відомо, «серапіон» М. Д. Нікітін належав до Єдиного Трудового Братства О. Барченка, яке шукало за допомогою чекістів... Шамбалу [2, с. 99].

Починається цей шлях «десь у минулих віках», іде через «шведські могили, через Сорочинський ярмарок, аж до Гофманської фантастики».

Та перед тим Хвильовий відсилає до своїх майбутніх⁶ «Вальдшнепів» і вже написаних «Я (Романтики)» та «Санаторійної зони», до анарха, Хлоні й «хорої». Пов'язуючи «загірну комуну» з «хорою», Хвильовий натякає на останні сторінки «Санаторійної зони», тобто на любов до життя й «подорожників у вічність». Разом із загірною комунуою та Сорочинським ярмарком ці подорожники у вічність вказують на шлях пілігрима в небесну країну. Гофманська фантастика на цьому шляху — Серапіонові брати.

На негоголівське й негофманівське прочитання «ярмарку» й «фантастики» натякає речення в дужках, що йде зразу ж за Гофманом: «Між іншим, можна сказати не „Три мушкетери“, але й „три мушкетонери“». Мушкет, аркебуза — це одне, а мушкетон — це старовинна рушниця з набоями в кілька куль, що одразу летять у кілька сторін». В «Арабесках» мушкетоніві відповідає «ціла академія різнобарвної професури», взірцем якої є отой самий проф. Чам. Хотілось би звернути увагу на те, що набагато пізніше на прийом мушкетона в художній літературі звернув увагу радянський структураліст О. Жолковський, назвавши його шаховим терміном «вилки» коня [54].

Прийом мушкетона разом із запахом слів витворює свідоме «парикмахерство» й принципово, свідомо «розхристаний» стиль Хвильового. Сам епітет «розхристаний» за методом мушкетона стріляє одноразово в кілька сторін. Це може означати неохайний, невпорядкований стиль. Але це може через відкриті для читача груди автора вказувати на хрест і Христа в цих грудях.

Кілька куль, що летять одноразово в кілька сторін, — це калямбур у найширшому значенні цього слова. Це омонімія, синонімія, шарада, калямбур у вузькому значенні, анаграма та її специфічний різновид — фігура «рак» та ехололія (іст, -істка, -ових, рес-публіка тощо). У «Вступній новелі» й сам «рак» присутній, але натяком.

Харків'яни «про тропік Козерога» «знали тільки з географії, а тут трапилось чудо, і тропік Козерога завітав на Лопань» у вигляді двох дощів, «Березільського», а саме вистави «Седі» Моєма, і тропічно-го дощу.

⁶ За [130–1], бо в [130–2] маємо вже змінену версію, пов'язану зі скандалом навколо «Вальдшнепів».

Ота географія, яку харків'яни знали, свідчить, що тропічна злива завітала до них від антиподів, тобто з Південної півкулі. До Лопані ближче все-таки тропік Рака. Сталася інверсія тропіків, тобто щось на зразок перевертня Карно — он рак, чи Рак.

На калямбур як властивість саме нашого часу Хвильовий звертає увагу читача в «Лілюлі»: «Айда, хлопці, на суботник. Це ж чудовий пережиток калямбурного часу». У перекладі на сучасну наукову мову це час ритуалу переходу, карнавальний час.

Хвильовий тут-таки й дає кілька прикладів калямбурного коду, стріляє з мушкетона. Річ у тому, що нині в райкомі йде «політперевірка» й «дебют: пародія на «Лілюлі» Р. Роллана. Пародія — один із різновидів калямбуру. Політперевірка безпосередньо пов'язана з іншим калямбуром «Капебеу формально забігло вперед на тринадцять день — по календарю, місяцеслову, Юліянському, і Україна стала жити по Григоріянському новому стилю, „в стилі” уесесер.

Саме про тринадцять день, чортову дюжину: сьогодні Новий рік був раніш Різдва приблизно (хто знає?) на тиждень. І це не диканські фантазії Гоголя, а просто — факт». На жаль, ми саме в цьому уривкові стикаємося з однією з проблем «конспірації» Хвильового. У діяспорному виданні уесесер подано з малої літери, як і новий рік. У контексті мовних ігор Хвильового помилка може бути прийомом. Не маючи під рукою оригіналу, аналізувати такі несвідомі або навпаки занадто свідомі «помилки» редакції тяжко. У випадку свідомого виправлення мови мистця маємо справу з чимось типу несвідомого парикмахерства, манії письменности та граматикизму⁷...

Та за будь-якого написання цих слів ми бачимо гру слів, гру на омонімії слова «місяць». У Диканьці чорт украв Місяць, тут капебеу «на чортову» дюжину забігло вперед. Очевидний паралелізм подій дає своєрідну синонімізацію подій «забігти вперед» і «вкрасти», що підсилено й «чортовою дюжиною». КП(б)У вкратило півмісяця. Переосмислена в протилежному порядку, ця пародія, парна подія, означає, що гоголівський чорт украв із року цілий місяць, 13-й місяць. В українському фольклорі він відомий як мрець, чернець тощо. Прислів'я каже [95] про цей місяць: «Як буде місяць чернець, то буде й світу кінець». Іде політперевірка, і поет горбун Альоша через деякий час пошле оту саму капебеу «в п...у-у», тобто в той самий кінець.

⁷ «Парикмахерство», як прийом конспірації, заздалегідь передбачає такі «помилки»...

Інверсія Різдва та Нового року значуша тим, що це одне з чудес калямбурного часу.

Інверсія тропіків на Лопані «Вступної новелі» теж пов'язана з фатальною чортовою дюжиною: «Сьогодні моє любиме число — 13», звідки виринає «приємна несподіванка» — зустріч із проф. Канашкіним, який підморгує нам проф. Чамом та «каналъею» Антошкою, що вартує біля дверей Nicolas'а.

Таким чином, і проф. Канашкін має якийсь стосунок до серії чортячих персонажів Хвильового й відкидає «тінь» на «улюблене» число. Власне, на яку дату?

«Вчора» була вистава «Седі». Актори «Березоля» роз'їхалися «у перших днях травня 1927 р.» [36, с. 249]. Сьогодні — 13 квітня або 13 травня. Проти квітня свідчить, мабуть, «тропічний дощ» у Харкові. Якщо це травень, на користь чого свідчать оті перші дні травня, то маємо справу з 13 травня, що припадало на п'ятницю. Тобто сьогодні так звана чорна п'ятниця. Хвильовий, звертаючись до Юліяна Шпола, загадково натякає йому, що «Завтра піду на могилу комунара... <...> Я понесу йому пучок синьооких фіалок і там згадаю про свою загадкову смерть». «Граматична» інверсія часу відповідає інверсії тропіків. Так само як відповідає й згаданій смерті, самогубству Хвильового 13 травня 1933 року, і саме через арешт Юліяна Шпола. «Драстуй, Юліане Шпол! Драстуй, запашне життя! Я — вірю!» Власне, у цій вірі й криється не лише загадкова смерть, а й не менш загадкове життя Хвильового.

Ми знову підійшли до смерті, як мандрів у вічність. В антропософії це означає перевтілення та ініціацію, подорож у духовний світ «аргонавта». З погляду перевтілення душ фраза про те, що великий «життєвий шлях» поета «починається десь у минулих віках», свідчить про минулі втілення, а інверсія часу — про видіння «подорожника» в астральному світі.

Про майбутнє перевтілення Леніна через 500 років досить прозоро згадано в «Санаторійній зоні». Натяком на перевтілення видається загадкова іронія поеми «В електричний вік»:

Має насолоду і
пелюшковий сморід.
І от на годину
у ланцюжку чоловічого життя
ви маєте ще раз посьорбати
отрути.

У «Вальдшнепах» Дмитро Карамазов, що приїхав із не-Парижа, тобто Харкова, у провінцію, яка пахне Фльобером, зустрічає там фльоберівську дівчину... з роману Достоевського «Ідіот» — Аглаю. Сам Дмитро, очевидно, потрапив сюди з «Братів Карамазових». Та є в ньому щось і з «Я (Романтики)»: він пригадує, як у громадянську війну розстріляв біля монастиря когось із родичів. Йому навіть здається, що розстріляв він Ганну, свою дружину, яка тепер «воскресла». Нагадує він і «анарха» із «Санаторійної зони», звідки перевтілюється також інший персонаж — Карасик, що з безробітного хлопчика перетворився на хазяїна «буфету найкращих фіялок»... (Фіялки ці вже сам Хвильовий принесе на могилу Василя Блакитного, щоб «згадати про свою загадкову смерть».) Від такої концентрації літератури «І. Л. Карасик заметушився і зробив винувате обличчя». Але «хімерний гість» «з'ясував, у чому справа, і ребус нарешті було розв'язано»... Та для нас саме з цієї розв'язки й починається зав'язка ребуса та калямбурної зустрічі стількох письменників у «Вальдшнепах». У романі з цього починається зав'язка сюжету.

Чи випадкове те, що одним із персонажів «Золотого теляти» є ребусник Синицький, онуку якого Зося/Софію так невдало покохав Остап Бендер? Ребус — один із прийомів містиків новітньої історії [133, с. 665—667]. «Ребусом» називався тижневий журнал передреволюційних спиритів і теософів [63, с. 165], фахівців із перевтілень та спілкування з духами й душами.

Тому ребус про «воскресіння» Ганни й переходить у питання «розшифровки» «загадковости» «наших дам» — Клавдії й Аглаї — в роздуми Дмитра про «хімерну Аглаю»: «...йому ввижалось, що ці очі й ці рухи він бачив чи то уві сні, не то наяву. Але, коли це було наяву, то це було тисячу років тому. Йому навіть прийшла думка, що він, Карамазов, жив у якійсь іншій плоті ще далеко до Данте, що його допіру згадала Аглая». Мабуть, про Аглаю Достоевського згадує Дмитро, коли він подумав про те, що не бачився з нею сто років. Але тут маємо справу з 1000 років, звичайним, за Штайнером, строком перевтілення душі. Очевидно, що це було до Данте. Те, що тут мова йде про літературних героїв, не суперечить штайнерівським уявленням про метапсихоз. За Штайнером, Гамлет був свого часу Гектором «Іліяди» Гомера. Тобто літературний Гамлет є перевтіленням прообразу літературного Гектора.

З інших тверджень Штайнера про перевтілення для нашої теми має особливий інтерес його вказівка, що пророк Ілля був перевтілений в Івана Предтечу, а потім у Рафаеля. Чи не тому в «Арабесках» хімерний час червінькової революції пов'язаний із хімерним календарним

часом Івана Купала, що припадає якраз на зодіякальний час сузір'я Рака, а у вигляді Водохрещі — на Козерога? Окрім Рафаеля, символом евразійського ренесансу виступає химерний майбутній Рамаян, у якому ми запідозрили слов'янського Раму-Яна, що в нашій літературно-історичній пам'яті асоціюється насамперед із шевченківським «Єретиком», з двома Янами — Гусом та Жиждкою. Ця гіпотеза цілком узгоджується з 500 Ленінськими роками: він міг би за роками смерті або народження бути одним із них.

Привертає увагу те, що деякі риси свої Д. Карамазов перебрав у самого Хвильового. Він «пересмикує плечима», б'ється — буквально! — головою об стіну, бачить дивні речі... «Знаєте, якоїсь ночі знову приходив Василь» (тобто Еллан-Блакитний). «Ах, яка мука була! Стояв в кутку біля канапи», — розповідав Хвильовий Любченкові свої «видіння». «І ніяк не збагну я цього явища. Ви ж знаєте, я не містик і не ханжа. І не п'яний я був. І так воно якось — чи сон, чи дійсність».

У своїх спогадах про Штайнера Белий докладно пише про цей «чи-чи»-стан.

Відсутністю школи та усвідомлення цього стану перших етапів входження в духовний світ Белий пояснює трагедію чи драму Гоголя. «Гоголю треба було б піти на прощу до фоліантів Беме, до древніх рукописів Сходу» [9—1, с. 168], щоб його внутрішній геній став духовидінням. Писав Белий це ще до знайомства зі Штайнером. У спогадах про Штайнера Белий цитує Баратинського [7, с. 130]:

Есть бытие, но именем каким
Его назвать: ни сон оно, ни бденье:
Меж них оно. И в человеке им
С безумием граничит разуменье.
Он в полноте понятия своего,
А между тем, как волны на него
Видения бегут со всех сторон...

Саме так набігали на анарха його видіння. Навіть стілець, на якому сидів Карно і з якого він зник, є в цій зробленій Белим аналізі штайнерівських уроків. Та Хвильовий писав свою «Санаторійну зону» ще до того, як Белий закінчив свої спогади. Останні більше схожі не на уроки Штайнера, а на власні переживання Белого... і Хвильового... Але це не заперечує можливості ознайомитися з відповідними лекціями Штайнера.

Дружина Хвильового теж казала Любченкові про щось подібне: «Щось буде, щось трапиться. Микола дивно якось натякнув, а Ви добре знаєте його страшну... оту його проклятушу інтуїцію». «Виключна Миколина інтуїція» знайшла відображення і в дивних снах Б'янки, і в передчуттях товаришки Уляни із «Сентиментальної історії»...

Можливо, Любченко неточно цитує Хвильового та його дружину. Може, дещо й прифантазує... Та фактом є тексти самого Хвильового, їхня насиченість містичними явищами та символами, його свідоме самогубство 13 травня, що так відлунює смертю його карно-кармічних персонажів.

Фактом є також і гірка іронічна погроза Хвильового в «Одвертому листі до Володимира Коряка» 1927 року: «Вітайте від мене всіх своїх гарних знайомих і передайте, будь ласка, що я їм не дам спокою і на тому світі». Очевидно, це звучить як традиційний фразеологізм. Але в слові Хвильового це пахне мушкетом. Недарма в цьому листі наведено акростих 1922 року:

Літературна загалка

Коли ж його «візьмуть в роботу»,
О, скільки вереску і крику:
Реакція! Проти голоти!
Я вас в чека! Я вас у пику!
Коли б його була ще й сила,
Він дійсно б так «обтяпав діло».

Розгадка цієї загадки нагадує згадку «про мою загадкову смерть». Маємо тут і пряму вказівку на гарних знайомих... із чека. Це ж їм він погрожує... з того світу. Поряд із прямою вказівкою на акростих Хвильовий подає ще одну «загадку» — із «Зеленої туги»:

«Куди звернувся я? Дощі, дощі і мряка,
І хмарний цей заспів самотньо закує:
В «Шляхах мистецтва» він
(О, любий мій Коряче!)
Як в серці моїм неп.

Після «він» у статті подано пояснення «цебто заспів», і це приховує фокус-покус: останні літери теж породжують акростих: «а є неп». Саме про це трохи далі й пише Хвильовий без усякої «конспірації»: «Що між Вами й „непою” нема різниці, я й не сумніваюсь».

У варіанті «Шляхів мистецтва» графіка «Зеленої туги» ховає цей акростих ще глибше.

Анаграмами, грою в усілякі містифікації просякнута «Вступна новеля», яку всю можна розглядати як ключ до «Творів». Ось Лопань, породжена теплим дощем, краплі якого ловить натовп (він же толпа «липового професора» Канашкіна), і які стікають із «капелюша» «Юліяна Шполи». Пройшовши через багатозначність «липи» катедри, вона розтікається «парляментом» і раптом «памфлетично» обертається в «ларра», від якої «пахло» «репейним маслом» і «Пилипенком». «Похлопавши по плечу» Канашкіна, Хвильовий «хлопає» й суспільство, липове, і його — безсумнівно, липовий — «парлямент». «Кніксен» та «компліменти» професора — все те саме парикмахерство, тобто «липа» та «НР» Семенка, яке теж виростає з Лопані, тобто не-Парижа. Це липа для лопухів, ларра Канашкіних.

Придивімося до свідомого французького (та інших) парикмахерства Nicolas'a.

Францією просякнута майже вся його Україна. Це можна було б пояснити як біографічними причинами⁸, так і тим, що в 1920-х роках революція бачила й зображала себе мовою й образами Великої французької революції. І все ж українські персонажі з іменами, прізвищами й псевдонімами Карно, Ламене, Пастелян, Лізбет, Жан, мадмуазелі Арйон та Люсі, Шарко, англоподібні Кук, сер Чаргар, німецькі, італійські імена, «еспанські письменники» свідчать радше про різноманітні перевтілення Французької революції, світової історії та літератури в Україну-Савойю та в «Сіденгем» непу..

У своїй аналізі двох першорядних пародій на антропософію (чи пародій?) — «Майстер і Маргарита» М. Булгакова та «Дванадцять стільців» й «Золоте теля» Льфа й Петрова — Зеев Бар-Селла та Майя Коганська, розшифровуючи прізвище Льчин як контамінацію «Льїн» (псевдо Леніна) з «Льйч», вказують, що в такій грі використовується «прийом, відомий містикам під назвою «метампсихоз», а в літературі «анаграма» [62, с. 154]. Вказують вони й на зв'язок Синицького з журналом «Ребус». Своєю чергою деякі з криптограм Синицького можуть бути розгадані лише «діофантовими» рівняннями, тобто відповідно до мрії карамазовського чорта про перехід зі світу «невизначених рівнянь» у світ семипудових купчих («Брати Карамазови» [49–1, т. 10, ч. 4,

⁸ Див. твердження О. Гана (П. Петренка) [34, с. 10] про французьке коріння батька матері Хвильового.

розд. 9]). Прийоми конспірації Булгакова, Льфа й Петрова виявляють подібність до «мушкетенового» прийому Хвильового. Це й не дивно, якщо врахувати близькість джерел (символізм та антропософія), тему (прихід антихриста, революція, неп), навколишню реальність.

Що ж дивного в тому, що Дмитро Карамазов 1927 року наспіває ту саму «Баядерку», що й Остап Бендер у «Дванадцяти стільцях» (1927–1928)? А в 1930–1931 роках Остап підписує телеграму Корейкові «братами Карамазовими». Бо ж одне з калямбурних значень прізвища «Карамазов» — чорномазий, тобто чорт. Бо й сам Корейко вийшов [103] із шеолу (пекла) Книги Чисел, зі смерти Кореєвої...

Якщо в цьому випадку підозрювати вплив, то це був би вплив Хвильового на Льфа з Петровим. Цілком імовірно. Але даних про це в нас нема, і збіги пояснюються простіше — спільним місцем та духом епохи. Цікаво, наприклад, що в листі до А. Любченка М. Хвильовий 1928 року [130–2, т. 2, с. 882] цитує майбутню фразу героя «Золотого теляти»: «Отже, і ти, Брут!», що в Льфа й Петрова має вельми значуще продовження: «продался ответственным работникам»... Саме таким поглядом «і ти Брут» подивився опозиціонер Коля Хрущ на опозиціонерку Ліду Спиридонову в новелі «З лябораторії» в 1930–1931 роках. Спиридонова, правда, натякає, що Коля — провокатор ДПУ.

Чичиков, що проїхався Радянським Союзом у «Синьому листопаді» 1923-го, у 1930–1931-ті їде «Антилопою Гну» в «Золотому теляті». 1925 року він із пекла виїхав у подорож по СРСР у «Походженнях Чичикова» М. Булгакова. У всіх цих випадках медіаторами між Гоголем та радянськими письменниками могли бути Мережковський, Бєлий та Розанов, чий «Апокаліпсис нашого часу» якраз Чичиковим пояснює саму революцію.

Та продовжимо наші пошуки антропософських зв'язків та натяків на них у Хвильового.

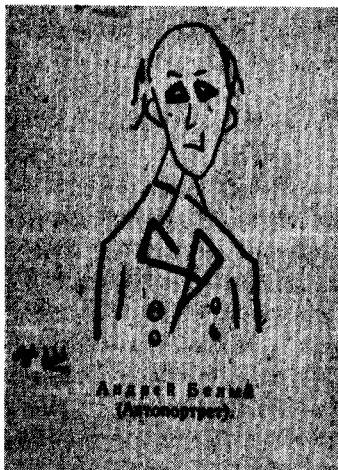
Якщо в нас поки що немає підстав твердити, що під час закордонної подорожі Хвильовий зустрічався з антропософами чи їздив до антропософського центру в Дорнах, у Швейцарію, то все ж є підстави підозрювати, що така мрія в нього була. У тому ж «Одвертому листі до Володимира Коряка» він пише:

«Допіру повернувся з цікавої подорожі. Свого листа я хотів би почати <...> ну, хоч би оповіданням про життя закордонних людей (швайцарців, французів та німців), що серед них я жив», «але — їй богу! — боюся! Я ж така ідеологічно невитримана людина, а психологічна Європа така провокаторка!»

Психологічна Європа пов'язана з улюбленими образами художніх та публіцистичних творів Хвильового — з Фавстом та Дон Кіхотом. Центр у Дорнасі у Швейцарії мав назву Гетеанум саме через місце гетеїзму в штайнеріянстві.

Швейцарія згадана в «Зав'язці/Граїді» (1925, 1930) разом із Німеччиною. Її згадує дипломат Криленко/Баторія через еміграцію. У тому ж зв'язку згадано її й у творі «Юрко» (1922). «Юрко і гори Юри (Швейцарія), юрта, за юртою тайга»... Дорнах і є якраз у горах швейцарської Юри. З Дорнаху видно й інші гори: Шварцвальд та Вогези. Неподалик — Савойя... Шварцвальд згадує в «Зав'язці» інженер Сердюк/Ламене.

У «Юркові» маємо анаграматичну омонімію Юри та Юрка. Подальша фонетична гра через юрту веде героя з Європи в Сибір, за визначенням Штайнера, у шаманно-аріманічну зону. Белий торкнувся теми чорного шаманізму, хлистування цієї зони в «Срібному голубі». Під українською назвою «шалапути» в «Юркові» хлистів згадує з неприхованою ворожістю Остап. Це ім'я в російсько-українському літературному просторі звичайно пов'язане з «Тарасом Бульбою». Наприклад, як вважають Каганська й Бар-Селла, ім'я Бендера Остап — один із численних знаків зв'язку його з гоголівськими героями й гоголівською чортівнею. У новелі «Мати» (1930) «червоному» Остапові прямо протиставлено «білого» Андрія... У «Юркові» полярним до Остапа є комуніст Юрко, тобто теж у якомусь сенсі «Андрій», що тягнеться до Європи. До Європи психологічної. Так, як і Андрій Белий. «Андрюшу» ми вже зустрічали в «Я (Романтиці)». У «Чумаківській комуні» маємо поета «Андре». «Високий лоб», «як башта», Валентини в «Чумаківській комуні» нагадує занадто високий лоб Тагабата й «башту» лоба Карно. Але нагадує він і зовнішній вигляд самого Андрія Белого. Цілковімовірно, що дивне порівняння підпису «Андрюші» з хетським ієрогліфом навіяне глаголичним підписом Белого під своїм іронічним автопортретом, надрукованим у Берліні в збірці «Вірші про Росію», з якої я цитував поезії, що пов'язують долі Росії й антропософії. Цей «хетоподібний» підпис має такий вигляд: 𐎠𐎺𐎠 — «червь-буки», тобто «черв — б», де Б, мабуть, Бугаєв та Белий.



Плетиво з різноманітних елементів мови й навіть різних мов витворює запах слів, історії, географії й топографії творів Хвильового. Калямбурна гра фонемами, коренями слів, іменами та символами — частина цього плетива, з якого, як із загадкового малюнка Синицького, прозирає образ Белого, а через нього й Штайнера. Прийом малюнка Синицького полягає в тому, що голова загальних зборів насосної станції схований у плетиві наявних, видимих силуетів, які й породжують обриси схованого персонажа. Саме це і вказує нам шлях до детективного прийому дешифрування «його таємниці».

3

Потягнімо за одну з ниточок «Арабесок» — «город» Белого та Хвильового. Я цитував уже XXII розділ «Город» з «Арабесок» Белого, апокаліптичному жахові якого протиставлений «город» «Арабесок» Хвильового. Але маємо і в Белого «Райдужний город», XXVIII⁹ розділ, у якому Белий провидів «город нового життя» [6, 383]. У Хвильового це «синій вечірній город» «щасливої країни» майбутнього.

У Белого: «Люди, що висадили в повітря граніт своєї тюрми, перемогли тюремні стіни міста. Місто виблискує їм зорею світової пожежі». «Вони люблять місто новою любов'ю, любов'ю переможців. Вони можуть безцільно бродити серед туманних вулиць і радіти блисків». Цим новим людям «фіолетово-рожеві шовки» у вікнах крамниці являють спогад про душу ласкавої, вже покійної бабусі [6, с. 382], а не задуху міщанського світу речей «Города» (XXII розділ).

«Я» з «ІХ слова» «Арабесок» Хвильового «безумно любить город». Так само він любить без мети ходити закинутими кварталами, де світяться японські ліхтарики ресторану (з «Петербурга»?). Наприкінці «Арабесок» у місті мрії Хвильового горять химерні вогники, «мов фіолетово-рожеві ліхтарики в ресторані японських куртизанок». Але й у Белого образ «фіолетово-рожевого шовку» переходить до «ліхтарів»

⁹ У тексті «Арабесок» Белого два розділи помилково означені одним числом — XXVII...

і «вулиці, що сяє вогнями», на Різдво: з-під павутиння «світла дивиться срібний дідусь мороз».

У «XIV слові» Хвильового «біжить коник моєї фантазії по першій сніговій дорозі, і летять од його копит діаманти сніжинок. У далекому бору, що ледве маячить, дід мороз трусить білою бородою, і якась фантазмагорія навкруги».

«Під ногами хрумтить білий оксамит снігів. Кожна сніжинка — діамантова зірка» [6, с. 383]. Біля японських ліхтариків Хвильового «хрумтить жемчуг».

Мова в обох авторів йде про місто-душу.

«Є люди з пролетом у душу». «Все повне для них пишноти. Коли говорять, з вуст їхніх струменіють квіти й випурхують діамантові метелики» [6, с. 383].

Душа — голуб, вона — голубіє.

«Я теж естет. Я вірю, що наші душі зйдуться десь у міріадах міріядів голубих метеликів».

Бо «душі-свічі вогнем простягають одна одній свої легкі крила». «Стосунки між людьми — це гірлянди квітчастих зір, де всі відтінки кольорів у складних акордах сплітаються в одну гармонію» [6, с. 381]. Ці слова звучать коментарем до картин Чюрльоніса («Істина», «Зима» тощо). Але й у Хвильового «міріяди міріядів голубих метеликів над гармонією моєї душі». А «у вишневих садках моєї чумацької країни жевріють зорі», й звучить «оркестра моєї душі». Галактика — Чумацький Шлях...

У Белого — «душі людей, мов пишні зорі». «Хто часто бачив свою душу, той і у вуличному бруді зуміє роздивитися відблиски бурштинів». «Для нього вулиця зіткана з перл і світла: це майбутнє усміхається в теперішньому». І для таких людей: «Місто — химера, місто — чудовисько», але «місто — міст до майбутнього». «Все тільки міст до майбутнього» [6, с. 384].

«Ніч.

Весна.

Міст.

Марія».

Це для тих, хто поборов спокусу, хто — «з пролетом у душу» [6, с. 384]. «І знайте: біля тієї криниці, що в ній, як у верцадлі, весь світ, давно вже стою я, і на моїй душі таке тихе, таке світле й прозоре озерце, що я відчуваю себе Господом-Богом».

А хто душу свою перевів у зорю, зорю в шовк, шовк у «стілки-то копійок аршин», «той перетворив душу свою на жовту ганчірку» [6, с. 383].

«Отже, мораль: раніш появилось не слово і не мисль, а гнила риба». Замість Христа-Слова, вина, хліба, риби, крашанки — курка і яйце дискусії в «літо 1924 року», гнилі риба, яйця й сосиски. А замість запаху душ — дешева пачка цигарок. Замість 17 копійок «брали всього <...> тридцять п'ять». Замість безсмертної нареченої, що мовою «аргонавтів» означає Софію, — грузна баба, яка поїть студента «жовтим самогоном» і бере його.

Душі — різні, як зорі: «одна зоря вся жемчужна, інша — перлямутр» [6, с. 381].

Попередню статтю Белий закінчує закликком: «Любіть життя, любіть весни, — любіть, не стомлюйтеся любити! Подивіться: там... вдалечині смужка жемчугів, що догорають» [6, с. 376].

У Хвильового картина більш чюрльонісівська («Соната моря, Аллегро»): «Даль жене табуни: вал, вали і гребні хвиль розкидають бісер». Окрім чайки й кайор, є у Чюрльоніса й «бісер».

Відповідна стаття XXVII у Белого зветься саме так: «Жемчуг життя». Вона присвячена містерії аргонавтів, що на кораблі «Надія» перепливають бурхливий океан життя¹⁰. Але на цьому кораблі плывуть із ними й ті, що втомилися від життя: «сірі обличчя, сіре життя». Це «сірий чортик» «Арабесок» Хвильового. Ці люди вже мертві. І коли вони цілуються з нами, то «бережіться: після кожного цілунку обмивайте свій рот! Страшно заразитися трупною отрутою!» [6, с. 376]. «Після так званої суботньої ночі студент завжди почував у роті якийсь неприємний запах і потім цілий день спльовував».

Ви ведете свій корабель надії, а ваш ближній, вже мертвий, шепоче: «Він перекинеться». Це, «можливо, найкращий ваш друг, посвячений в таємницю нашого плавання», тобто в містерію душі, тайну ініціації в життя. Та якщо ви подивитесь йому в мертві очі очима життя, то не ви загинете, хвиля-піна смерті «злиже з вашого корабля» його. Бо буря ця «була тільки у вашому серці; туди проникли живі мерці». «Дивіться: хвилі впали. Від горизонту до горизонту дзеркальна гладінь. У цьому дзеркалі смерть утопилась безслідно, навіки» [6, с. 377].

¹⁰ Див. у Б. Пільняка у «Великому серці» (1929) перший розділ «Speranza» про корабель під такою самою назвою. І з тими самими асоціаціями, як у Белого та Хвильового...

«Тоді в пустельному кутку приморської смуги рибалки підводять чайму над кайорою, беруть невід і йдуть у море». У далечині маяк. За Штайнером, плавання в грецькому міті (аргонавти, Одисей тощо) — ініціяція [165, с. 61, 64—66]. Маяк у цьому контексті — над-Я, тобто Христос.

«Міцнішає вітер. Вітер із моря». Буря. «Кайора метнулася на обрії й раптово зникла».

«Легко розпустити паруси по вітру, і вітер умчить в безмежність — назавжди» [6, с. 377].

«Але це останній шквал». «Сходить сонце»¹¹. «На якорі кайора. Вона плавно колихається. Але вже скоро вщухне вітер, над морем стане мертва хвиля». «Тоді далеко серед морської мертвоти реве пароплав і несе людей, їхні муки і сподівання в інші краї, у виноградну даль», тобто до Христа, Його саду-виноградника, до його вина-крови.

«Ви знаєте тепер, що над смертю й життям, над болем і радістю однаково сходять жемчуги зорі. Все життя для вас тепер — тільки жемчуг»¹². «Ви <...> переможеть» [6, с. 379].

І сниться йому море,
І сниться йому шторм.
А він такий похмурий...
Але він все поборе!

Це син чоловічий із «Досвітніх симфоній» Хвильового. Це також Аякси — претенденти на руку Єлени, герої «Іліади» та «Одіссеї». Афін розбила корабель Аякса Оїліда... Другий Аякс гине від безумства, що його наслала на нього та сама богиня. Це «горді герої, що йдуть не лише проти волі людей, але й проти волі богів», як їх характеризує А. А. Тахо-Годі [88, т. 1]. У Хвильового один із них уже підпорядкований Богові, хоч і «богоборець»...

Віру в перемогу дає Христос, бо «у фуру впряглася зоря» й «макові чайка на воді». За Маковієм, за першим Спасом іде другий Спас:

Всесвіт хворий, хвилюйся, радій —
Се спаситель до тебе гряде.

¹¹ Див. чюрльонісівську «Сонату моря, Анданте. Фінал».

¹² Див. чюрльонісівську «Сонату зірок, Алегро».

В «Арабесках» Хвильового це передано образом «жемчугу» химерної папороті в ніч на Івана Купала, Хрестителя. За Штайнером, у містерії Водохрещення (Рак та Козерог) у сина чоловічого ввійшов Сонячний дух, Христос.

Макові чайка на воді,
То на сході проміння гуде.

Зазначимо, що «жемчуги» у Хвильового є лише в «Арабесках». Тому спробуємо продивитися увесь ряд цих «жемчугів зорі», що сходять на небі [6, с. 379].

Образ голубих метеликів, тобто небесних душ, переходить до «темної мавки», що «розказує океанську казку, коли в океанах горять жемчуги, як горить сонце на шляхах моєї чумацької надзвичайної країни» (= «голубої Савойї»).

Що це за мавка, що це за казка її про якісь жемчуги?

У циклі «Людина в її зв'язках з тваринами та елементарними духами», прочитаному в Дорнасі з 19 жовтня по 11 листопада 1923 року, Штайнер розповідає про властивості елементарних духів, зокрема про властивості духів води, ундин, тобто мавок-русалок, та пов'язаних із духами повітря, сильфами, пташок, з духами вогню (саламандрами) — метеликів [195, лекц. 8, 9].

Коли море чи океан починає «цвісти» в червні-липні, тобто в час сузір'я Рака, ундини граються в цьому райдужному морі й самі фосфоресціюють. Через фосфоресцентні блиски вони передають у духовний світ свою ностальгію за ним, свою молитву, гімн божественному духовному світові [195, лекц. 9]. Метелики ж одухотворюють грубу фізичну, «майїчну» матерію. Свій гімн-молитву вищим світам вони складають самим своїм життям, грою «кольорів» своїх крилець [195, лекц. 5]. Птахи це роблять у своїй смерті, дематеріалізуючи свою «матерію» у світло, яке й випромінюється у світ духовний [195, лекц. 5, 9].

«Наше життя, як дитя, покоїться в голубій колісці. Воно — завжди в колісці. Наше життя — ластівка», що тоне в лазурі, блакиті [6, с. 379].

«Лазурь» Белого — «голуба Савойя» Хвильового. У «Тріолетах»

Щоб покласти в колыску людей —
Макові чайка на воді.

Але в цьому місці ми мусимо замислитися над однією цікавою «помилкою». У київському виданні замість чайки — чайма, вітрило. Це вже проблема текстології. І все ж на цьому прикладі ми бачимо, наскільки інтерпретація дослідника залежить від таких помилок. Та чи це помилка, чи варіант? І чи справді залежить? Чайму ми вже бачили над кайорою в морі «Арабесок» Хвильового. Поряд із чаймою там є й чайки. Тому можна думати, що перед нами правка самого Хвильового. Чайма й чайка, мабуть, у чомусь, не лише фонетично, споріднені. Споріднені летом над водою. І чайма, і чайка в контексті очікуваного Месії мають кожна свої переваги. Мала, як «мак», чайма дає образ очікуваного грядущого «гостя», загоризонтного, що вже з'явився на обрії. Вона ж нагадує про «рибалок», апостолів, що побачили Спасителя, який ішов до них. Чайма — парус, вітрило надії. «Маковіє» тоді нагадує про віру — її достатньо мати з мачину, гірчичне зерно, щоб іти по воді. Але й чайка може видітися на воді мачиною, крапкою, «деталлю», точкою медитації, з якої птиця-мисль вилітає прозріванням духовного світу. У контексті символізму вона відсилає до чеховської «Чайки», МХАТу, надій та розчарувань початку сторіччя, нарешті — до антропософського МХАТу М. Чехова. Спільне «чай» відсилає до знаменитого «Чаю воскресенія мертвих», що в символістичній культурі було загальним паролем вірувань. Якщо ж пригадати козацьку чайку, то обидві чайки зіллються в єдиний образ чайки-чайми.

Окремо стоїть проблема чеховської «Чайки». Хоча в «Арабесках» і є підозрілий Антошка, та немає підстав бачити в ньому пародію на Антона Павловича. І все ж... чеховська чайка — Ніна Зарічна — пасує до теми «Арабесок». Це насамперед тема творчості та життя, віри й смерті. За Ніною творчість — це «вміння терпіти. Вмій нести свій хрест і віруй. Я вірую, мені не так боляче, і коли я думаю про своє покликання, то не боюся життя». Те саме думає й Вероніка-жона в «Силюетах», яка живе за рікою, там, «де маячила кайора»? Вона вважає, що Дема, «митець революції», напише «сьогодні», коли зрозуміє, що «сьогодні» — це «не героїчні будні, а героїчне терпіння». Протиставлений Зарічній письменник-декадент Треплев убиває чайку, тобто віру, а в кінці п'єси застрелюється сам, і це самогубство супроводжується символом, близьким до «життєвого етеру» Штайнера. Лікар Дорн для заспокоєння матері Треплева пояснює звук від стрілу: «Лопнула шклянка з етером». Є в п'єсі й звичайна для декадентської та символістичної літератури символіка Світової душі, злиття матерії й духу тощо. Якби ми спробували сформулювати центральні ідеї та мотиви «Чайки» мовою «Арабесок»,

то отримали б «я» з його «болем», «знаю», «віра», «надія», «любов». Та ще більшою мірою перегукується з «Чайкою» закінчення «Вступної новели» з її «загадковою смертю» автора, любов'ю до життя та «Я вірю». Слід зауважити, що в «Арабесках», «Символізмі» та в «Лузі зеленому» Белий часто звертається до образів Чехова та до нього самого, бо саме справжній реалізм Чехова і був дійсним символізмом [6, с. 395–408].

Повернімось, однак, до нашої теми «жемчугу» життя. Поряд із рибалками, чайками та чаймою виринув ще один химерний образ. Бо «на березі, як хрусталь, медуза. Кажуть: медуза горить, коли йде зграями. І це — як древнє сказання». І сказання це нагадує океанну казку мавки. У «Та невже ніколи не забуду» [130–2, т. 1, с. 105] «про хрусталь надуманих медуз» дзвонять сільські верби, перегукуючись з «органом в костьолі, на молитві».

«Блакитний мед» (1922) містить у собі ті самі ідеосимволи: блакить, мед духовного життя, метелик, ластівка, буря й кораблі. Замість жемчужної райдуги тут веселка-бджілка. Є і журба, ностальгія за світом духовним, і жага гармонії та синтези.

Ундини з'являються і в поемі «В електричний вік». Це «Дніпрові русалки» та «океанські наяди», що «вклоняються» дивному богові електричного віку.

Але:

Хто міжпланетних мрій
таємність розпутляє?

Я.

Хто він, цей Я?

За кожним «я» стоїть Ти, Я-Христос! Саме він є Той, хто в містерії подорожі морем Майї фізичного життя рятує сміливців, тих, хто не злякався своєї Тіні, свого аріманізованого «я», першого Сторожа порогу. Він другий Сторож Порогу, що показує тобі твоє вище Я.

Придивимось до жемчугів «Арабесок» пильніше.

Жемчуг купальської ночі є, мабуть, загальним образом свята Івана Хрестителя, коли, за Штайнером, уся Земля стає хором, молитвою до духовного світу, до сонячного Духа, Христа.

Ось чому поряд із «маяком», надією на Христа, поряд із «пароплавом», що «несе людей» у «виноградну даль», «цвіркуни» «починають мовчазний концерт», «химерний концерт». Мовчазний концерт — це так званий голос Безмовного, музика сфер. «Маяк блимає,

булькає, погасає на мить, і знову за косою в порту неможливий морський вогник». «Тихо. Тільки одвічні цвіркуни плетуть легенду із далі первісних віків, і нема їй ні кінця, ні краю». Первісні віки ці аж ніяк не наукові, так само як і метелики та цвіркуни, що несуть пам'ять про часи ще з доби «Сатурна» [195, лекц. 5].

Так само як і Белий, Хвильовий «розчиняє рожеве вікно в майбуття», не в прийдешнє, а в те, що має бути. І з'являється мука творчості: «...думаю, що я ніколи не розкажу, що робиться в моїй душі, які виникають образи, які, як потоки, як жемчуг, протікають біля мого романтичного серця: жемчуг хрумтить...»

Я «молюся, щоб „Боженька” зробив мене генієм: щоб розказати, як хрумтить жемчуг біля японських ліхтариків».

Якщо метелики є втіленою пам'яттю, то птахи — летючі думки [195, лекц. 5]:

Аякс... Аякс...
Під дзвони криці
і мислі-птиці
— понеслися.

А ундини (наяди, русалки, мавки Хвильового), за Штайнером, — мрії, фантазії. «Риби» є тілесною формою цих мрій. «Неможлива мука творчості» подібна до ностальгії ундин за небесним.

Містерія всесвіту гомеоморфна містерії життя, творчості життя. І людині, на відміну від елементарних духів стихій, дана можливість гармонізації.

Образи протікають біля серця, як потоки, як жемчуг, тобто фантазії ундин, як «золоті ріки», що в «Лілюлі» течуть біля серця поета. І там теж: «буває, люди течуть біля серця» Марусі, яка «так пахне сонцем, наче вона перепливала сонце». Мова й тут про джерело всякого життя, самого етеру життя, Сонце, а отже, Христа.

З цього саме етеру й розпочинає Белий свій «Райдужний город»: «Душа — етер». Коли цей етер згусне, він перетвориться на пісок втоми, гливу глину повсякдення, на граніт відчаю, які ховають у гранітну тюрму Аріманової матеріальної ілюзії. Вихід із цієї тюрми у світ духовний — «вибух світла» [6, с. 380].

«О, Маріям! Хіба не коштовні крупинки золотих камчатських розсипин хочу я вихопити з бурі емоціональних вибухів». Золото тут символ Сонця любові. Маріям називав Богоматір Сковорода...

Якщо зібрати значіння і зв'язки жемчугу в «Арабесках» обох письменників, то жемчуг свідчить про ті мрії, які породжують «запахи» вищих, духовних світів і які породжують своєю чергою майбутнє тут, на Землі. Створюється єдиний кармічний потік життя через усі перевтілення. Життя поза смертю — життя в справжній батьківщині душі, у Голубій Савойї, у лазурі Белого, Софії Флоренського. Звідти, з гір, світу «горнього», із загір'я «савойяри» уходять на чужину, «бо життя — **безмежна кармазинова ріка, і протікає вона по віках невідомо відкіля і невідомо куди**» («Лілюлі»).

Саме про це життя й хоче писати Хвильовий. «Я буду писати так, щоб зрідка почути кармазинові дзвони з глухого заріччя». «Я стою на кручі, За рікою — дзвони», — писав про це заріччя П. Тичина. Ці дзвони чує анарх зі своєї командної висоти. За рікою — «той берег» «Подорожі пілігрима до небесної країни» Буньяна та «Санаторійної зони», тобто загоризонтний, заозерний край, загір'я, зоряний Віфлеєм, «а небо може пахнути горизонтом наперекір усякій міщанській логіці». У Хвильового багато назв для цієї голубої, «надзвичайної» країни. Одна з них — чумацька країна, частину якої складає Чумацький Шлях, Божа Дорога, Галактика. Сузір'я — станції на цьому шляху подорожей душі в країні Духа. З цієї голубої Савойї поет отримує «Блакитний мед» натхнення. Мед — символ мудрости. Голубий мед — вища мудрість, Софія. Власне, чому ця небесна країна, небесна Україна названа Савойєю? Якщо у «Вальдшнепах» Дмитро Карамазов має справу з Україною-Провансом, то там це легко пояснити історією, провансальськими трубадурами та провансальськими містиками, близькими до іспанських. Ці останні й визначили іспанські мотиви «Арабесок». Але який зв'язок із Савойєю? Вона начебто нічим таким не знаменита. Ну гори порівняно близькі до Дорнаху. Якщо врахувати, що чумацький шлях, чумацька країна об'єднує земну Україну з небесним світом, то і тут можна очікувати мовної гри. А саме французької. Етимологічно походження слова «Савойя» не дуже ясне. Найближчим до нього є *savoie* і з ним пов'язані слова (що звучать як савуар, саве, савон), які передають поняття відання, знання, вчености. Розшифрована так голуба Савойя означала б небесне відання, що більш-менш збігається з «блакитним медом», про що й свідчить її збіг із «чумацьким» шляхом і краєм. Має вона ще одну властивість, спокусливу для духовидця — оте кінцеве «Я», що поєднує «я» із «Савой», «*savoie*», з країною, де я, дух — частина країни міріядів голубих метеликів. Саме словом «знаю» визначає себе «я», Сатурн, наприкінці «Арабесок».

Згадаємо псевдо, яке приймає «я»: Сойрейль. Воно одночасно грає майже всіма прийомами Хвильового. Воно пахне Сорелем, який мушкетеном стріляє на всі боки. Це і філософ, анархо-синдикаліст Жорж Сорель (1847–1922), що пахне не лише згаданою в «Арабесках» махновщиною. Це і Шарль Сорель (1600–1674), автор «Історії французької монархії», яка відлунює Карлейлем, автором «Історії французької революції», містиком і теж якоюсь мірою анархістом. Відлунює й Альбером Сорелем (1842–1906), автором «Європи й Французької революції». Та якщо згадаємо Жюльєна Сореля «Червоного й чорного» Стендаля, — теж в якомусь сенсі анархістичний знак! — то маємо щонайменше чотирьох. Усіх чотирьох об'єднує зв'язок з історією, революцією, чорно-червоним. Останнє — революція, любов і смерть — тема обох авторів. Стендаль, як і Хвильовий, любив маски-містифікації: географічні, історичні тощо... Зайві «й» у Сореля, неточне Карлейль нагадують саме про свідоме й несвідоме парикмахерство, маски. Запах слова розпливається. Якщо зайві «й» свідчать, мабуть, про звернене до неба «і», Боже «йод», «йот», то сам корінь Сорель споріднений етимологічно чи псевдоетимологічно, фонетично з видозміною дієслова «савуар», а саме майбутнім часом «je sauge» — я знатиму. Є словниковий зв'язок і з трубадурами Провансу. Це вислів «Le gai savoir» — поезія трубадурів... Ніцше використав його в буквальному значенні у «Веселій науці», якою й була мудрість поезії трубадурів...

Та мушкетон завдяки парикмахерству стріляє й не туди. Може, і не туди, куди прямо вказує автор. Саме на таке парикмахерство піймався П. Майданиченко, який у коментарях до «України чи Малоросії?» розшифровує Сореля як Шарля Сореля. У Хвильового йдеться про Сореля, який порівнював Леніна з Петром I, за Хвильовим — порівнював неправильно, як і Горький... Очевидно, враховуючи любов Хвильового до ризикованих на ті часи жартівливих і навіть глумливих прийомів публіцистики, могло статися й таке, як посмертні роздуми монархічного історика XVII сторіччя, та все ж, мабуть, ідеться про ленінського сучасника, тобто Жоржа, від якого тхне не лише комуністичним, а й фашистським тоталітаризмом і який справді писав про Леніна. Не виключене поєднання з іншим Шарлем, автором романів, у яких пародіювалася пасторальна тематика, що цілком пасує іронічному Сойрейлю «Арабесок». Тоді це було б кепкування і над Леніним, і над Жоржем, і над Альошею, тобто Максимом Пешковим-Горьким. Деякі підстави для цього дає й Штайнер. Наприклад, у лекціях 1919 року про

соціально майбутнє та історичний розвиток імперіялізму він називає Леніна папою та самодержцем і твердить, що більшовизм виявив собою саму суть царату, є квінтесенцією його [163, с. 81, 226].

Одно слово, Карно мав рацію, коли хотів розкрити вказане Майєю парикмахерство Хлоні, оте його поетичне «шахер-махер»... Як каже сам Хвильовий: «Це так і ні», тобто воленс-ноленс доводиться й нам ризикувати в цьому морі прийомів та парикмахерства.

Тому продовжимо наші французькі ігри. Ми припустили, що за химерною Савойєю криється авторська, весела наука, поетична етимологія, а саме слова, пов'язані із «savoir». Та французька мова дає й інші можливості. Це «sa voie» (са вуа) — його путь, що записане, як Sa voie, Його путь, дає точний збіг із Савойєю — la Savoie. Фонетично збігається із «са вуа» також «його голос» — sa voix, або ça voix, ça voie — це (тут) голос, путь... Особливо цікавим калямбуром може бути (Sa) Voie lactee — (Його) Галактика, Чумацький Шлях, Божа Дорога, яку можна назвати Його дорога.. Чи є підстави для таких ігор в «Арабесках»? Уривок, присвячений голубій Савойї, розпочинається звучанням радісної весни, сонцем, що горить «на шляхах моєї чумацької країни», потім продовжується співом наших дівчат біля шведських могил. У борах нечутно ходять «тіні середньовічних лицарів», «в аулах моєї голубої Савойї стояв гул». Та набагато ближчим до Франції й історичної Савойї є спогад про неї в суцільно французькій «Лілюлі», де йдеться про калямбурний час. Справді, калямбурів там вистачає.

«Поет каже:

— Савойя!

І думає, що савойяри — убогі люди, що уходять з гір на чужину, на заробітки, щоб не вмерти в горах, бо життя — **безмежна кармазинова ріка, і протікає вона по віках невідомо відкіля і невідомо куди**». Навіяні ці поетові слова його Голготою та музикою мадам Фур'є, у якій «grimіла зоря на далеких шляхах», від «Хеопс-Хуфу» до Савойї і таємничої Мафії Сіденгему.

На які заробітки спускаються савойяри? Поет не каже. Та французький словник підказує: савойяри в множині — трубочисти. Тобто йдуть вони з блакиті в чорноту, щоб очищати... Саме так очищаються наші душі, повертаючись кармазиновою рікою в голубу Савойю, на Чумацький Шлях. Коли трубочисти спускаються на Землю, то чорніють від сажі, тобто тих самих попелотворних речовин, що роблять «фантом» непрозорим, смертним.

Та українсько-французька гра слів, французька мова — тема подальшої аналізи. Повернемося до «Блакитного меду».

У поезії «З одного боку посіпаки, продавники, кнурці» цьому медові мудрости відповідає «блакитне слово» златоустих, що не йдуть до нас, щоб оспівати індустрію. У «Блакитному меді» кнурцям і мерцям відповідає шуліка, який кружляє над тендітними ластівками, як кружляє над ластівкою-душею Дар'яльського баба-яструб Матрьона. Ластівка втілює стремління душі вирватися із земного. Яструб — смертне в цьому житті, втіленні. Але саме завдяки тілесній смерті людина має змогу вирватися зі смертоносних пазурів Люцифера в... Савойю, щоб там очиститися.

Метелики створені із суцільно одухотвореної матерії, тому у Хвильового вони голубі. Вони пов'язані з етером світла, а пташки — з тепловим етером [195, лекц. 5]. Саме в смерті, за Штайнером, птахи досягають того, чого прагнуть: вони одухотворюють, спіритуалізують свою плоть. У духовному світі Земля видима у двох ореолах, що складаються з духовного випромінювання метеликів в житті й випромінювання птахів у час смерті.

Метелик символізує глибинну пам'ять попередніх перевтілень. Тому за згадкою про ластівок, що «крапками» сідають «на височінь» («утопають в лазури» Белого), душа-метелик «летить ще далі, в міжпланеття»¹³, тобто згадує у зворотному напрямку минулі перевтілення. В астральному, нижчому духовному світі людина після смерті (або на перших ступенях ясновидіння) бачить все у зворотному порядку, в інверсії, «раком».

Вже пролетіла спогад другий,
На третім раптом розп'ялась...
А потім знов біжить, біжить...

Це точний образ того, про що пише Штайнер у лекції десятій «Від Ісуса до Христа» (1911).

У наші часи (і ще більшою мірою в майбутньому) люди відчувають щось не пов'язане з їхнім особистим «я». Якщо людина не усвідомлює, що це йде із попередніх перевтілень, то це відчуття стає відчуттям туги, журби:

¹³ Все ті самі «Міжпланетні інтервали», що їх згадує Шарко в «Зав'язці».

Чоло прострілене не жалом
веселки-бджілки,
а журбою.

У «Я тепер покохав город» бджоли пов'язані з Чумацьким Шляхом, із піснею «про далеку прекрасну путь» [130–2, т. 1, с. 105].

Лише за допомогою духопізнання «люди зрозуміють все значення для них їхнього зв'язку з Христом». «Будемо відчувати: тут була та інкарнація, тут інша; потім впливе час, який не переступити, не з'ясувавши собі, що тут якраз вступив імпульс Христа на Землю! Далі будуть іти інкарнації, коли Христової події ще не сталося. Для впевненості в майбутньому люди будуть потребувати цього просвітлення силою Христового імпульсу їх давноминулого».

Цей імпульс Христа ввійшов у Землю з кров'ю Христовою, що впала на Голготі. (Це «чаша Грааля».)

Голгота, за Штайнером, припадає на четверту, греко-латинську епоху, яка від нас відстоїть на час якраз двох перевтілень. Якраз при переході до третього від нас утілення «Я» її метелик-пам'ять мусить побачити й пережити в собі розп'яття.

Якщо ластівки в «Блакитному меді» «крапками сідали на височінь», то «душа — метелик колекційний приколена натхненням до небес». І це натхнення викликає саме грецький спомин:

Атени... ах! цікаво... ах!
Блукав і там над містом місяць
і до піщаних берегів
тріпотно кораблі тяглися,
а в шоглах кублився
уламок бурі.

Ці загадкові Атени з'являються ще раз після ластівок, перед метеликом, що вже летить у міжпланеття, тобто відповідно до переходу в третє втілення, у греко-римську епоху, її догологотну половину. Чому саме Атени?..

Знову перед нами виникає текстологічна проблема, бо в Київському виданні — «Антени». Залишаю цю розбіжність текстологам й приймаю версію «Атени», які досить точно припасовані навіть до явного змісту вірша, скажімо, міста й його берегів, до часової характеристики: «Не музики-нили повітря аероплани» й «не бігали тоді за гармонійними синтезами».

Та цікавіша неявна частина «сюжету». Отак «тяглися» кораблі... у Гомера. А бурю цю бачимо не лише в обох «Арабесках», а й у «Досвітніх симфоніях». Це все той самий Аякс. Саме під Атенами розгнівана за блюзнірське згвалтування Кассандри Аяксом Оїлідом Афіна розбила кораблі ахейців. Саме ім'я Аякс виводиться з «орел». Орел був на прапорі Аякса Теламоніда. Афіна знищила корабель Аякса Оїліда перуном. Справжній орел — Зевс. Може, тому після бурі у Хвильового згадано не орла, а шуліку:

Лишень увечорі шуліка
кружляв вгорі,
а біля нього метушились
тендітні ластівки...

Одною з них може бути згвалтована Аяксом-орлом Кассандра. Бо ж саме через згвалтування Філомели та помсту за це в Овідія Філомела перетворена на ластівку. Невипадково, звертаючись до Ахматової, Мандельштам назвав її ластівкою: «Касатка милая, Кассандра» (1917). У тій самій збірці «Tristia» ластівка в Мандельштама символізує душу в Аїді.

Немає жодних підстав твердити про якісь впливи Мандельштама на Хвильового. Вони говорили мовою своєї епохи. Скажімо, ті самі бджоли та мед є і в Мандельштама. І пов'язані вони з тим самим колом символів. Душа, Психея-життя, мед кохання й пізнання, натхнення. У цьому коді «блакитний» і «мед» — мудрість та натхнення з небес, софійність. У штайнерівській символіці — Христософія чи антропософія.

Я зупинився на «Арабесках», «Лілюлі» та «Блакитному меді», щоб показати, що «сліди», тексти Белого — одна з ниток, якими Хвильовий тче своє художнє втілення світу д-ра Штайнера. Як бачимо, він не тільки розуміє символіку Белого, він розвиває її по-своєму, але в дусі спільної їм антропософії. Бєлий не вчитель, не джерело поетики Хвильового, а співрозмовник у ній. Якщо він і грає роль Вергілія в химерному світі антропософії, то радше для нашої аналізи, ніж для самого Хвильового.

«Арабески» Хвильового — відгук на «Арабески» Белого, які своєю чергою були відгуком на «Арабески» Гоголя.

Та «Арабески» Хвильового аж ніяк не можна зводити ані до однієї збірки Белого, ані до Белого взагалі. Вони конденсують у собі увесь попередній розвиток символізму, по-антропософському прочитаного.

Невипадкова, наприклад, згадка «зелених луків» наприкінці «Арабесок». Це може бути відгуком на збірку Белого «Луг зелени» [9].

Змальовуючи місто майбутнього, Хвильовий стверджує, що це «буде тихий азіатський город — без проституток, без чорної біржі, без бруду. І душевна дисгармонія буде тоді легенький вир над водяними ліліями, коли човен без весел несе не несе, а комиші стоять на кордоні зелених луків і прислухаються».

Подібні образи майбутньої землі в душі Об'явлення маємо в статті Белого «Зелёный луг», що відкриває згадану збірку:

«Білий камінь, що дано мені, проросте запашними ліліями й трояндами. Я стану сам як лілея польова, що тихо колишеться в зеленому лузі» [9, с. 14].

Цитоване вже нами звернення Nicolas'a до Мартінеса Сієрри теж пахне цим «Зелёным лугом». «О, Мартінесе Сієрра! Тобі, музичному музикантові, твоїм новелям, де звучить така широка й радісна весна, де міряди мірядів голубих метеликів над гармонією моєї душі — тобі шлю із своєї чумацької країни привіт».

«Ті нечисленні, які випередили форми життя, що ми вже їх пережили і які нас скували, — ті впізнають в мені свого таємного друга. Вони розуміють, що ми приречені на спільний пошук нових форм, тому що невимовна тиша нас з'єднала: там, у бірюзовій, як небо, тиші, зустрічаються наші душі; і коли з цих бірюзових просторів ми дивимось один на одного бірюзовими просторами очей, мимовільний вихор кружить душі наші. І бірюзове небо над нами стає нашою спільною єдиною Душею — душею Світу. Крик ластівок, безумно пекучий, розриває простір й раниць серце нечуваною близькістю. Над нами співає голуба птиця Вічності, і у серцях наших прокидається голуба, нечувана любов — любов, що у білоті проступила безоднею». «Тут починається особливого роду символізм, властивий нашій добі» [9, с. 13].

«Є таємничий зв'язок усіх тих, хто переступив за грань оформленого. Вони знають один одного». «Бірюзова мережа неба облуптає серця посвячених — бірюзові нитки навіки скріплять. Душі стають як зорі». «Коли я сам, споріднені душі не покидають мене. Ми завжди творимо лет наш — **повернення наше** — на голубу старовинну батьківщину, що простерла над нами обійми. Ти близька нам, батьківщино, голуба, як небо, — голуба, як наші душі, що затужили за небом». «Бачу, бачу тебе, рожева зоренько, — знаю, звідки ти! І душа моя, чорна ластівка, що зникла у небо, з криком несеться тобі назустріч. Я знаю: ми

разом. Ми йдемо до одного. Ми — вічні, вільні. Душі наші закружляли у вільному танку великого Вітру. Це — Вітер Звільнення. Він колише квіти на зеленій луці, і квіти посилають квітам свої ласкаві пахоші»... [9, с. 14—15].

Я так детально зупинився на статтях Белого з «Арабесок» та «Лугу зеленого» не лише для того, щоб довести спорідненість идеосимволів обох письменників, а й для того, щоб деякою мірою поставити під сумнів твердження Ю. Шевельова про незнання Хвильовим символістичної критики й публіцистики. Ні, вона дійшла якщо не до книгарень та бібліотек Богодухова, то до Фітільова. Нею просякнуті твори Хвильового, якщо не публіцистичні, то художні. Нею Фітільов користувався й творив власні образи й свою публіцистику в ліриці, дискутуючи не лише із сучасниками, а й із попередниками.

Тому продовжимо порівняння образів обох символістів.

«...мелодія слів, як оркестра моєї душі», «коли у вишневих садках моєї чумацької країни жевріють зорі...»

«О, Мартінесе Сієрра! Я вірю, що наші душі зйдуться десь у мірядах мірядів голубих метеликів, у цій голубій хуртовині, коли серце так енергійно стисне, наче таємна мавка розказує океану казку, коли в океанах горять жемчуги...» «Ішла м'ятежна епоха. Ішла духмяна романтика...»

«Бігли вітри із Сходу — сторожки й тривожні. І тоді в аулах моєї голубої Савойї стояв гул». «Чи сплету тобі вінок із польових дзвоників — із подій: як була, як гриміла, як народжувалась молода епоха».

«Це на зеленій луці посвячені в життя невимовне вели таємничу розмову душ...» «В тяжкі для Росії січневі дні мені довелося пережити в Петербурзі весь жах подій. Щось, що досі спало, сколихнулося. Грунт захитався під ногами» [9, с. 8]. «Ах, зелені мої сни за далеким невимовним», — згадує у Хвильового редактор Карк холодний ранок «1905 року чи 1906, тоді гімназистом був».

Як революції 1905 р. та Кривавій неділі відповідає епоха «горожанських війн», так ластівкам Белого в «Арабесках» відповідають метелики, жайворонки, чайки й баклани «Арабесок» Хвильового.

«За моїм вікном грає голубе небо. Десь, очевидно, гомонять жайворонки; десь, очевидно, такий простір, така легкокрила даль, що я не можу не мріяти».

Новому символізму «аргонавтів», що протистояв декадентам, відповідає романтика «акромантів». «Природа, цей незрівняний художник, шукала цієї ночі химерного жанру.. Вмирала стара форма,

як лицарство, як запорожці. По таємних лабіринтах мистецтва мчав вітер із незнаного краю».

«Луг зелени» Белого присвячений потенціям сучасності: чи «суспільство, машина, що пожирає людство, — паровик, що безумно реве, затоплений людськими тілами», чи, навпаки, воно стане «Жоною, вбраною у Сонце» з Об'явлення, тобто суспільством як «індивідуальним організмом». Хто розбудить Красуню Евридику, гоголівську Катерину, і з ким вона піде? Орфей чи злий чарівник зі «Страшної помсти»? Як зазначає З. Юр'єв в передмові до американського видання «Лугу зеленого», О. Блок був захоплений цим образом Катерини-Евридики [9, с. XVIII] й, додав від себе, увів це ім'я у свої «Дванадцять», та він вбив її, шлюху, Святу Русь, руками апостолів сніжнов'южного Христа. Але й шлюхою він зробив її сам, ще в 1908 році.

Какому хочеш чародею
Отдай разбойную красу!
«Россия»

У Белого вона, Катерина-Росія, сьогодні ще повита «туманним саваном механічної культури — саваном, сплетеним із чорних димів залізного дроту телеграфа» [9, с. 5].

«Я безумно люблю город. Але я похиляюсь на телеграфний стовп і думаю, що я ніколи не розкажу, що робиться в моїй душі». І тоді «молюся, щоб „Боженька” зробив мене генієм», тобто Орфеєм, тим червіньковим Орфеєм, чи Бояном, що ними окреслює своє «я» Хвилювий у поемі «В електричний вік» та в «Зеленій тузі».

Nicolas мріє про преображення міста й преображення степового краю цим містом — у місто без бруду.. «...тікають мутні води в невідомий край».

Душі-ластівки метушаться в «Блакитному меді» й «сідають на височинь» ще з часів, коли «не музиканили повітря аероплани».

Драма душі людини в часи механічної культури хвилює панну, товаришку Мару в «Арабесках»: «Нехай фіглярні й скептики «возводять у канон» бездушний американізм, але людини вони все одно не перероблять». Та в добу електрифікації це самозбереження дається нелегко. Ми бачимо це в новелі «Дорога й ластівка».

Ластівку «хвилювало звичайне світло — електрика». «Ясно: вдарила в оксамитову стіну і впала в фарфорову чашу». «І — в клавіші!» «Вона шукала вікна», «але вікна не було». Що це — монада Лейбніца

«без вікна» чи та сама проблема сучасної вбивчої цивілізації, над якою пізніше, 1937 року, бився Мандельштам у «Стихах о неизвестном солдате»: «Океан без окна, вещество», — речовина?

«Вікна не було. І вона вмерла».

«Я» «узяв її за крильця, зневажливо подивився на крильця й кинув її в помийну яму, де рились бродячі пси. То була ластівка», тобто душа, що здобуває духовний світ лише в смерті, що обертає свою плоть, кинуту бродячим псам, на духовне світло.

Голуби й автор, що розмовляють про дорогу й мудрість, падіння ластівки, яку хвилювало світло, клавіші, замкнена кімната, громувиця тощо, нагадують про шлях душ до небесного світла мудрости в Платонівському «Федрі» [188, с.-125], про ті душі, що, не витримавши бугтя в істині, ламають свої крильця й випадають зі світу небесної музики у світ «печер», у рабство земного полону.

Електрика, що замінює зорі, може кинути душу в лабети ночі. Бо «за вікном стояла ніч і тихо, темно і лукаво усміхалась»...

«Та ні, ще є час, сонна пані...» [9, с. 16]. «Голубе щастя нам відкрито, і в голубому щасті тонуть, вищать, і кружляють, і носяться — ластівки... Ми говорили про дрібнички, та наші душі — душі посвячених у тишу — вічно посміхаються одна одній. І зелений луг береже спогади», «з села чуються звуки гармоніки, і молоді голоси заливаються тугою на зеленому лузі:

— Каа-к в стее-пии глуу-хоой паа-мии-рал ям-щик» [9, с. 18].

«І знову переді мною легкосиня даль надзвичайного минулого», а м'ятежна душа, Евридіка, «мчить по ланах часу в безсмертя».

«О, Мартінесе Сієрра! Про що розповім тобі? Чи розкажу тобі, як співають наші дівчата біля шведських могил, коли пісня з буряків, як сіроока жура, як геніяльний Леонтович у буряках мойого степового краю»...

«Гарно приїхати в город із села, коли в кварталах дрімає тиша, дрімають візники», ямщики, «прокидається ранок і гулко процокотить фаетон, а потім — змовкне».

Ми вже застановлялися над питанням, чому Україною Хвильового так часто цокотять фаетони, і висловлювали припущення, що вони могли забрести сюди з грецького міту про невдалу подорож Фаетона, за Овідієм, сина сонячного Геліуса й німфи. Його падіння подібне до падіння Платонівської душі-пташки. У «Федрі» обидва символи подорожі душі в небесний світ — віз із двома конями й візником та лет пташок фактично зливаються в один символ, бо мова йде про крилатих коней, коней-пташок.

«Тихо. Тільки одвічні цвіркуни плетуть легенду із далі первісних віків, і нема їй ні кінця, ні краю». Плетуть вони, як ми бачили, легенду життя і смерті, про чумацькі шляхи перевтілень — земні й небесні, про ямщиків-візників голубих диліжансів та фаєтонів, джигітуючих амазонянок. Про пам'ять і мрію, мисль і Голготу, апокаліптичні часи. Одно слово, про антропософське (і не лише!) посвячення міста, тобто містика.

P. S. На цьому я колись поставив крапку, очікуючи від читача запитання: «А де ж пенід?» — той самий пенід, який так інтригує в поемі «В електричний вік» і якого я виніс у назву цієї статті:

Я хочу нести вісті
з берегів електричного царства.
Але я — не Гастів, не Маяковський,
не Єсенін,
я з української діжки беру хміль.
Я лишень (по-персіянськи) пенід.
І кому ж, як не мені,
мисль свою пускати амазонкою
в далечінь?

Відповідь дав Хвильовий у «Свині». Свиня — це прийом. Щоб будити творчу мисль, амазонку. І мій пенід — теж прийом. Але... з Хвильовим забагато цих «але». Жоден французький фахівець із перської мови — а серед них були й іранці — ні в древній, ні в середньовічній, ні в сучасній перській не зміг мені розшукати подібного слова. Ані його анаграми: дінеп, непід, іднеп тощо. Може, це теж прийом, парикмахерський чи мушкетонний? Або лише «запах слова»? У пізнішому виданні цей рядок було викинуто. Чому? Тому що занадто темний чи, навпаки, «прозорий» для критиків із ГПУ?... Звертає на себе увагу оте «по-персіянськи». Чому не перською чи по-перськи? А може, тут і не йдеться про персів, а про щось інше, наприклад, про перси...

Зрозуміло, що йдеться про посвячення в поети й вісники з майбутнього, тобто в «янголи» чи євангелісти, що були інспіровані янголами. Що «не» Гастів, Маяковський, Єсенін, теж зрозуміло. Хоч як це парадоксально, але названа трійка є досить близькою до Тичинових «І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Ключєв». «Не» у Хвильового включає в себе й «і». Що ж їх об'єднує, цих не-Хвильових, окрім хмелю з неукраїнської діжки? Гастів — трубадур пролеткультівського богобудівництва, фьодоровщини й творець радянського варіанта

фордизму-тейлоризму. Маяковський — футуристичне фьодоровство з елементами антропософії. Мисль-амазонка синонімічна «мысли-красногвардейке» з «IV Інтернаціоналу» (1922) Маяковського, у якому він майже одночасно з Магдалиною Хвильового закликав «комунарів» до нового бунту, до «революції другої — третьої революції духу». Єсенін — автор «Ключів Марії», «скіф», що разом із Ключевим був виразником хлистівських мрій селян про справжню революцію. Таким чином, всі три — мрійники революції, містики, хліясти. «Лишень пенід» має до них якийсь стосунок, але означає не те саме, його Муза — з інших берегів, хоч він і не хоче роздирати землю, бути Падє-Кале й Ля-Маншем. Та обидва образи проток мають не лише політично-ідеологічне значення, бо йдеться насамперед про функцію медіатора-посередника, вісника в часі й просторі, про мисль-амазонку. Амазонянки, які часто трапляються в «аргонавтичних» текстах Хвильового, відсилають до греків, Тавриди й Кавказу. Греками, власне, пахне й «ід» загадкового «персіяньського» слова. Крон(ос) — Кронід, Дана(я) — данаїди, Океан — океаніди тощо. Океаніди неявно присутні в поемі, «бо мені вклоняються не лишень Дніпрові русалки, але й океанські наяди». Знову «лишень». Хто ж цей «я»? Маємо синонімічний ряд «Я — це fuga», «Я — ми», навіть якийсь божество чи син (= ід) божества, який вміє розплутувати якісь астрологічні таємниці...

Серед численних грецьких богів та демонів, здається, є лише одна кандидатура породителя пеніда. Це Пенія, мати Ероса/Ерота з «Бенкету» Платона. Відлунює пенід і пенісом, який аж ніяк не заперечує Пенію, але відповідного божка звали інакше. Свою філософію Ероса Платон виклав у двох великих творах, у «Бенкеті. Про любов» й у «Федрі. Про красу». Ерос, як переповідає в «Бенкеті» розповідь жриці Діотими Сократ, був сином Пенії — бідности й Пороса — багатства [188, с. 62–73], Плутоса/Плутона [129, с. 86]. Ерос, бог любови, і саме в сенсі Платона, цілком пасує як «сітці любови», що тчеться «богами» на нашій Землі, так і тому божеству, яке описує Хвильовий у поемі «В електричний вік». Якщо згадати біографію поета й власні його самовизначення, то син Пенії — бідности йому пасує. У «Я із жовтоблакиття перший»: «Годувала мачуха-недоля, збайстрував мене батько-кукіль», і далі поет звертається до «матусеньки рідної, моєї криці». Засмажене лице «бозі», якому вклоняються русалки та наяди, відповідає крицевій матусі. Супутниками Пенії в Лукіана в «Тимоні» є Мудрість, Терпіння, Праця й Хоробрість [129, с. 86]. У «Бенкеті» п'яний Порос саме «збайстрував» Ероса. Своєрідний аналог Пенії

Айса етимологічно — частина, доля, «судьба» [120, с. 112]. Клясовий чи псевдоклясовий підхід може пояснити, чому «я» Хвильового — син саме Пенії, а не Пороса. Наявний «клясовий» підхід і у творі «В електричний вік». І все ж щось поросяче в поемі є: «Зідхне так легко людськість і під березами незгод опороситься немовлям». «Матуся» немовляти — «неминучість», тобто історична доля, Айса, чи історична справедливість, Феміда, мати Прометей. Чи випадково, що Хвильовий, викинувши рядок із пенідом, замінив «опороситься» на «народить немовля» [130–2, т. 1, с. 623]? Пороситися — народжувати, від індоєвроп. *reg* — породжувати тощо [124]. Новорічне порося — символ бажаного багатства, добробуту в слов'ян. На користь нашого припущення свідчить відверте використання фонетичної подібності Пороса до поросяти Хлебниковим у надповісті «Дети Выдры», а саме в «5 парусі». «Знаєш, хто я? Я син Пороса» — каже «Утєс» («Скеля»), на що Син Видри кидає жарт: «Здравствуй, поросенок!» [132, с. 447]. Тут син Пороса не Ерос, а Прометей, як і Порос пов'язаний із Метидою, мислю. У поезії Хвильового «Мліти в полум'ї» поетове «я» — «син хуртовини і сталі», тої ж матусі-криці. Але поет вводить себе у фабричний світ «як мале порося», що хоче «все полапать, пізнати», тобто горить любов'ю до Софії, чому відповідають неявні символи пізнання — «у повітрі хапаючи мед», неявний образ змія («сичать») тощо. Еротично-вогняні словообрази цього пізнання цілком традиційні й відповідають етимології Ероса й Пороса [120].

Нагадаємо, що «недорізанним поросям» називає Карно пов'язану з березою Майю, що має риси не лише Майї індуської, а й грецької та римської. Італійська Майя була покровителькою земного плодороддя, тобто якомсь спорідненою з Поросом, природним багатством... В еліністичну добу вона дружина Вулкана й мати Меркурія/Гермеса. Ототожнювалася з Фауною...

На користь гіпотези про те, що Пенід = Ерос, Ерот, свідчить і те, що відповідний рядок — «Я лишень (по-персіянськи) пенід» — містить у собі анаграми Ерос, ерод.

На користь гіпотези про «прийом», містифікаційну гру в персіянську мову говорить подібна гра в «Трамвайному листі» із «Старих поезій» (1931):

я нарешті найшла те слово,
що родив його буйний шум.
Це, власне, не слово — легенда.

Прекрасна легенда з легенд.
Її розказав мені Тенда,
в перекладі (з скіфської) Генд.

Чи Генд? Маємо евритмічну гру породження слова з шуму, і це слово завдяки очевидному жарту набуло якогось неочевидного поетичного сенсу й, можливо, натякає на того чи іншого поета, текст. Ним може бути, наприклад, «Заблуканий трамвай» М. Гумільова, жертви ще Ленінського терору 1921 року..

Якщо грецька гіпотеза загадкового «пеніда» правильна й перед нами — чергова містифікація поета, то згадка про перську мову все ж, мабуть, не випадкова, як і скіфська мова в «Трамвайному листі».

У вістях-мріях Хвильового мова, звичайно, іде про майбутню шосту епоху «народу Христа», що його нинішніх предтеч — слов'ян символізують «берези незгод». А вона, за Штайнером, є своєрідним повторенням перської, другої епохи, повторенням діялектичним, із розв'язкою нерозв'язаних тоді проблем протистояння Аріманові. На користь такого прочитання свідчить Мойсей, що в цій самій поемі «не повернеться в Єгипет», тобто в третю епоху. Архімед та Прометей свідчать про четверту, греко-римську, але ще її першу, передголотну частину. Тому можна запідозрити в отому «по-персіанськи» ще одного з Янів із великої серії Янів та Янок Хвильового — Перс-і-Ян? Для шостої епохи це пасує навіть більше, ніж Рама-Ян. Називання героя іменем народу відповідає тому, що розповідає Штайнер [154—3, лекц. 3] про п'ятий ступінь посвячення в Персії (шостий ступінь — сонячний герой, син, тобто ід чи ян, енко). Це своєрідний сторож народу, ім'я якого він перебирає. Персом звали царя таврів у міфах про аргонавтів. Геката була дочкою титанідів Перса й Астерії, зірки.

На користь мотиву посвячення, і саме слов'янського, свідчить те, що поема починається з красномовного імені мудреця Бояна, яке своєрідно видзвонює янністю персіян, слов'ян та «Рамаян»:

Красномовного мудреця Бояна
в хуртовину
промайнула
тінь.
І обіжно на подій екрані
фаркнув люкс.

Що за люкс, що за екран? Подальша згадка блакитноокого ведмедя й «думок анемони» відсилає нас до Великої чи Малої Ведмедиці й грецького міту. Ідеться про Акашу-хроніку, про читання в ній духовидцями подій майбутнього й минулого. Полярною зіркою Мала Ведмедиця пов'язана з кругообігом неба, зоряним роком, зі зміною епох, 2160 роками. На користь такої інтерпретації Бояна говорить подальша химерна, нахабна переробка «Отче наш». Саме такого типу переробку Господньої молитви маємо в штайнерівському «П'ятому євангелії (3 досліджень Акаші)» 1913 року, у якому Штайнер якраз і розповідає про згадані вище перські ступені посвячення. На користь такої інтерпретації говорять і «бояни невідомих комун» у «Силюетах», де самі «силюети» синонімічні «тіні» Бояна, що промайнула «на події екрані». Є тут і «боянова молитва», «вечірня молитва», що нагадує одночасно акафіст Богоматері й Господню молитву до «загірного сонця», «під тихий акомпаньямент земного хору»: «Слава в верхів'ях революції і на землі слава!» Боян говорить про «мадонну Христину». «Це з книги дум народніх», із голубиної, чи глибинної, книги «Синього листопада». «Стоїть чітка віфлеємська зоря». «Це не від Луки». Як можна припустити, від Штайнера, хоча Хвильовий уточнює, що «від повстання», але повстання з верхів'їв революції, з «фантастичними конями» й загірною симфонією та запахом цедри з лимона. Ці бояни — зі слова «о полку» людяности... Побіжно згадані тут і грецькі софістика та Евклід. Це все дає нам підставу зібрати нарешті всі ниточки навколо «пеніда» докупи. Чи читав Хвильовий Платона й що саме, ми не знаємо. Про «платонічну любов» й абсолютну істину саркастично згадує Майя, що підміняє під час coitus'у образ партнера. Сам coitus у неї — підміна, ідейна офіра, тобто пародійована еротична модель людського стремління у світ ідей. За релігією Луначарського, сучасним перевтіленням Ероса є... [58, с. 322]. Б'янка, покидаючи свою тамерланівську глуш, зізнається, що з усіх філософів була поверхово знайома лише з Платоном. Згадує Хвильовий Платона й у своїй публіцистиці, та лише у зв'язку з Арістотелем, з його словами: «Платон — мій друг, але істина дорожча». Штайнер пов'язував протистояння й співпрацю платоніків та аристотеліків із кармою Антропософського товариства [154–5], яке об'єднує в собі містику Платона й логіку Арістотеля, як це намагається робити в «Силюетах» Вероніка.

До Платона Штайнер звертався часто, зокрема містиці його він присвятив багато уваги в книжці «Християнство як містичний факт і містерії старовини» [165], надрукованій російською мовою перед

революцією. Платона, як і Сократа, Штайнер розглядає як посвяченого в містерії.

Та перед тим, як перейти до штайнерівських інтерпретацій творів Платона, застановимося над питанням, чи є в нас підстави для зв'язку Бояна й грецьких ініціацій? Як красномовного мудреця характеризує Сократ в «Бенкеті» добре підпилий Алквіад. Саме Сократ у «Бенкеті» розповідає міт про народження Ероса від Пенії та Поруца. За його й Діотими інтерпретацією Ерос і є втіленням філософії, любови до Софії-мудрости.

Образом Сократа пахне весь уривок першої частини поеми «В електричний вік»:

Все це я знаю... Має насолоду і
пелюшковий сморід...
І от на годину
у ланцюжку чоловічого життя
ви маєте ще раз посьорбати
отрути.

У контексті античної історії отрута пов'язана саме зі смертю Сократа. Ланцюжок чоловічого життя в цьому контексті — натяк на сократо-платонівську концепцію перевтілень. Наше життя — окремий ланцюжок ланцюга перевтілень. За Сократом «Бенкету», медіатор між землею й небом, демон Ерос у своєму непереборному стремлінні до божественного світу, до мудрости, краси, безсмертя зароджує і в нас цю хіть-мисль. За Хвильовим, ця мисль активна, войовнича діва. Амазонки в міті — нащадки Гармонії й Ареса, тобто аполонівського й діонісійського начал.

Найнижчим, першим ступенем любови є безсмертя через фізичне народження нащадків, найвищим — філософія. Пелюшковий сморід і характеризує цей перший ступінь. Нагадує він і функцію Сократа в платонівських діялогах, функцію звідника й акушера тендітної людської мислі-анемони, її няньки:

Я буду уїдливою нянькою
біля вас.

Ерос зв'язує; ненависть і ворожнеча роз'єднують [165, с. 58]. Звідси «Я-пенід» і одночасно

Во ім'я ваших —
Отця і Сина, і Святого Духа —
Я — ми.

І «це — не наруга». Найвищим ступенем любови в християнстві є саме Трійця. Ерос — бог людини й усього світу, сотвореного до неї, до богопізнання, духопізнання.

«Сократ є особистість, освітлена смертю за істину. Він вмер, як може померти лише посвячений», — пише про любов Сократа до вищої істини Штайнер у розділі «Платон як містик» [165, с. 39]. «Образ „посвячення” дає платонівський „діалог про любов — «Бенкет»”. Тут любов з’являється провісницею мудрости». Ерос не бог, він «лише спрага краси й добра», він «між людиною і богом», «посередник між земним і божественним». До своїх уявлень про любов Сократ прийшов «завдяки мистецтву мантики. Жриця Діотима розбудила в Сократа ту демонічну силу, якій належить привести його до божественного». Ця «мудра жона» «посвятила його», пробудила в ньому «демона», який є самим пориванням до світу загірного. Як указує Штайнер, ця «мудра жона» є насамперед той «жіночий елемент» самої людини, це її душа, це те «материнське начало», що породжує сина Божого, премудрість, логос [15, с. 50]. Діотима може посвятити Сократа в містерію, лише виявляючи його власну сутність.

Численні й досить сміливі еротичні образи душі й «пізнання» у Хвильового цілком добре вписуються в цю «сократівську» концепцію мудрости. Всі його коханки, безсмертні наречені, кобили, жага, дивні мадонни, сестри-проститутки тощо — це той самий «жіночий елемент», «вчителька любови» Діотима [165, с. 62], жага до все-всіпізнання «без межі», смертно-безсмертний Ерос Платона. Але Ерос, преображений християнською Агапією, штайнерівською візією землі, її місії стати плянетою любови.

Та чому цей пенід — fuga? Для розшифрування цього аспекту Ероса придивімося до інших його характеристик.

Серед грецьких знаків поеми «В електричний вік» маємо «умовно неприковано-прикованого» сьгоднішнього Прометея. За Штайнером, «титани суть сили волі», джерелом яких є «первісний світовий дух» — Уран. Це наполовину природна, наполовину духовна сила, і від неї залежить вибір між духовним, вічним та минушим. Прометей, напівбог-напівтитан, сила хаотична, знає тайну Зевса, знає, що божественне мусить з’єднатися зі смертним, минушим, щоб матерія «родила сина — людську мудрість (логос), яка звільняє бога». Мусить вмерти кентавр Хірон,

щоб звільнився бог Прометей. «Кентавр — це сама людина, напівтварина-напівлюдина. Він мусить вмерти, щоб звільнилася людина чисто духовна» [165, с. 63—64]. Прометей-воля не згармонізований зі своїм братом Епіметеєм, розумом, він не приймає волі богів, не приймає митного, смертного, яке саме й повинен преобразити, і тоді свідомість стає безсмертною. Епіметей, навпаки, зосереджений лише на земному. Тому нині в незгармонізованій людині є лише надія [165, с. 64], за словами Хвильового, надія на те, що «не повернеться Мойсей у Єгипет», бо історія «примусила йти в прийдешнє». Як указує Штайнер, Платона в часи виникнення християнства називали Мойсеєм, що говорить по-аттицьки [165, с. 81]. Згадаймо, що первісне значення слова fuga — втеча, біг, переслідування. Зокрема, це й вихід-втеча з Єгипту..

Прометейська воля, жага Ероса за безсмертним мусять бути згармонізовані лірою Аполлона, за Платоном — розумом-візником. За Гесіодом, Ерос і Гея-Земля — породження Хаосу. Але він сам має в собі потенцію цієї гармонізації, й недарма його зображали з лірою, зробленою з лука, бо він — мисливець. У «Бенкеті» про це говорить Еріксімак [188, с. 65]. Як лук, Ерос поєднує протилежності, полюси, та й полює він, власне, за гармонією. Еріксімак розрізняє любов Музи Уранії, богині астрономії, та Музи Полімінії, земної музи танців і співу. Земна муза мусить віддзеркалювати музику сфер, як любов земна — небесну. Ось чому розпутлює Пенід-Фуга «міжпланетних мрій таємність». В «Уривках» Хвильовий розкриває дещо з цих мрій:

Наш пал туди, все вище, далі
Як fuga біг.

Бо

В темно-синю ніч
Ми по драбині на спис.
<...>
І пал наш знову прямує в Космос

Прямує стрілою Ероса

Туди, в блакитні гарячі грози
Стрілою натовп
— Летів.

«Досвітні симфонії» наголошують на музичній природі цього лету породження Хаосу:

Аякс... Аякс...
Син чоловічий у стихії,
в гармонізації природи
Син чоловічий йде!

Відповідно до «Бенкету», «я» тут — стрілець, мисливець із жагою «поглядів синіх коханки».

Аякс Теламонід згаданий у «Бенкеті». Та більш важливий його зв'язок — через батька — з походом аргонавтів. Золоте руно, за яким вони пливли, — це те «вічне начало», що колись було відняте в людини, загублене нею [165, с. 62]. «Одіссея», за Штайнером, такий самий похід-посвячення в містерії Деметри й Діоніса, як і подорож аргонавтів, подвиги Геракла, діяння Прометея, як пошук Ізидою Озиріса та народження нею Сина. Гора, Горуца...

«Сином Аполлона», сонячним сином, тобто «ідом», «яном», називали Орфея, за Штайнером, посвяченого. Саме ім'я його стало іменем одного зі ступенів посвячення. У цьому контексті епітет «червіньковий» — своєрідний синонім до «сонячний». Це його чекає новітня Магдалина, «моя сестра повія» в «Поемі моєї сестри»:

Я завагітніла зорею
<...>
Спас унизу живота
<...>
Слухайте — я — Мадонна,
плоть моя щира спіє,
син мій приїде — чекайте!
син, кучерявий Месія.

Чому сестра в поемі — колишня повія? Очевидно, це не сестра фізична. Це сестра-проститутка типу сестри сну Б'янки в «Сентиментальній історії», щось сонне, астральне. Це та сама мудра жона, внутрішня Діотима, що відповідає в Сократа його «демонові» чи «генію», яка викликає його, заснулого в душі. Це душа, що потрапила в Єгипет, полон матерії, плоті, яку й мусить освятити, освітити. Жона, сестра — «круг наших емоцій», за словами Nicolas'a

з «Арабесок». Жона — душа [165, с. 99]. Це за нею, своєю власною сутністю, за Прозерпіною-Персефоною спускаються до Аїда Орфей, Геракл, Одиссей [165]. Це Софія гностиків, світова душа, що тимчасово перебуває в полоні, або син Сонця Фаетон, що не зміг керувати сонячними конями Отця. У платонівському «Тімеї» [165, с. 46] єгипетський жрець, посвячуючи Солона, саме так пояснює йому міф Фаетона. Непросвітлена душа падає в Аїд, природу, як могилу. Але для просвітленої природа несе в собі, у могилі/череві божественне, вічне, світову душу, що розіп'ялася жертвовно, щоб «світ міг існувати». Воскресає вона в душі посвяченого. «Кінь не підкований по брукові не побіжить» («Клявітурте»).

Аналізуючи зв'язок християнства з язичницькими містеріями, Штайнер часто посилається на неоплатоніків Плотіна й Філона. Твори Філона були джерелом єврейської й християнської містики [165, с. 109]. Недарма про нього казали, що він знову народжений Платон.

Іменем «сина Божого» Філон позначав «людську премудрість, що живе в душі і має своїм змістом світовий розум». Душа людини може породити «сина Божого, подібного Отцю» [165, с. 47]. У єгипетському міті це Горус, син, тотожний отцеві Озірісу. У душі Платона, тобто як драму душі, Філон інтерпретує й біблійні історії.

За Платоном та неоплатоніками, Бог присутній в усьому, але в людині — «явно». Істоти розвиваються, і в розвитку їхньому розкривається Бог. «Становлення є повстання Бога з могили». У цьому повстанні — місія людини.

Зібравши всі ці платоно-сократівські ниточки, ми можемо, нарешті, перейти до формули пенід = fuga. З Філоном вона пов'язана назвою одного з його творів — «De fuga» («Про фугу») [187]. Філон у ній на різних прикладах із Книги Буття та Виходу розробляє поняття фуги як втечі людини від негідної її дійсності. Внаслідок людина знаходить, відкриває в собі Бога. За всіма перипетіями біблійних історій втеч Філон виявляє етапи становлення людини, підйому її до Бога, ступені ініціації людини в знання, мудрість. Людина відкриває, знаходить свій істинний дім — Логос. Такий підхід Філон розробляє і в інших своїх творах, тому під назвою «De fuga» друкували й усю сукупність його творів [187, с. 30], тому поняття фуги покриває і вихід Авраама, і втечу з Єгипту, і зречення левітами своїх родинних зв'язків в ім'я віддання себе Богові тощо.

Та чи знав, чи читав філонівські твори Хвильовий? Питання ширше: чому саме фуга стала одним із суттєвих символів поезики Хвильового?

Зауважимо, що музичного звучання слово фуга набуло лише в новітній історії, тому навіть якщо й пов'язана фуга Хвильового з ідеями Філона, то мусить мати й більш сучасні коріння, музичні.

Один із найкращих творів Тичини має саме цю назву — «Фуга». І пов'язана Тичинова «Фуга» з його сквородинськими творами, зокрема із «Замість сонетів і октав». Тема її — діалоги на кладовищі, що є досить близьке до теми філонівського бога чи світової душі в могилі природи. Сама природа в Тичини — фугова. Це насамперед повтор — слів, ситуацій, форм. Дуги горбів, могил.

Де не піду — півкруг.
Де не стану — овал.
Пругами хмари оспинились.
Колесом лист по дорозь —
і весь парус блакитний
душу мою круглу
на веслах у безкінечність
<...>
і ми свій круг повторимо
у вічнім рості
до безконечності!..

Це музика сфер, орган, що «грав простором хором понад хором», у якому «біліони літ прямує сонце, і ми разом з ним». Чому душа моя кругла й звідки блакитний парус? Ідеться про поліфонію й філонівську відповідність макрокосму й мікркосму, про відповідність світової душі й душі людини, про серце... у якому, за Сквородою, внутрішня людина, Бог. Зовнішній людині відповідає, за Тичиною, душа — темна «печурка», тобто перебуття її в платонівській печері матеріально-го світу. У цьому світі ми, за Аристофаном («Бенкет») [188, с. 48–53], половинки цілої людини, андрогіна, що був розсічений Зевсом на дві статі, які з'єднуються знову лише в Аїді. Андрогін має довершену фігуру кола, кулі, яйця-овала, з якого, за одним із мітів, з'явився Ерос. Цьому відповідають довершені кола небесного ходу зірок і сузір'їв. Зокрема, це сузір'я Паруси, складова частина сузір'я Арго, на якому аргонавти подорожували за золотим руном, тобто золотом-Сонцем. У Хлебнікова («Война в мышеловке») це подорож за «голубим руном». У мікркосмі цій подорожі відповідає самопізнання людини, внутрішня подорож, ініціація містика, друге народження людини.

Тільки там, у серці (душі), «думки ріка і радіострум, мов безумна рука, роздверять космос. І не буде замка». Це, власне, варіація на тему воскресіння світової душі чи «сина» в душі людини. Навіть клясова боротьба на кладовищі «Фуги» може бути інтерпретована в дусі повстання «бога» з могили людської плоті. Гнів Тичини — Сковороди на «чини» в космосі мовою платонізму не виправданий, бо саме ступеньованість лету Ероса у світ божественних ідей породжує Тичинову «гармонію неіз'ясниму», хор понад хором, фугу, спіраль... Чини цієї драбини — янгольські, штайнерівські й дантівські...

На користь платоно-філоно-штайнерівської моделі Тичинової «Фуги» свідчить і дивний образ «Космічного оркестру» того-таки 1921 року, де Тичина ставить питання про «дух, що проїняв еси все»:

Що всі драми землі в трагедії Космосу?
Вічно юний, первісний і дикий, —
творець на власнім творі розіп'ятий...

«Платон розповідає про макрокосмічну подію. Бог розіп'яв хрестоподібно світову душу. Ця світова душа є Логос». Таким чином, за Штайнером, уже стародавні містики-філософи передвідували найвеличнішу подію, коли «Слово стало духом в надрах душі», «Слово стало плоттю в Ісусі» [165, с. 114]. Хрест чи літера «Х» у Платона й символізує цю подію [158, с. 110].

У Філона «Людина переживає в собі те, що Бог пережив у світі, Слово Боже, Логос, стає подією для душі. Бог вивів євреїв з Єгипту», щоб «дарувати їм землю заповідану». «Ми йдемо з країни єгипетської, з світу минушого, йдемо» крізь численні перешкоди, що допомагають нам приборкати свою чуттєву природу, «в заповідану землю душі, й досягаємо вічного». І так людина «духовно породжує в собі Бога» [165, с. 112].

У «Фузі» Тичина й ставить перед собою питання, чи здатні ми вмістити в себе хоча б частку світу.

З полону вийти допомагає дух:
Ми з-під ярма, з тюрми!
Визвольний вітер з на-
ми.

Прислухаюсь:
голос, що вкруг росте, в собі я ношу.

Вітер-дух, що «зна», тобто Софія-мудрість та Логос, все ж «вміщується» в серце «я», і в ньому стає «ми», як я-фуга Хвильового, пенід, стає «Я — ми». Визвольний вітер виводить із тюрми. У «Космічному оркестрі» ярмо названо — це Вавилон і Єгипет.

Та до цих творів Тичини ми звернулися лише, щоб зрозуміти сенс пеніда-фуги Хвильового. Який зв'язок його з визвольним вітром? «В електричний вік» починається з хуртовини, тобто хуги, фуги. Це в ній промайнула тінь Бояна, мудреця. «Океани запінили береги і мелодійно музиканять повітря». У «Поємі моєї сестри» вітер прямо пов'язаний із Христом: «О вітре! О любий раві!» — і трохи далі:

Удар смичком — я хочу з вітром...
— у вільний дух і плоть повірте!

Вітер за змістом й анаграматично пов'язаний із вірою, вірою в те, що

...Вільний дух спішить до плоті —
так синтез в істоті.

Обидва поети грають фонетичними зв'язками словообразів. У Тичини ця гра доведена до вивершеності найкращих футуристичних творів. На жаль, маємо лише чернеткові ігри з вітром. І саме вони найглибше пов'язані із сенсом та назвою «Фуги»:

Вітер, вітер ві —
терзає, ламле, кле —
на хмарах хмура сон —
це знов осінній ві —

Недарма саме про цю строфу [118, т. 1, с. 644] Маяковський вигукнув «Хлебніковська сила». Перед нами унаочнена платонівська діалектика буття = небуття й Овідієві «Метаморфози». «Осінній ві — на кладови — Прекрасний сон! Терасами сон! Лиш де в нім ціль? Яка мета?» Яка мета фоносемантичних ігор «Фуги»? Осінній вітер розірвався на частку «ві», близьку за змістом до «життя», вітаїзму, й «тер», що ввійшла в терасу й терзає. Терра — земля латинкою, террео — лякати, жаяти («вітер скрикне з страху»). Бо

Негодні ми навіть частки світу вмістити в собі?

P (вітер ві -)

<...>

роздверять космос. І не буде замка

PP (вітер кликне кла -)

Чи так же серце?

У математиці «P» перед дужками означає, що «P» — коефіцієнт або функція від «аргументу» в дужках. Але й без такої химерної операції та навіть метаморфозних зламів слова сам лише рядок

Вітер, вітер, вітер

скоромовкою дає ілюзію «рвіте», як дає її «тьма-мать», як дитячі скоромовки «Марійко — комарі», «Марко — комар» тощо. Подібну анаграму-скоромовку використав Хармс в імені химерного персонажа кількох творів Хню, тобто Нюх, де нюх використано в сенсі Сково-роди, як духорозрізнення, тобто подібно до запаху слів Хвильового.

І під цим кутом зору «P (вітер ві -)» читається, як вітер вір, хіба що з розірваними вірами. Оскільки перед нами незакінчений експеримент, не будемо заглиблюватися в нього далі. Звернемо лише увагу на те, що за евритмією Штайнера «P» — вітер, вихор, бурхлива повітряна стихія природи [154—1, с. 44]. За «Глосалолією» Белого, «за чітким «р» стоїть стародавнє «в», і «Uhr виповзає» [8, с. 41]. «R» — це енергія, а повітря — це «V» (холодне) та «H, h» (тепле). Але це ще Сатурнові часи. Потім дія переноситься на простір, землю — «ego ira, ego, ira, terra, earth, airtha, Erde». І далі Бєлий пов'язує енергію «р» з оратаєм, арієм, роботою тощо. Мова йде про «роботу робіт», розривання ґрунту, «ярь», і «х-р-с» є розряд електричної іскри між «X» й «C», де «р» — гримить [154—1, с. 108]. Христове «P» пов'язане із Сонцем, зокрема із Сонцем-Землею, тобто її другим втіленням. Усім цим фантазіям Белого можна знайти відповідники в Тичини, але, очевидно, Тичина черпає з іншої діжки евритмічний хміль, бо й саме «солнце» в нього «сон-це», «се сон»... Або «на хмарах хмуре сон — це знов осінній ві-», над «тер», землею. «P», як ми бачили в Тичини, — приклад частки космосу, яку «ми» не вміємо вмістити в себе, у своє серце. Якої саме частки, якого космосу? У космічному оркестрі, за Штайнеровою евритмією, «P» відповідає Тільцю, Торо, терр-ному, земляному сузір'ю [192, с. 42]. Суперечності з аеросонячним характером «р» немає. Сонце, проходячи Зодіаком, має різні аспекти.

В евритмічних коментарях до Тільця Штайнер указував на його зв'язок зі спіраллю, вихором, гортанню, мужністю. Та й «Р» саме по собі близьке до вихрової природи Тільця. У курсах з евритмії слова Штайнер вказував на зв'язок «Р» із крученням, обертанням, кружлянням, коченням, швидкістю, колом, колесом [191, лекц. 2, 3, 7].

Всі ці елементи можна знайти в Тичини й Хвильового. Зокрема, у «Фузі» маємо «круг», «колесо», «вінок», «стружки», «колесом лист», «крива» тощо.

У своїх блискучих пародіях на Тичину й інших українських експериментаторів-модерністів Кость Буревій/Едвард Стріха досить чітко виявив евритмічну сутність «р». «РРРреволюцію писати тррреба з трррьома ррри-ррри! Щоб гурррикани ррревів з еррреба й ррревіли вітррри!», бо без «р» будемо мати замість революції солодку еволюцію, як вітер без «р» стане царським «Вітте, що вже давно помер» [73]. Як видно з еволюції стосунків Буревія з Хвильовим [73], Стріха розумів езотеричне підґрунтя фонетичних ігор Тичини й Хвильового...

Як ми бачимо, фокуси з винесенням «Р» за дужки, злами слів та інші ігри внутрішньо обґрунтовані й змістовні. Це не формальні й не формалістичні вправи з версифікації, а пошуки форм, адекватних змістові. Навіть фонетичні ілюзії відповідають суті й нагадують дещо пізніші оптичні ілюзії малюнків голяндця М. Ешера, його композиції-експерименти із симетрією, калейдоскопічними ефектами, спіралями, його серії рисунків-трансформ, де тло образу саме є образом. Це «Зустріч» білого силуету людини зі своїм чорним тлом чи небуттям (і навпаки, бо «небуття» можна розглядати як «буття»). Це чорне тло білих риб або ящірок, вершників та лебедів — чорні риби, ящірки, вершники, лебеді. Це серія риб, яка в разі зміни погляду виявляється серією качок. У картині «День і ніч» біло-чорні пташки передають протитечію часу, дуже близьку до мітологічних та містичних уявлень про зворотний час потойбіччя. Не дивно, що янголи й кажаноподібні демони є в нього взаємопов'язаними. Нарешті маємо драбини, що дають ефект безкінечного й взаємопоборювального руху. Більша частина експериментів Ешера підпадає під музичні поняття фуґи, поліфонії, контрапункту. Навіть обрив частини малюнків відповідає бурьовому Тичиновому обриву вітром слова «вітер», нагадуючи про руку в Ешера, яка сама себе малює. Це самопороджувальна система безкінечного руху. Ешерівське співвідношення тла й образу — це співвідношення голосу й шуму, це голос потойбіччя в шумі «Фуґи» Тичини, це співвідношення

хвилі й частки в сучасній фізиці. Утім, воно адекватне діалектиці Платона й платоніків, у якій небуття є буттям, що взаємопереходять одне в інше... Експерименти Ешера, такі сюжети, як Вавилонська башта, його зацікавлення древніми храмовими індійськими малюнками, їхньої близькості до його пошуків свідчать про містичне підгрунтя їх.

На цікаву паралель до Тичиногого винесення «Р» за дужки «вітру» вказав мені маляр Олександр Акерман у Марка Шагала, який ілюстрував російський сенс свого прізвища, «шагал», у підписі, змінюючи у своєму підписі місце «л», ламед (Шагла), або дзеркально обертаючи літеру «л», ламед, тобто граючи взаємопротилежністю письма єврейського й російського, як це робить Ешер зі своїми біжучими східцями. Якщо врахувати, що ламед — 12-й аркан Таро — пов'язаний із фігурою Повішеного (за ногу), то за дзеркальним обертанням ламед може стояти й більш глибока, містична ідея, пов'язана з Месією і взагалі із жертвою небесного Землі [175, т. 2]...

Тут не йдеться про безпосередній зв'язок фуг Хвильового й Тичини з фугами Ешера. Але можна думати про спільні джерела та єдиний напрям пошуків мистців. Ми знаємо, наприклад, про захоплення Тичини музичними й художніми творами Чюрльоніса [117, с. 135, 138, 142], зокрема його «Фугою», точніше відповідним диптихом. Тичинова «Фуга» за змістом не подібна до Чюрльонісівської, хоча дечим її й нагадує. Та фугами в Чюрльоніса є майже всі його твори. Тема кладовища перегукується з «Жемантійським цвинтарем», хрести Тичини протиставлені пам'ятникам багатіїв — «Жемантійським хрестам». Є на цьому цвинтарі Чюрльоніса й сузір'я — одна з Ведмедиць, мабуть, Мала, з Полярною зіркою, зоряним полюсом зоряного року. Враховуючи теософські зацікавлення Чюрльоніса, можна не дивуватися тому, що маємо в нього й «Жертву». Ту саму, філоно-платонівську, космічну, про яку згадує новітня Магдалина у Хвильового:

Повз паланок м'єї муки
за сопілкою сумнів:
над офірою тихенько
оксамитом темна ніч.

Є в нього й «Знаки Зодіяка», серед них — Тілець поряд із Сонцем, що сходить. Сама «Фуга» його й близька їй картина «Ліс» нагадує фугу Хвильового в поемі «В електричний вік»:

бори в задумі... ідуть колони...
бори — колони...
То я іду.
Іду —
по логаритмах —
бо вічний
дух
мій.

Який зв'язок логаритмів із фугою? Логаритмічна спіраль, спіраль життя європейської містики. У наступному розділі згадується Архімед, який символізує, зокрема, архімедову спіраль. Спіраль є розвитком теми, це повтор, повернення, але на новому, вищому щаблі. Тобто своєрідна fuga. Архімедова спіраль — спіраль людського розуму:

І я, коли бракує палу,
сітчаю розумом
всесвіт життя.
І глум, плювки
приймаю доброхітно —
офіра
це...

Всесвіт життя — логаритмічна спіраль, спіраль втілення Логоса, логоса — в голос.

Такою офірою було й життя Архімеда:

О Архімеде!
Твоя сива голова прострілена
саявом.
Нашадок прадідів великих
вже скрикнув —
Еврика!
І із провалля літ
нова Америка.
Месія і Колумб.

Серцевиною фуги є провідна тема, «вождь». Таким «вождем» у Фузі-Екзоді був Мойсей, що не повернеться в Єгипет. Тичина згадує його ще 1919 року в «І Белий, і Блок...»:

Там скрізь уже: сонце! — співають: Месія!

<...>

Воздвигне Україна свого Мойсея...

«На майдані коло церкви» розкриває натяком суть українського Мойсея:

— Хай чабан! — усі гужнули, —
за отамана буде.

«Вождь» українського екзоду-фуги — чабан. Біля церкви чабан відсвічує пастирем-Агнцем.

Та вже в час Тичинової «Фуги» Блок умирає, розчарований у своїх «Дванадцяти», які вже всерйоз зайнялися культурою, розстрілявши Гумільова й виславши за кордон академічну еліту. Тичина приміряє на Сквороду машкару червоного Фавста. 1923 року Фавст європейський його розчаровує, бо він «не цурається релігії» і виступає проти безробітного Прометей-більшовика. Мова йде про Шпенглера, а точніше про його знаменитий гімн фавстівській Європі, що вже вмирає, про його пророкування нової, пруської культури, про «Занепад Європи» (рос. «Закат Европы») та «Пруську ідею й соціалізм», опубліковані в радянській Росії в 1922–1923 роках [146–1; 147–1; 147–2]. Але багато писали про них ще раніше — як в еміграції, так і в радянській Росії. Наприклад, збірка статей російських філософів «Шпенглер и Закат Европы» була видана в Москві 1922 року. Тичина намірявся протиставити Шпенглеру свого «червоного Фавста», Сквороду [118, т. 4, с. 531].

Зі Шпенглера Хвильовий розпочинає своє «Камо грядеши» 1925 року, а саме з його слів про Моцарта й Баха, пов'язуючи його з ними-таки в наступному листі до літературної молоді, згадавши під кінець не ту Європу, що її «закат» оголосив Шпенглер. У третьому листі він рекомендує читати Шпенглера — поряд із Леніним, Фройдом, левіцями тощо. Фройд тут, як ми бачили, на місці, бо пасує до еротичної концепції фавстівської жаги всепізнання. Цитує Хвильовий Шпенглера і в інших працях, навіть спирається на нього й близьких йому Леонтєва й Данилевського, обгрунтовуючи свою візію азійського

ренесансу. Бах із Фавстом тісно пов'язаний у шпенглерівському «Занепаді Європи» — у розділі «Музика й пластика» — саме фугою, контрапунктом, поліфонією та інструментальною музикою європейського, фавстівського культурного циклу. Читають його й герої Хвильового, наприклад, сестра Катря в «Санаторійній зоні». Зауважимо, що центральна проблема, над якою б'ється в «Сентиментальній історії» Б'янка, — «хто стане цезарем майбутньої імперії: світовий мільярдер, чи світовий чиновник», — проблема, що була сформульована Шпенглером у «Пруській ідеї й соціалізмі»: «Чи мусить світове господарство бути всесвітньою експлуатацією, чи всесвітвою організацією? Чи мусить Цезарем цієї грядущої Імперії стати мільярдер, чи Чиновник у світовому масштабі». Я навмисно зачитував переклад еміграційного видавництва [147—1, с. 79], а не радянського, опублікованого 1922 року [147—2, с. 44]. У радянському перекладі йдеться про «цезарів», мільярдерів та «адміністраторів-організаторів», а не чиновника.

У «Вальдшнепах», як видно з палких слів про сміливих і гордих конкістадорів, захоплена його ідеями Аглая. Невипадково Аглая вказує на тисячу років творчости хоробрих. Саме на тисячу років Шпенглер вказує як на вік зросту культури. Аглая, як і Шпенглер щодо Європи, ставить хрест на Росії як уже перестарілій культурі та звертається до молодой, української. Сліди шпенглерівського «Заката Європы» (саме під такою назвою перший том його книжки був виданий в Росії 1923 року) розкидані й по інших творах Хвильового, тому варто зосередитися на його розумінні фуґи.

Проводячи паралельну аналіз фізіогноміки різних культур, зокрема античної й європейської, Шпенглер твердить, що якщо найхарактернішим виразником, квінтесенцією античної культури є пластичне мистецтво скульптури, то для європейської, яку він хронологічно визначає Відродженням, таким виразником є саме музика. Музика ця — на відміну від попередньої музики хору, голосу, мелодії — інструментальна, оркестрова, поліфонічна. І саме фуґа є вершинною точкою еволюції цієї музики. Зміна напрямних у мистецтві пов'язана зі зміною розуміння й ставлення до часу, простору й числа. Опозиції скульптура-фуґа відповідають опозиції числа в Платона й Піфагора та числа європейського, числа Галілея, Декарта, Ньютона-Лейбніца, Кантора. Тілесно-скульптурний образ світу означає тілесно оформлений та обмежений світ, простір. Навіть безкінечність для античної культури внутрішньо означена, означена числами натурального ряду та тілесними богами: все поза цією означеністю — хаос, а не космос. На зміну натуральному числу приходить

в Європі число ірраціональне, безкінечне й уявне. У живописі з'являється перспектива, даль перемагає й виводить глядача за межі фігури, тіла в простір. Але сам цей простір утрачає свою матеріально-тілесну наповненість і стає безкінечним однорідним простором, у якому зникає антропоморфний центр — Земля. Геометрична аналіза змінюється функціональною — і ця зміна відбувається паралельно з переходом від співу до обезплочених звуків оркестру. Це перемога безкінечного простору звуків і математичної функції над залишками дотикового й тілесного. Аналітична геометрія робить число багатовимірним, об'ємним, фактично вже не числом, а абстракцією, що позбавляє число його тілесности. Число як міра змінюється числом як відношенням. Позбавляє вона земного, земляного характеру й геометрію, перетворюючи її на різновид теорії чисел. Логічним завершенням цього розвитку є неевклідова геометрія. Простір як освоєне людиною оточення зникає в безконечности й позагеометричній багатовимірности. І в цій безконечности центральним стає час, час історичний, час людської акції, час конкістадорів, що все далі й далі ідуть в безконечний простір та захоплюють його. Тому й перебирає провідну роль скульптури абстрактне, неплотське мистецтво, музика, мистецтво «часу», а не простору. Та й сама музика позбувається плотського характеру — голосу. Мелос поступається місцем ритму. Замість пісні — оркестрова композиція, симфонія. Фуґа виражає те саме, що перспектива, — багатовимірність і вихід до, за висловом Хвильового, невідомих далів. Про це в «Клявіатурте»: «а ми хочемо — без межі». Музика фуґированого стилю — «сестра» обчисленню безкінечних величин. Шпенґлер указує на багато інших споріднених із фуґою рис фавстівського духу європейської культури: музикальний дух нового олійного малярства, римована поезія, лицарські Граалівський та Артурівський цикли. Готика — початок цієї нової культури, як дорика в античному світі, як Мемфійський стиль Древнього царства в Єгипті. Вони представляють природу ще юної душі відповідних культур, душ фавстівської, аполонівської й магічної, арабсько-єгипетської. Паралелізм математики й мистецтва невиняковий. За Шпенґлером, математика — мистецтво, а «великий математик — мистець і сновидець», «математика прекрасного й краса математичного» на вершинах культури — нероздільні [146—1, с. 293]. Останні тези досить близькі до діалектики Платона, до його ідей.

Близькі вони й Хвильовому та його героям із їхнім пориванням до фавстівської Європи. Паралелізм розвитку мистецтва й науки найчіткіше виражений у «Силюетах», які самі побудовані за фуґовими

принципами, як і більшість творів Хвильового. У «Силюетах» маємо багатоголосся, діалогічну (точніше, поліфонічну) структуру «вождь-супутник». Сам діалог іде між математиком-фізиком Стефаном із його декартовою системою координат, цінностями (Евклідовою на площині та Лобачевського на сферичній поверхні) й малярем Демою, що мучиться відсутністю світла у своїх лініях. Вероніка-жона теж використовує математичні паралелі, неявно посиляючись на паралелі неевклідової геометрії Лобачевського. Сновидять у новелі дядько Варфоломей та Дема. Самі «силюети» сновидні й музичні, і маляр Дема творить у своїй душі музичні «сантименти» «про далекий тупіт фантастичних коней». Бо, за Шпенглером, «живопис лише слово», на відміну від плоти скульптури. І дискусії між «силюетами» супроводжує вітер, що грає на арфі, як у «Золотому гомоні», та «загірна симфонія» зір. (Ця сама симфонія чується й у фавстіянському «Пуделі».) На стіні портрет Мікель-Анжело, фавстівська Європа. У місті собор та бюст Артема, який — бюст — свідчить, мабуть, про відставання від Європи, про Сонгород «Лілюлі». У «Лілюлі» чуємо той самий тупіт коней Деми, але вже в музиці мадам Фур'є, яка й представляє психологічну, тобто фавстівську, Європу. Таким чином, «іскопаемое», «труп» Фур'є — виразник молодії Європи, а не її «заката». Тупіт цей нагадує поетові Альоші вітер, бурю «на мільйонних шляхах», гони коня в далечінь дороги й «Хеопс-Хуфу», тобто юність Єгипетської культури пірамід, її символу, суті. І грає мадам Фур'є на віольончелі, яка і є, за Шпенглером, «найбільш благородний інструмент, який винайшла й розвинула фавстівська музика», і найкраще виражає «символ чистого простору», «найбільш потойбічний з усіх символів» [146—1, с. 243—244]. Грає вона власні симфонії, а симфонії, за Шпенглером, теж представляють саме фавстівське мистецтво. «Фур'є вся в зажурних піснях віольончелі». Безмірну жагу, тугу Фавста саме й виражає скрипка: «коли одна з цих невимовних страстно-тужливих мелодій скрипки одиноко й жалібно блукає в просторі», то це, за Шпенглером, єдине мистецтво, яке можна поставити поряд із чисто аполонівським, як-от Афіна Лемнія Фідія [146—1, с. 244]. Скульптура представлена в «Лілюлі» статуєткою Дон Кіхота, що її подарували тов. Пупишкіну. Тобто пародією на «фавстівський дух», бо в дійсності йому потрібен лише тутьський самовар...

Озброєні, таким чином, ще одним із джерел символу фуґи, ми можемо нарешті повернутися до «Я — фуґи» поеми «В електричний вік». У контексті Шпенглера сам цей вік символізує зникнення тілесного простору геометричних тіл Платона, дематеріалізацію його. Власне,

і в Платона за ними стоїть не матерія, а форми-ідеї. Шлях крилатого Ероса-філософа — шлях туги за світом цих форм-ідей, шлях лету від земного світу земної любови, як засобу-палятиву безсмертя статевим розмноженням через чоловічі любов — дружбу — діалог й подальшу дематеріалізацію її в небесну Уранію-Афродиту. І далі — через Філона — до єдиного Бога, до народження в собі «Сина». Християнство цей шлях «сублімації» любови продовжило за будь-які межі. Уже предтеча фавстівського Відродження — Данте створив власне, християнсько-гностичне втілення лету Ероса до Раю, до Неба, через падіння в «Пеклі», очищення в «Чистилищі». «Божественна комедія» й була втіленням християнського платонізму. Вождем, Водієм у цій фузі Данте був Вергілій, але він радше супутник, замісник, помічник Беатріче, що сама преобразилася із земної дівчини в гностичну Софію. Як преобразилася сама любов Данте в християнську Любов, бо він народив Софію-Беатріче у власній душі. Тому ж бо Беатріче в «Раю» (пісня 4) коментує Платона й вносить християнські корективи до «Тімея» й інших творів мудреця, якого Данте зустрів на початку своєї фуги, у Лімбі, поряд із Сократом та Арістотелем, Орфеєм, Гомером тощо.

Такі самі корективи вводить і Хвильовий, тому «Я — fuga» твориться ним — «в ім'я ваших Отця і Сина і Святого Духа», де «ваших» — не наруга, не зречення, а натяк на езотеричність Пеніда-Ероса. Його Ерос летить від еросу злучки незрячих кротів у надра, у «тім'я землі» й далі: «я на полюс летів» («Поема моєї сестри»), і далі: «обшир — до Оріона» («В електричний вік»). Лет цей виривається за простір, в історичний час, у часи перегорілі та в авіячаси й поза час, у часи нового Адама, часи Небесного Єрусалиму з новим небом і новою землею Апокаліпсису, часи майбутнього перевтілення Землі, яке Штайнер умовно назвав «Юпітером» [148, лекц. 11]. Саме там «Я лоно страдниці-землі в троянди уквітчаю, а кров і бризки мозку під мечами перетворю в вино й желе». Тут Ерос уже сам Христос, як Вождь Сонячних духів Форми-Любови, у душі пеніда. Вино Христове. Желе — етерне тіло людини на Юпітері, що підготовлюється спільно людьми (розенкройцерами) й величним Помічником, Христом [148, лекц. 12]. Цей шлях — по логаритмах, це шлях людського логосу до Логосу. Спіраллю. Фугою. У часі це «біг часу», за висловом Горація, «fuga temporum» [76]. Це біг із Єгипту, увінчаний даром Закону, старозаповітною Пасхою місячного Ягве. І далі це вихід із полону у Великодні Воскресіння, дар Благодаті на Голготі. Ось чому, слухаючи мадам Фур'є, поет Альоша «дивився Голгофою, коли вели легендарного Христа на Голгофу». Пасха — нове кільце спіралі

Лого-ритмів, ритмів Христа й людини. Сам час є своєрідною спіраллю, як природний, так і історичний. Сонячна «пряма» року розвивається місячними колами, як вчення Христа — вченням 12 апостолів. Своєю чергою, роки утворюють кола історичного часу, що складається з кругів епох і т.д. У Хвильового словообразу «спіраль» немає. Натяком на неї може бути порівняння «я, як лаврик», який має хатку-мушлю у формі логаритмічної спіралі. (Душа в Платона потрапляє в полон матеріального світу, як устриця в мушлю [188, с. 129].) Згадка про Архімеда може свідчити, зокрема, про Тичинову Архімедову спіраль у симфонії «Сковорода» [118, т. 4, с. 222], пов'язану Тичиною чомусь із Сонцем. У наведеному уривку про часи Адама образ Архімеда, точніше образ його смерти від меча римського воїна, можливо, стоїть за бризками мозку від меча. У такому разі чому саме його воскрешає Пенід-фуга? Архімед у математиці й фізиці був переходовою фігурою від античної математики до сучасної. Займаючись обчисленнями площ, б'ючись над проблемою неспівмірності сторін прямокутного трикутника, тобто таємницею ірраціонального числа, він підійшов до поняття безкінечно малих чисел. Тобто він був предтечею фавстїянської науки. Тому й поставлена його «Еврика» поряд із Колумбом та Месією, а сива голова його «прострілена сяйвом». Це не ореол-аура святих, це сяйво Софії.

Із цим сяйвом пов'язана більш складна й химерна геометрична лінія в «Отче наш» електричного віку:

Твоя напруженість воліє
на патлах буйних днів
провести лябіринти смаку.

Лябіринт в античному контексті є пам'ять про Крит, Мінотавра, Аріадну й Тезея. Штайнер розглядає подорож Тезея в лябіринті як ініціацію посвяченого міста, подібну до подорожі в Аїд Геракла, Одиссея, Орфея. «Людина стоїть перед чуттєвістю, як перед ворожим чудовиськом», і приносить їй жертви, і в ній «не пробуджується переможець». Та пізнання цього чудиська пряде нитку, що допомагає знайти дорогу в лябіринтах чуттєвості, аби вбити ворога. «В цій перемозі над чуттєвістю виражається сама містерія людського пізнання» [165, с. 53–54]. Чому з усіх видів чуттєвості Хвильовий вибрав саме смак? У «Досвітніх симфоніях» «на серці» подорожника до якоїсь таємничої брами («...чи християни у катакомби?») — «синій смак». Ідеться про якийсь небесний смак, тобто смак духовний. Пояснення можна знайти в Сковороди.

«Серце точна є людина. В серці усі члени» [110, т. 1, с. 223]. «Софос — той, що має смак¹⁴. Соφία — означає смак» [129, т. 1, с. 269], «мудрість і смак є те саме» [110, т. 2, с. 61]. Філософ і є той, що має смак. Відповідно до Платона інтерпретує він ім'я гайстера, лелеку, грецького Еродія, який знаменує віру в Христа. Він боголюбний, бо Дій — Зевс, Юпітер, а «Ерос — значить бажання» [110, т. 1, с. 253]. У зв'язку з нашою темою — пенідом-еросом зазначимо, що, за спогадами Ковалинського, Сократ, Платон, Філон були улюбленими філософами Сквороди [110, т. 2, с. 386]. Згідно зі своєю діалектикою зовнішньої й внутрішньої людини, так само як і Біблії внутрішньої й зовнішньої, Біблії-істини та Біблії-змія, брехні, сфінкса, Скворода в «Симфонії, названій книга Асхань, про пізнання самого себе», бачить у Біблії «той лябіринт», що мусів вести до милости, але «відводить від неї», якщо людина не жує її як слід [110, т. 1, с. 202, 219]. Ріка Меандр, лябіринт, веде до царства Божого, якщо людина вміє в зовнішній дорозі побачити, породити іншу... Невипадково один зі співрозмовників у цій «Симфонії» має ім'я Філон, а Мойсей та Христос названі вождями, тобто водіями по цьому лябіринтові-ріці. Біблія — лябіринт, але вона ж і маяк «для життя нашого мореплавного» для тих, хто пізнає істину в полові буття [110, т. 1, с. 276]. Дано нам «мотузочку» аріяднину, «вождя» в палацах дому Божого [110, т. 2, с. 31]. Цією мотузкою в лябіринті Біблії є сама Біблія, яку треба правильно розжовувати, пізнаючи самого себе. «Розжуй одну преславну славу — і в численні обителі Божого цього лябіринту відкриється тобі вхід і ісход», вихід. Хоча Скворода називав свої твори «Симфоніями» не в музичному сенсі, але спорідненість їх із музичними симфоніями він чітко усвідомлював і вказував на це, наприклад, у «Наркісі». У них ідеться про пошук співзвучності, Конкордації чи Гармонії багатоголосся Біблії, світу й людини. І це значення наявне в Симфоніях Тичини, Хвильового, Чюрльоніса й Белого.

Смак-Софія на серці, мудрість серця — одна з центральних ідей Сквородинської містики. Відповідно до цього й «лябіринти смаку» на голові наших буйних днів, які проводить «Отець» електричного віку, є складні путі богопізнання й людинопізнання, всепізнання, є подорож-ініціація пеніда через лябіринти-катакомби — до брам «Досвітніх симфоній». Синій смак на серці, лябіринти смаку

¹⁴ Хоча етимологія Софії ще досі неясна, але інтерпретація Сквороди має глибокий сенс. Як вказує Топоров [119, с. 149], латинське sapientia — «мудрість» пов'язане із sapio — «мати смак», sapor — «смак» при індоєвроп. sarp — «куштувати».

на голові — етапи шляху розвитку імагінаційного, астрального пізнання. Тім'я (ми вже натрапляли на нього в «Поємі моєї сестри»), гортань, серце пов'язані, за Штайнером, із так званими квітками лотоса, органами чуття нашого етерного тіла [161, с. 237]. Брану «Досвітніх симфоній» маємо і в Сковороди, і в Штайнера. Вона символізує поріг чи пороги духовного світу, які переступає палігрим. Чи не цей поріг «світової революції» для духа переступає Магдалина з «Поєми моєї сестри»?

І перейшла поріг
Біля мене вітер пробіг
і —
зник.

Вітер у цій поємі — «любий раві», тобто Христос, другий, Великий сторож порога, який, на відміну від Арімана, першого сторожа порога, не відлякує, а пропонує йти далі. Він Помічник на шляху преображення етерного й астрального тіла людини [148, с. 226], за Сковородою, до її преображення у внутрішню, справжню людину, людину серця.

А в «Досвітніх симфоніях»
...в поглядах синіх коханки
стогнуть пороги
...в поглядах синіх коханки
в муках рожеві дороги.

Коханку із синіми поглядами легко розпізнати — це моя душа-ерос, Психея, що рветься у світ загірний, все та сама Магдалина.

Це fuga-біг Ероса-Еродія в загірні далі майбуття спіралями й лабіринтами, з падіннями, злетами й тіннями платонівських печер.

Чи підтверджують інші фути Хвильового нашу «пенідо-фавстівську» їх інтерпретацію?

У «Синьому листопаді» (1923) «на світанку шостого листопада вдарив мороз. Затривожились дерева, пішла листяна fuga». «На північ урочисто підуть мідні спогади. Завтра розгорнемо голубину книгу вічної поезії — світової, синьої». Це Колхіда, тобто золоте руно, аргонавти... Марія говорить про своє кохання й відмовляється оспівувати «всяку сволоч» революції та дискутує з Гофманом про європейські новини, радіоплуг та гармати, «що б'ють на п'ятсот верстов», нові

фарби, тобто теми Шпенглера. Дискусії з ним і Вадимом точаться навколо смерті Вадима й сенсу Жовтня. На сьогоднішнього Зиммеля й Чичикова Вадим пропонує дивитися з перспективи проминулої й майбутньої історії, «25 сторіччя», «мільйонів років», тобто з позицій «синього» 6–7 листопада, крізь голубину книгу, Акашу-Хроніку, тобто світло «форм-ідей» Платона. І відповідно — через *memento mori*. Чому fuga — листяна, як і в Тичиновій «Фузі» (1923)? Смерть Вадима означена сосною. Але Вадим бачить, що «хтось невідомий стояв біля ясеня й тихо, ледве помітно перебирав тихе листя». За Штайнером, ясен — символ першої післяатлантицької, сонячної індійської епохи. Сосна — останньої, американської, Сатурнної. Дивитися треба через усі етапи фуги людської історії очима «невідомого», тобто вітру-духу.

Фуґа постійно згадується, відповідно до свого музичного значення, у «Коті у чоботях»: «Я зовсім не роман пишу, а тільки маленьку пісню». Ми вже дещо розкрили в цій пісні. А «треба, щоб була пісня пісень» «котові у чоботях», тобто «гімн» Соломонової премудрости, Софії. Та fuga тут, на перший погляд, лише хуга, заметіль, завірюха, вітер. Іде революція, громадянська війна, холод і голод. «Зима, fuga», «Потяг. Залізниця й рейки». «Степ. Fuga. І рейки — рейки». «А за вікном стояла туга і звисала з дроту, що йшов, відходив за стовпами невідомо куди». Fuga — туга невідомо за чим. Та ще перед фуговими картинами подорожі громадянської війни сказано — куди. Муралі революції, Жучки, Гапки «тягнуть сонячну вагу, щоб висушити болото», це шлях до «сонячного віку». Маємо все той самий фуговий шлях виходу з «болота». А якого — «ви самі знаєте». Не будемо вірити натякові Хвильового на те, що мовиться лише про клясові болота царської Росії та буржуазної Європи. Нині лише «зав'язка», Жовтень. «Пахадной Ленін», тов. Жучок, Гапка безпосередньо, самим своїм іменем, пов'язана з Еросом, який мусить бути преображеним в Аґапію. Якщо навіть Гапка й не посвячена в цю тайну, то автор — так, на що вказують і кіт, і жучок, срібло-золото гаптування її імені, сонячні віки. Але й тов. Жучок знає, що «в нас — темнота». Або, за словами Платона, «непосвячений загруз у твань», і «лише той, хто пройшов містичний шлях, вступає у вічність», «він буде жити з богами» [165, с. 17, 34]. Тов. Жучок — та сама куховарка, що буде керувати державою: «право куховарки (Ленін сказав)». 1929 року, коли твань остаточно заповонила все, куховарка Івана Івановича — тов. Жана вже «прекрасно знає, що кожна горняшка мусить бути народним комісаром».

Баговиння, болото, раковина з калом, кал на берегах Лопані тощо — постійний елемент міського пейзажу у Хвильового.

У «Кімнаті ч. 2», як і в «Коті у чоботях», fuga пов'язана з образом рейок, що ведуть «все далі і далі, а куди — невідомо». Комісарові Вольському відомо — «бо далі станція — одна, друга, третя», але Вівдю тривожить те, що, «може, з цих рейок раптом потяг і звалиться». Про цю можливість нагадає нічний фаєтон і якась божевільна жінка. За вікном все та сама снігова курява: «fuga була сніжинками в вікно». Туга Вівді пов'язана з розчаруванням не лише в післяреволюційній дійсності (самі лише «агішки» навколо!), а й у Христові бабки Горпини, яка сама втікає з міста назад у село, бо за вікном її «видно було помийну яму, а Горпина мріяла про небеса». Розчарування в Христові-любові обертається у Вівді в цинічний ерос. Це тіньова, зворотна, спідня частина fugи, яка лише ледь помітним контуром проходить в «оптимістичному» «Котові у чоботях»: «...може, завтра тут, де ми сидимо, будуть папірці, ганчірки й дух порожнечі, дух побігу, дух крові». Це fuga не бігу, а побігу Вівді в цинічну шансонетку про дірку й зуб.

«На глухій шляху» післяреволюційна твань — це «чвиря на глухій шляху» й пранці на селі. «А сосни — гудуть»... «Хуртовина. Вітри»... «І знову fuga». Картина соснової fugи зближена з fugaми Чюрльоніса. «Чого так сосни гудуть?» «Мабуть, прийшов кінець. З'їли сукини сини революцію», — каже сторож Нестор і згадує слова оратора: «Треба» «двадцять п'ять архівоєнських комунізмів». «На сході — маяк», «бо сонце підводиться на сході». Гло цієї fugи сосен — вся темна історія минулого, і оті 25 архівоєнських комунізмів, обрій, за яким «пахли в мріях мальтійські мандарини й африканський мигдаль». Мабуть, туди, «у м'ятову даль линула березова пісня». Маємо й Ерос Наталі Михайлівни, що так і не розкрився. «Плоть не розцвіла в закладний час». Ми на глухому шляху fugи-бігу з полону азійської тайги України до часу, коли «земля воскресне».

Підставою для воскресіння плоти України, її пробудження є те, що не лише Натура-Наталія, а й культура духу в нас є. Це європеїзм Сковороди. Тут, на Лопанських берегах не-Парижа й Сонгорода не лише кал, дохлі коні (померлий і вже засмерділий інтелект, розум) й баговиння-темнота. Тут «десь проходив Сковорода Григорій Савич» («могила бур'яном поросла») з Тичинових «Замість сонетів і октав» у «Редакторові Карку» Хвильового. Калу, свиней, бовванів, дохлих коней і всякого іншого баговиння і в часи Сковороди вистачало. І не лише в улюбленій його Малоросії. Та він крізь попіл, тінь, солому, полову

купідонів-бовванів прозирає Бога в мікро- й макрокосмі. У своїй ґрунтовній праці «Фільософія Г. С. Сковорди» Д. Чижевський показав [137], що античними філософсько-містичними водіями Сковороди на цьому шляху були Платон, Філон і Плотін. За Платоном, у Філонівській обробці Сковорода й інтерпретує містичну еротику «купідонів». Їй присвячена майже вся бесіда про символи язичницького богослів'я [110, т. 1, с. 452–458]. Коментуючи один із малюнків купідона, Григорій відповідає на звинувачення Афанасія в тому, що той своїми картинками «змішав діло з безділлям, християнство з язичництвом». Відповідає в дусі штайнерівського «Християнства як містичного факту...». Недарма і в Штайнера вказано той самий шлях розвитку сократівського Ероса-Філософа до християнської містики любови — Платон-Філон-Плотін. Григорій відповідає, цитуючи платоністичне «Шукай самого себе всередині себе», бо там знайдеш і бога, посилаючись на платонівський образ устриці, у Сковороди ототожненої з черепашкою, раковиною [110, т. 1, с. 454]. У Тичини в чернетках «Фуги» ця устриця названа скойкою і пов'язана з образами могили, серця і з розімкненням космосу: «Навіщо ця скойка? Нащо замок? вітер ві».

В «Апокаліпсисі Іоанна» (1908) Штайнер, використовуючи платонівський образ «устричної раковини», відповідає на це запитання. Це було потрібно, щоб групове, неіндивідуалізоване «Я» людини відірвалося від духовного космосу, атомізувалося в «устричних раковинах тіла» й випрацювалося в самостійне Я індивіда [148, лекц. 6]. Тільки після цього, після замкнення в раковини, що почалося в час Атлантиди, після поступового розвитку й з'яви сучасної людини, після події на Голготі («вітер ві») це «Я» поступово повертається зі «скойки» в духовний космос, як партнер інших, вищих духів. Близький до цієї концепції й інший «фуговий» символ душі в полоні, могилі — «темна печурка», яка відсилає нас до Платонівських «печер» тіньового пізнання. Сковорода пояснює: «Баснословні древніх мудреців книги є те саме предревне богослів'я. Вони також неречовинне ество боже зображали тлінними фігурками, щоб невидиме було видимим <...> яким чином зобразиш мені нетлінного духу істоту, якщо не дитям крилатим? Крила його означають безперервне рух, який рухає увесь всесвіт, а дитинність намічає в ньому те: „Ти ж той самий”. Можливо, звідси народилося й ім'я се „бог”, бо рухи того, що всесвіт рухає, неначе ріки плин, є біг безперервний». І далі в дусі Філона Сковорода наводить відповідні місця з Біблії про любов

і крила її. Поетична етимологія «Бог — біг» зробила б честь самому Хлебнікову (хоча в українській мові вона обумовлена омонімією «Біг-біг»). Вона і є цитатою «бег-бог» із хлебніковського «сократівського» діялогу 1912 року. «Учитель і учень» [132, с. 585], у якому вчитель справді нагадує якоюсь мірою Сквороду, як нагадують його й Зангезі та інші мудреці Хлебнікова. І то не дивно, бо цей російський «нашадок запорізьких козаків», як він себе гордо називав, шанував «українського Сократа», що його «світ не спіймав» («Доски судьбы»). Хлебніков повторив тут, уточнюючи національність філософа, характеристику одного з перших вдумливих дослідників життя й творчості Сквороди, В. Ерна, який 1908 року опублікував статтю «Русский Сократ». На користь нашого припущення щодо джерела хлебніковської гри «бог-бег» говорить і попередній хлебніковський приклад із його химерної граматики «внутрішніх відмінків» — «бобр» і «бабр», де бабр — тигр. Скворода саме в бесіді про язичницьке богослів'я розглядає символ-емблему з бобром, який, втікаючи від мисливців, відгризає собі ядра. Втечею бобра від мисливця пояснює Хлебніков відміну бобра від бабра. Не забуваймо, що Ерос у Платона — мисливець. Але Скворода розробляє образ Ероса насамперед як бога-фугу, біг, рушія всесвіту. Дивлячись на інший малюночок, Купідона, що «цілу на плечах тягає систему світу», він устами Якова пояснює: «Він в одній руці і всі Коперніківські світи забавляючись носить краще за Атласа. А хто він? Се той, хто питав Йова: „Де ти був, коли заснував світ?“. Але хто скаже, що означає круг світу, з усіх боків пронизаного стрілами?» На це відповідь Григорія повертає нас від Книги Йова до Ероса-мисливця: «Що є стріла, як не стремління? Що ж є стремління, якщо не боже спонукання, що всю твар до свого місця й своїм шляхом до себе рухає?». Це ж бо означає складати світ і сій машині рух давати. Найдревніший любомудрів вислів: «Любов складає світ». Далі Скворода посилається на «Пісню Пісень», де крила любови — «крила вогню: вуглі її — полум'я її». Ці вуглі ввійшли із Соломонової «Пісні Пісень» — можливо, через Філона — в кабалу, надали запаху «вугілля» блузі «я» в «Досвітніх симфоніях» і проливають світло на химерний образ пеніда в поемі «В електричний вік»:

Да не будуть тобі бозі другі,
тільки моє засмажене обличчя.

Та наведений вище уривок зі Сковороди проливає світло й на інші химерні образи Тичини й Хвильового. Стріли, що пронизують «круг» світу, доповнюють і образ простріленої саявом голови Архімеда. Голова — круг мікросвіту, людини. Ми вже стверджували, що саяво це — саяво Софії, до якої й ведуть стремління-стріли Ероса, пронизаність мислю, мудрістю. Як сказано в «Досвітніх симфоніях», «Стрілець — той знає смак», за Сковородою, Софію. І любов, бо «начало всьому й смак є любов» [110, т. 2, с. 37]. Понад те, це сам Христос-Любов, і Сковорода навіть наважувався «по-блюзнірському» називати Його Купідомом та Амуром: «Він тобі отець і жених. Купідон і ветхий днями» [110, т. 2, с. 36], «народилося нам дитя: нестаріючий наш Купідон» [110, т. 2, с. 59], «О пречесний амур» [110, т. 2, с. 60]. Ризиковані еротично-містичні образи Хвильового («я хочу з вітром») цілком вкладаються в цю «еротику» Сковороди.

Круги сквородинські — один із центральних символів «Фуги» й «Сковороди» Тичини. Образ бога-бігу, що тримає всесвіти в руці, — центральний у поезії Тичини «В космічному оркестрі». Він тут диригент оркестру (Ерос — бог, що все гармонізує; оркестр — фавстівська прикмета музики в Шпенглера), що організує хаос «у танці» (у мітології Ерос — породження Хаосу, який він і космізує, впорядковує), де «мільйони сонцевих систем вібрують, рвуть і гоготять», «тьми-тем тіл, часток неспаяних спіралять», «Огні! Огні!»... Саме Ерос злютовує їх у вогняному танці. Саме він «пройняв еси усе». «Я — дух-рушій», «я часу дух, дух міри і простору, дух числа». Очевидно, що «Дух» у Тичини виходить за межі платоно-філоно-сковородинського Ероса, але його риси він має. Є й рука сквородинського Купідона:

В космічному оркестрі
підвладно все одній руці.

Звернемо увагу на означення «Я часу дух». Воно двозначне, бо означає не лише Хроноса, а й дух епохи, як у Хвильового «бог електричного віку». Він «спіралить» частки в танок «ми». У Сковороди час має ритмічну природу, він є пряма стріла-стрем до Бога, але складається з природних циклів проростання зерна й росту рослини, тобто має спіральну форму. Тому не лише бог-біг, а й час є fuga. Скажімо, fuga того зерна, про яке свідчить «Золотий гомін»:

...Над Сивоусим небесними ланами Час проходить,
Час засіває.
Падають
Зерна Кришталевої музики.
З глибин Вічності падають зерна
В душу.

В інших варіантах проставлено «Бог» замість Часу. Ця синонімія, як бачимо, викликана не лише цензурними умовами. Бо Час — тварний. І Ерос — породження Боже, Бог — проявлений у творі, саме проявлення Його Любви.

Та ми повернемося до цих образів Тичини пізніше. А тепер ще одне питання. Чому все ж Хвильовий означив Ероса богом електричного віку? Бо це вже не є ані антична містика, ані навіть Сковорода. Та й Шпенглер приділяє електриці менше уваги, ніж, наприклад, Ленін. І все ж у Платона й у Сковороди маємо й електрику. Це насамперед символ магніту, що притягує до себе інші частки, вказує напрямком стремління, шляхи людини. «Якщо перейшла в неї сила, тоді стає сталь точним магнітом» [110, т. 1, с. 262]. Мова йде про енергію, силу Божу у тварі. Силу Ероса.

Та ближче до бога електрики боги грози й блискавки, тобто сам Зевс-Юпітер. Саме він блискавкою вбив невдалого водія сонячної колісниці Фаетона й таким чином урятував землю, про що й нагадує Сковорода в розмові про язичницьку мудрість. Символ електрики — найближчий до суті платано-сковородинської діалектики двох полюсів, полярних протилежностей, моністичного дуалізму сковородинських двійць. Струм — наслідок склявіятуреного з'єднання цих полюсів, і ця біжуча єдність дає світло, та й сама стає рушієм машин. У Тичини у «Фузі» це вже «думки ріка і радіострум, мов безумна рука». Ерос саме і є медіатором полярностей, він об'єднує чоловіка й жінку, старше й молодше покоління, людину з людиною, з природою, людину з Богом, небо й землю, об'єднує все в часі й просторі. У християнській перспективі єднання по горизонталі й вертикалі дає хрест, самопожертву Бога любови в ім'я любови творця до свого сотворіння.

Тичинова «думки ріка» у Хвильового прямо відсилає нас до Ероса, до трагічної загибелі коханця Венери/Афродіти Адоніса, до попередження про можливість падіння Ероса у фузі:

Гляди ж, щоб думок анемона
на релях не закурявила лист,

бо тендітне досягнень гроно
упаде на траурні ризи.

Так упали сльози Афродіти за Адонісом/Еросом, і з них повстали анемони, як із крові його троянди (за Овідієвими «Метаморфозами», анемони, троянди ж із крові Афродіти), якими обіцяє пенід уквітчати лоно страдниці-землі. Так упав від блискавки її дослідник, сучасник Сковорода, співробітник М. Ломоносова Г. Ріхман. Два полюси електрики самі по собі, не з'єднані «любов'ю» в струм, становлять або вибух ворожнечі, загибель, або лише потенцію світла й руху.

Недарма й Сковорода у своєму славослів'ї Купідонові подає кілька прикладів незгармонізованої любови— загибель «марнославного» й «високомірного» Фаетона, духовну смерть Нарциса, що, на відміну від раковини-черепашки, поклоняється не богові в собі, а своїй поверхні тощо. Ерос-«охота» в сенсі бажання й полювання — «губить мене», як у випадку з Актеоном, що не пізнав самого себе.

Релі в цьому вірші пов'язують в один вузол кілька значень. Це і ліра Ероса, і відзвук електричного реле, яке мусило б регулювати струм. Релі-гойдалка відповідає образів змінного струму, як ліра — гармонізуючим функціям реле. Без цього регулятора неминучі перенавантаження (фр. *relais*), пиха Фаетона, гординя Люцифера, що приводить до падіння в аріманічну п'їтьму. Хвильовий грає тут багатозначністю рель, як робить це Сковорода зі словом «охота». Без такого клявіатурення загибель неминуча, і сама любов-ерос повертається в Хаос, «на чорта», бо й веде до чорта-Арімана. Сам Фавст у Гете був обдурений Мефістофелем у своїх гордих працях з преображення землі... Недарма за всіма своїми образами картин Сковорода вимагає бачити «образ Христа, що всіма ними володіє». Це він — Сонячні клярнети, це він — реле й диригент космічного оркестру бога-бігу людини до здійснення своєї місії преобразити Землю в плянету чи космос любови.

І Штайнер, і Сковорода наполягають на тому, що для цього людині потрібно пізнати саму себе. Шпенглер теж указує на те, що людина є одночасно об'єктом і суб'єктом, що пізнає себе як об'єкт. Чи не про це бубонить у «Силюетах» хтось за стіною: «Суб'єкт в об'єкті», і це чомусь нагадує Стефанові єврея-ортодокса з Полісся? Ми вже бачили, що це нагадує спільні джерела Сковорода, Штайнера й Шпенглера — платонівські діалоги Сократа, їхній розвиток неоплатоніками, зокрема Філоном Юдеєм/Філоном Олександрійським. Зауважимо, що Філон аж ніяк не був юдеєм-ортодоксом, та вплив його на юдаїзм був

великий, як і на православну та католицьку думку. Формуючи свою концепцію германського духу фавстівської людини, Шпенглер майже ігнорує Філона, зараховуючи його разом із Плотіном до «арабської» культури, що складалася з юдаїзму, первісного християнства та магометанства, яке й стало завершенням цієї магічної культури. Біблія та юдаїзм, його фундаментальна роль у розвитку європейської культури згадуються побіжно, як деталь арабської душі. У другому томі [146–2] «арабській» чи магічній культурі, зокрема первісному християнству, юдаїзмові, кабалі й Філону, присвячено набагато більше уваги, та тексти Хвильового не дають підстав думати, що Хвильовий його читав. Узагалі треба погодитися із закидом офіційного марксистського філософа Деборіна в передмові до російського радянського видання «Занепаду Європи», що Шпенглер не дуже рахувався з фактами, які не вкладалися в його схеми. Зокрема, він ігнорує Лобачевського серед творців неевклідових геометрій, підміняючи його Гаусом, що таки убоявся беотійців. Деборін справедливо закидає Шпенглерові й те, що він не згадує свого попередника, слов'янофіла Данилевського, який розробив циклічну теорію історії задовго до Шпенглера. Хвильовий згадує й іншого попередника Шпенглера — К. Леонтєва. Не міг не знати Шпенглер і Штайнера, який розвивав циклічну модель, беручи до уваги ті самі джерела, що й Шпенглер, але спираючись на пізнання власної душі, яку Шпенглер вважає непізнаваною. Тому в Штайнера модель розвитку людства — спіральна, бо включає не лише замкнені в собі кола-цикли, а й спадкоємність культур, їх внутрішній зв'язок, своєрідний поступ людини й всесвіту.

Шпенглер увійшов у тексти Хвильового досить щільно, і ця тема потребує окремого дослідження, як і впливи Данилевського та Леонтєва. Та звертає на себе увагу, що яскраві образи й тези Шпенглера майже всі, а з другого тому фактично всі обійдені Хвильовим. Це свідчить або про те, що він знає його поверхово, або про те, що Хвильовий не приймає його концепцію в її цілості, використовуючи лише окремі ідеї, спостереження. Та й ті пройшли крізь призму власної концепції азійського ренесансу Хвильового та призму духовної науки Сковороди й Штайнера. Обох, за концепцією Шпенглера, можна зарахувати до вже вмерлої арабської культури, як, до речі, й самого Христа. Навряд чи мав рацію Тичина, закидаючи цьому Фавстові молитовник і релігійність. Ще менше підстав у сучасного перекладача «Занепаду Європи» на російську, Маханькова, називати Шпенглера «християнським мислителем». Навіть його симпатії до християнства

відають маркіонізмом і тевтонізмом, тобто нацистським «християнством» [146—2, т. 1, с. 5]. Не міг Хвильовий прийняти і біологізаторства Шпенглера, хоч той і сам закидав соціал-дарвінізм Ніцше й Марксові, і відмову від ідеї поступу та загальнолюдського в людині, ані імперіялістичного соціалізму. Власне, і до самого Відродження Шпенглер ставився скептично.

З прийнятих образідей, окрім указаних вище, відзначимо дорогу, пов'язану в музиці мадам Фур'є з пірамідою Хеопс-Хуфу. Порівнюючи єгипетську культуру з фавстівською, аполонівською та магичною чи арабською, до якої він зараховує і юдаїзм, і Візантію, і первісне християнство, Шпенглер стверджує, що дорога є пра-символ Єгипетської культури. «Єгипетське буття, це — буття подорожника» [146—1, с. 200]. Це життєва стежка в смерть, у вічне життя. У Хвильового вона зливається з шляхами пілігримів, подорожників у «небесну країну», тобто дорогою посвячення. В «Арабесках» ця дорога — путь безсмертної нареченої, тобто Софії-Марії. Звернемо увагу на символ Аравії та загірної Мекки у Хвильового, синонімічної зоряному Віфлеєму. Така дивна синонімія може бути пояснена саме тим, що Шпенглер зараховує перше християнське тисячоліття до арабської культури. Арабески, як і алгебра та алхімія, — відображення цієї культури, як скульптура й евклідівська математика — античної, аполонівської, як fuga й декартівська геометрія — європейської. У цьому контексті самі «Арабески» Хвильового є прийняттям та запереченням Шпенглера. «Арабеска», за визначенням Шпенглера, є «найпасивніший з усіх орнаментів», вона відповідає «магічній ідеї долі», покірності їй [146—1, с. 234]. У Хвильового цей негативний аспект «арабізму» в різних творах («секім-башка» в «Заулку», одноманітне «алалакання» татарина в «Я (Романтиці)») поєднується з античним, єгипетським, індійським, перським та європейським початками, витворюючи спіральну єдність шляху різних культур людства. Це єдність Софії, Марії-Мари-Маріям «Арабесок». Це єдність безконечного внутрішнього простору магичної культури арабесок та діюфантових рівнянь, Сквородинського простору серця й безкінечного простору фавстівського з його центральним символом далечини, куди пенід амазонкою посилає думку. За Шпенглером, Сікстинська Мадонна «вся в даліні, в просторі», Афіна ж цілком тілесна, вона «амазонка» [146—1, с. 276]. Афіна — все та сама Софія, думка, і Хвильовий на протиположності Шпенглерові поєднує її з фавстівською далечиною, його амазонянки мчать в загоризонтні далі, куди ведуть і його «Арабески». Бо арабеска, як і музика,

за тим-таки Шпенглером, елімінує усе речове, тілесне [146–1, с. 236], тобто одухотворює його. Бо в Платона батько Ероса-пеніда Порос — син Метиди, думки. Ця думка ступенями бігу бога-демона переборює всі перепони, межі, й мчить його до світу божественних ідей. Бо сам Порос є не лише всяке добро, багатство, «порне», а й переправа, перевіз, путь, вихід [120, с. 118], тобто збігається з виходом-фугою й додатково зв'язує образи «я-пенід» та «я-фуга».

Думка ця, як і сам Порос у «Бенкеті», або слідом за популярним у символістів ніцшевським «духом музики» Діоніса-Вакха, згармонізованим аполонівською лірою, у Хвильового поєднана з «хмелем». Найбільш докладно еротична теорія пізнання й творчості, і саме в душі розглянутого нами бога електричного віку — пеніда-фуги-ми, була розроблена чільним теоретиком російського символізму В. Івановим, соратником і противником А. Белого. За всієї своєї критичності до Штайнера, Іванов використав у своїх працях чимало його образів-ідей, зокрема двоїчність чи троїчність духів зла, Арімана-Люцифера-антихриста. Платонівський Ерос, за В. Івановим, є «еросом возходження й сином Голода» (в інших працях Іванов називає Пенію або «Скудость», Мізерність), тобто еросом пізнання світу богів. Та геній — це ерос низходження, жертвний ерос Діоніса або Зевса, який «проливається золотим дощем на Данаю або в грозі й полум'ї низходить на Семелу» й втілюється в прекрасні матеріальні форми [57, т. 2, с. 640–641]. Голод, жага любови до вищого й жертвна любов духу до земного і творять мистецтво, у якому форма стає змістом, а зміст формою. Зазначимо, що ці два зустрічні потоки любови — образ, близький до штайнерівської інтерпретації алхімії Розенкройцера [154–9], в Іванова — алхімії мистецької.

Ще ближчі до Пеніда з поеми «В електричний вік» критичні зауваги С. Булгакова в «Снах Геї» (1916, 1918, Москва) стосовно надмірної сексуалізації творчого процесу В. Івановим: «Мистецтво було б занадто спокійною і благополучною справою, якби не мало в собі болю світової Пенії, муки тварі, що стогне» [27, с. 143]. У Хвильового ця світова Пенія — «страдниця-земля», яку Пенід «в троянди уквітчає». Подальша згадка про «Адама ріки» свідчить про те, що перед нами поєднання хреста з трояндами, центральний символ розенкройцерів і поезії Іванова. Зазначимо, що Роза в Іванова перетинається з «Діотимою», як він називав свою Музу, дружину Л. Зінов'єву-Аннібал. Подібну роль у Хвильового відіграють його образи «коханки», безсмертної нареченої.

На платонівсько-дантівському образі Ероса, Любови В. Іванов базує свою теорію символізму: «Символ — творче начало любови, водій Ерос» [57, т. 2, с. 606—607]. Він бог-рушій, за Данте: «Любов, що рухає Сонце та інші Зірки». Не дивно, що сам біг, хід Ероса до неба для Іванова — возходження по спіралі. Задовго до Шпенглера Іванов пов'язав еротичну природу творчості з контрапунктом, симфонією тощо. Зазначимо, що й концепція Прометея у В. Іванова, як і у Хвильового, пов'язана з Пенідом: «Прометей сповнений Еросом: бо Ерос титанічний, оскільки він син Мізерности, як читаємо у Платона. До Діоніса грядущого горить його Ерос» [57, т. 2, с. 161], тобто до Христа, якого передчували у своїх богах язичники.

Прометей — один із «персонажів» Івановської поезії «Фуга» (1905). Змістом цієї фуги є вакхічні погоні й біг Ідеї, що «мчить», несе «у вічність» творчу пожежу, «дар святий», «Прометея полум'я», якому відповідають вакхічні земні страсті менад та сатирів, низходження Ероса, [57, т. 1, с. 805—806]. У цитованому вже уривкові про Утес-Скелю, що є сином Пороса, Хлебніков зображає цю Скелю саме Прометеєм відповідно до Івановської моделі творчості, як низходження божественного Ероса, яке доповнює Платонівський біг до богів — пізнання, філософії.

Але річ не в тому, що словообраз Пеніда й сама концепція пеніда-творця могла виникнути у Хвильового під впливом івановської теорії символізму. Очевидно, Хвильовий міг читати відповідні праці В. Іванова чи С. Булгакова. Та виходячи приблизно з тих самих джерел і спираючись на ті самі засадничі підстави символізму, він і Тичина самі породжували подібні словообрази й символи. Символ, за Івановим, те третє, вище, що пов'язує двох [57, т. 2, с. 606]. Поєднає й парує, як райдуга, як магнітне поле любови. У «Фузі» та «Сковороді» в Тичини ця єдність розбита «на світ вгорі і світ внизу», хоча й «Налився всесвіт повноти», «і символами поїть І не кожен з тих символів нап'ється». У «Сковороді» («Allegro giocoso») це повнота самопізнання мікрокосму, повнота полів та гір, довершеності кругу: «За кругом круг тече». Це спіраль івановської «Фуги»:

Творческий пожар
В вечность мчит Идея.
И за кругом круг
Солнечных чудес...

У цьому ж дусі аналізував сократо-платонівське підложжя філософії Сквороди й В. Ерн. В. Іванов сконденсував ернівську аналізу Сквороди в жартівливій формулі [58, с. 51]:

По хвосту одной идеи
Раз забравшись на звезду,
Видел он, как в Эмпирею
Нес Эрот Сквороду..

Саме цю єдність і повноту християнського символу сквородинського Ероса зруйнувала Тичинова підміна любови маніхейською ненавистю Сквороди-мізантропа [118, т. 4, с. 260], заміна джерельної води Сквороди «Замість сонетів і октав» жовцю осіннього листа «Фуґи» [118, т. 1, с. 219].

Звідки ця жовч? В. Соловійов, розвиваючи в «Смысле любви» і «Жизненной драме Платона» сквородинську діялектику платонівського «Ерота, сына Пороса й Пенії (божественного достатку й матеріального убозтва)», указує на те, що функція Ероса — бути Pontifex'ом (священик, будівник мостів), тобто посередником, мостом «між небом, землею й пеклом», і врешті-решт привести людину до «перемоги любови — воскресення життя» [112–1, т. 9, с. 230]. Ні відмова від плоті, ні падіння в плоть (аж до сатанізму) не розв'язують цього завдання. Саме в цьому ідея тичинівських «Замість сонетів і октав». Обидві Афродити — Уранія й Полімна — мають у людині той самий корінь, але той факт, що найкращі квіти й найсмачніші плоди ростуть із землі, найбільш угноєної, не надає гною аромату квітів, що з нього виростають, як не нищить ні смаку, ні аромату рослини [112–1, т. 9, с. 224].

«Професор Чам.

Ніч.

Весна.

Міст.

Марія».

Грималь повинь. І тікають мутні води в невідому даль».

Саме так, «ступенями», східцями (колами логаритмів) піднімається в Платона Ерос до вершини краси й мудрости. «Я» стоїть із Марією на мосту. «На дальньому костюлі горить огонь і теж творить поему», тобто преображує, за філософією любові Соловійова, платонівського

Ерота в Христа, наївну Марію — в Діву Марію, Маріям. Полюси драбинки-мосту Чам і Марія, середня частина — земна: «Ніч. Весна», де ніч прилягає до Чама, Весна — до Марії. Ім'я є «міст», «арена інтимної зустрічі» суб'єкта з об'єктом, «розділених сфер буття» [80, с. 48]. Полюси мають багато імен. Це голуба Савоя, пісня-легенда цвіркунів, жемчуг, зоряний Віфлеєм. І гнила риба, покритки й проститутки, пацюк-болонка, підвал... Між ними місто, буйне бажання, яблунова завірюха, жінка-самичка, Крутик, Жоха. І запах слова. «З еротичного намулу» «Платон виростив» «блискучу й чисту квітку своєї еротичної теорії» [112—1, т. 9, с. 225], скажімо, проліски Бригіти, чебрець тов. Мари й м'ятежної нареченої, Музи.

У місті, як у равлику, ховається душа нашого майбутнього. Один із символів душі в платонівській мушлі — жемчуг, бісер, перли [63, с. 194]. І це пояснює майже всі жемчуги та перли Білого й Хвильового, бо душа і є жемчуг життя. Але можливо, що це «раковина з калом», куди попала революція...

VI

СТРАХ І СЛІПОТА БЕЗЛЮБНОСТІ

*Тільки й єсть у нас ворог –
Наше серце.*

П. Тичина «Війна»

Ми розглянули деякі натяки Хвильового на антропософське підґрунтя своїх ідеосимволів, користуючись лекціями Штайнера та художніми образами й прийомами А. Бедого, про якого добре відомо, що він був близьким до Штайнера й розвивав у своїх творах його ідеї. Це дало змогу розшифрувати поодинокі образи та розглянути кілька художніх прийомів Хвильового.

Та кожна з таких розшифровок викликає все нові питання й породжує нові сумніви як щодо конкретних інтерпретацій, так і щодо самої методології. Насамперед незрозуміло: чи маємо ми підстави користуватися лекціями Штайнера й тими чи іншими їх віддзеркаленнями в художній літературі, хоча б навіть доступній Хвильовому?

Посилаючись на ті чи інші лекції Штайнера, я не стверджую, що Хвильовий читав саме їх. У деяких випадках я посилаюся на лекції, яких Хвильовий не міг знати, бо вони були видрукувані, а то й навіть прочитані Штайнером дещо пізніше. Частина матеріалів друкувалася лише для вузького кола Антропософського товариства й лише зараз вони опубліковані цілком. Та Штайнер свої ідеї і навіть приклади повторював у різних циклах, подаючи їх із різних поглядів. Повторювали й інтерпретували їх також його послідовники, наприклад, Бєлий та Волошин у Росії.

Далеко не завжди вдається пояснити збіги ідеосимволів у різних авторів. Деяким можна знайти пояснення в тому, що саме вчення Штайнера виникло не на порожньому місці, воно багатьма своїми гранями збігається з теософією, кабалою, східною містикою, розенкройцерами, тими чи іншими творами філософів і письменників різних напрямів, епох і культур. Використовував Штайнер і образи та сюжети народних вірувань, вкладаючи в них антропософський сенс. На прикладі подібності деяких образоїдей Сковороди й Штайнера ми могли бачити, що частина їхніх джерел збігається, і відповідно кожен із них міг бути джерелом образів Хвильового й Тичини.

Тому я посилаюся на ту чи іншу книжку чи лекцію Штайнера лише для того, щоб показати, наскільки певна ідея збігається з антропософською. Частина з них могла бути народжена самим письменником незалежно від Штайнера та його учнів. Спільні засади, аксіоматика та граматика, спільна логіка мислення неминуче викликають єдині чи схожі висновки, «збіги» образоїдей чи ідеосимволів.

Слід мати на увазі також «ересі». Навіть Белий у якісь періоди своєї творчості доходив майже до цілковитого заперечення Штайнера, хоч слід підкреслити, що й заперечення це формулювалося антропософською мовою... Бо кожна «ересь» є відхиленням від «ортодоксії», тобто розвивається на тих самих основах, із тим самим словником та «правилами», за якими створюються нові поняття й образи.

Тією мірою, якою «ересь» приймає словник та логіку ортодоксії, її можна розглядати як варіацію останньої. Завдання дослідника полягає в тому, щоб урахувати побічні фактори, насамперед впливи чужорідних для ортодоксії ідеологічних систем, впливи, що можуть суттєво змінити окремі складники й напрямні розгляданого світогляду. Такими факторами у Хвильового могли бути «комунізм» та «український націоналізм». Очевидно, й антропософія вносила корективи до націоналізму й комунізму Хвильового.

2

У попередньому розділі я інтерпретував ідеосимволи Хвильового — «мавку», «жемчуги», «метеликів» та «пташок» — і відповідні образи Штайнера з конференцій 1923 року, присвячених духам елементарних стихій у їх співвідношенні з людьми, тваринами, рослинами та вищими духами.

Якщо наше припущення слушне, і Хвильовий мав змогу ознайомитися саме з цими лекціями, то можна передбачати наявність також інших образоїдей того циклу в його творах. Це тим більш імовірно, що саме такий цикл є найпоетичнішим у величезній спадщині Штайнера. Та й тематика цього циклу мусила цікавити Хвильового особливо, оскільки Штайнер саме тут говорить про різні можливості подальшого розвитку людства й, зокрема, Росії, Європі.

Якщо про пташок і метеликів Штайнер згадує в різних циклах, то про кажанів він, здається, розповідає лише тут. Ми змушені здивитися саме до них, бо, за Штайнером, вони відіграють у містерії земного життя неабияку роль.

Кажан є головною дійовою особою оповідання «В очереті»/«Бандити» (1924; 1930¹). Побіжно кажани згадуються в «Пуделі» (1923), «Шляхетному гнізді» (1926), у «Сентиментальній історії» (1928) й «На озера» (1926).

У поезії Хвильового кажанів, здається, немає. Таким чином, вони з'явилися у Хвильового в час чи після відповідних конференцій Штайнера.

Штайнер протиставляє кажана птахам і метеликам [195, лекц. 5]. Птахи й метелики пов'язані з тепловим та світловим етером і спиритуалізують, одухотворюють земну субстанцію. Метелики пов'язані з пам'яттю планети й символізують космічні спогади. Птахи пов'язані з космічними думками — це жива летюча думка, «мислі-птиці» Хвильового.

Кажани ж репрезентують ту зону землі, що пов'язана з присмерковими образами. Це головним чином тіні наших мрій, присмеркові страхи.

Вуха кажана — своєрідний рецептор, настроєний на космічний жах.

Кажани не люблять дивитися, бо бояться всього побаченого. Вони нічого не люблять, бо всього бояться, і тому є втіленням страху, який розділяє людей.

Вбираючи в себе з духовного світу наші ж страхи, кажани виділяють в земну атмосферу невидимі фізичному окові краплі сконденсованої й частково матеріалізованої духовної субстанції «страхів». Ясновидючі, духовидці бачать у леті кажана траєкторію цих крапель, наче хвіст, що супроводжує комету. Цю субстанцію Штайнер порівнює з геологічною магмою — гамулою і називає її духовною магмою.

Людина разом із повітрям вдихає цю духовну гамулу, і якщо не володіє собою, своїм емоційним життям, то ці «спіритуальні фантоми» оволодівають її інстинктивним життям. При видиханні вони несуть у собі вже щось, пов'язане саме з цією людиною, і «дракон» чи аріманічний

¹ Роки подаю за Київським виданням. Текстологічна аналіза потребує точних дат різних публікацій та змін у текстах, з урахуванням змін у політичній ситуації.

дух годується цими субстанційованими страхами, поступово оволодіває людиною.

Інакше кажучи, наші власні чи допущені з-назовні «страхи» космосу завдяки кажанам матеріалізуються в нас самих і дають можливість аріманічним духам, драконові народних переказів захопити у свої руки наше емоційне підсвідоме життя. Єдина зброя проти цього — любов, яка переборює страх, не дає йому стати відчуженою від нас субстанцією нашого душевного життя, відчуженою частиною нашого астрального тіла. Лише любов протистоїть майї, ілюзії страху, який роз'єднує людей.

Перед тим як перейти до «Бандитів», проглянемо інші, побіжні згадки про кажана.

«На озера» — мисливське оповідання. Власне, це спогади про мисливські оповідання Тургенева, про «Старосвітських поміщиків», про полювання з батьком. Реальні, біографічні спогади разом із літературними. Є й «містичний» спогад про те, як «колись, мільйони років тому (чи то був сон?), тебе тривожили очі якоїсь романтизованої дівчини», це був «пожар першого неповторного кохання»: «...покраса незнаних світів мені також відома, як і всякому флямаріону»... Узагальнювальне «флямаріон» чи гра в граматичну «помилку» вказує на черговий калямбур, мушкетон. Перед нами — якесь узагальнювальне поняття й власна назва, Фляммаріон — французький астроном, автор містично-фантастичних творів. Як і в багатьох інших творах, в оповіданні повсюди розкидані знаки «французького парикмахерства». Собака Нелі, наприклад, не лише іменем, а й поведінкою та своєю мовою «паризьких коток» («Cela va sans dire!») сигналізує нам про потребу французькомовної етимологізації флямаріона. Етимологічно «флямаріон» може бути пов'язаний з полум'ям, з тим самим пожегаром, що відбувся мільйони років тому..

Ідеться про «пісні на чумацьких дорогах», що мушкетеном влучають у «напівфантастичну путь» в астральні світи, до небесної батьківщини.

Тому не дивно, що «на мою вразливу думку падають метелики жури, бо ж так недавно, так недавно все було». Пульхерія Іванівна виступає тут у своїй чистій, гоголівській формі симпатичної старосвітської бабусі. Її жахи, тобто жахи смерті «Старосвітських поміщиків», дісталися тов. Жосі з її проф. Чамом та неврогеологією, до якої мусило б належати і вчення про магму древніх пожегарів

та духовну гамулу наших сьогоденних страхів. «На озерах» цього жаху Жохи нема, є лише «метелики жури», тобто ностальгія за минулою молодістю, любов'ю, за «дитячою казкою». «Крізь сон я бачу клаптик зоряного неба й лежачі силуети моїх старосвітських друзів»...

У дзеркалі згаданого вище Фляммаріона це спогад-метелик, знайома нам цитата з Канта. Це також і спогад, астральні, сонні видіння духовного світу. Силуети нагадують про акашу-хроніку, де записано все минуле й майбутнє, хроніку, яку Фляммаріон намагався науково обґрунтувати за допомогою парадоксів світла. Окрім акаші-хроніки є й мимолітне, актуальне, як думки або втілення космічних летючих думок — пташки. Мимолітне «в'яне»: «мої мислі плывуть по хатці», «все це як якась дитяча казка», «мислі мої в'яліють»... Саме полювання тут стає полюванням за мимолітними думками, за теперішнім...

«Качки підуть зі сходу», — каже вдосвіта Афанасій Іванович, — від Сонця, «грандіозної троянди», тобто центру життя, життєвого етеру й любови. Небесна троянда — один із головних символів розенкройцерів, отже, й антропософії.

На тлі такого зігрітого любов'ю вечора й кажани не кажани, а лише згадка про них: «Таємними кажанами носилися над водою чирята», тобто це зігріті любов'ю Афанасія Івановича й Пульхерії Іванівни журні мислі автора носилися над етером, затемненим майєю...

Саме ім'я Пульхерія — прекрасна, відбита в образі «прекрасного сонця», що плыве «за ліси — туди за Атлантику, за океан». Так відпливе туди музичною рікою Чумацького Шляху й сама Пульхерія Іванівна.

Перед нами «фантастичний степ» «гоголівського краю». Гоголівський жах заचाївся десь збоку Сорочинців, «де блукала колись «червона свитка». «І чути — ще повелись комісари». Є й кішка Пульхерії Іванівни, що шарудить соломою біля автора. Але це не жакхливий знак смерти, а «кошеня», «що блукає по хаті».

Зоряне небо знімає страх перед прихованим гоголівським чортом, і тому «на світанку я підвожуся бадьорий і веселий».

Ті самі спогади про старосвітське життя й зоряне небо в «Шляхетному гнізді», сама назва якого відсилає до того ж мисливця Тургенева. Такі самі дідусь і бабуся. А чумацька дорога проходить над очима «дедушки», його «чумацькими бровами». «Воли» ж тягнуть до Шведських Могил, углиб трагічної історії України.

«...Біля кузні пролетів кажан, завив Сірко на цепу». «Не світло на душі — щось минає, щось не вернеться». Не світло на душі «бабушки», яка молиться: «Божа Мати! Та коли ж ти одженеш цю нечисту більшовицьку силу?» «Та нема злоби в її словах», злоба ця — в «минулому» і «крихкотіла». Сама бабуся не має страху й злоби: «Богородице Діво, радуйся».

На що ж чи кого тоді вив Сірко? Яких кажанячих духів він чує? З кузні, біля якої пролетів кажан, «іде дух свіжого вугілля», а «з луків іде дух свіжого сіна». Це дух старої, древньої землі «Лугу зеленого» Белого, «Бежина луга» Тургенева, згаданого в оповіданні «На озерах», це дух зелених луків «Арабесок» Хвильового, на яких комиші прислухаються до великого азійського ренесансу. З ренесансу і йде той дух вугілля. Це майбутнє, у якому згоряє накопичене мільйони років тому етерне тіло древніх рослин.

Та нині «якийсь чад, якийсь сумбур ходить по селах, і виють собаки по селах». Виють на чадний дух громадянської війни. Кажани втілюють тут розбрат між людьми, страх усіх перед усіма, страх перед майбутнім.

У «Сентиментальній історії» «летять у ніч безшумно кажани. Кричить тривожно сич: Угу!». Це з другого сну, тобто астральних видінь Б'янки. Дія відбувається в «хатці, мов казка».

У хатці — Б'янка-вбивця та її сестра-проститутка. Поряд сибірський кіт, «що таємно муркотить своє одвічне муркотіння». Кажан, сич та кіт свідчать про щось, що відбувається нині в астральному світі. Свідчать неточно, сонно, натяком. Свідчать про страхи сіроокої журналістки та страхи тов. Уляни. Кажан сну втілює саме страх Уляни, і його астральна з'ява втілюється, здійснюється за порогом, дверима Б'янки. Бо ж «дика кішка тривоги» торкала Б'янку, вимагала прокинутись, зрозуміти «стук» долі, почути іншу людину, якій загрожує товариш Бе.

Б'янка мстить Боженькові за те, що «не відчинив дверей», і тому тов. Бе забив тов. Уляну на порозі Б'янки. Але ж то її власний страх

життя заглушив таємничий голос кішки, затьмарив її любов до Ульяни-Мадонни, до навколишнього життя.

У «Бандитах» кажан лише раз пролетів над двома, що сховалися в корчах, в очеретах: «...спершу тихенько, потім голосно завило на корчах: „Ву-у-у”. „Це кажан”, — метнулося дячкові в голову й знову стукнуло в голову: „любов”».

Опозиція «кажан-любов» вказана тут безпосередньо. І пов'язана вона з компаньйоном дячка на прізвище Кажан. «Кажан стояв, як пугач, настовбурчившись...» Він є людським утіленням кажана, страху й жаху, «пугання».

Але і в імені дячка присутній цей кажан. Нечипір відлунює «нетопиром». Нагадаємо, що нетопиром, який навис над Росією, над «Петербургом», названо Аполона Аполоновича Аблеухова, Аблай-Ухова, у якого кажаняче вухо стирчить прямо з прізвища, яке відлунює епіграфом «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева: «...чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лайя».

Християнське ім'я дячка Никифор. Це той, «хто бачить» чи «побачить перемогу», той, хто міг би перемогти.

У чому, у якій боротьбі й за що? Саме про це й думає дячок у корчах.

Коли закрили духовну семінарію, Нечипір «вирішив помститися». «Він певний був, що йде боротися за щось світле й справедливе». «Правда, „світле й справедливе” з часом стушувалось у партизанському загоні, який бився з червоними. Навіть до своїх, «до ватаги він завжди ставився з презирством, але ж ватага — тільки засіб». «Засіб» — прихований натяк на категоричний імператив Канта, що категорично забороняє розглядати іншого як засіб...

«За що ж він боровся так уперто? І коли боротьба втратила свій сенс, то чого бракувало йому? Тоді промайнуло йому в голові якесь просте слово і соромливо сховалось. Воно справило на нього таке враження, нібито він його почув уперше, нібито скотилось воно з цих сірих хмар і упало в воду — тому так тепло стало йому. <...> Кумкали жаби, і знову рипів деркач». Так само тепло стало анархові, коли той зайшов у воду...

Він щось починає розуміти, та запізно: «Просте слово прозвучало несподівано так: „любов”».

Нечипір все ж майже знаходить шлях до Кажана. Іще б трохи, і Кажан не наважився б його вбити. Та «коли приятель не відповів, йому знову стукнуло в голову: „любов”. І вже важко було від цього

слова, як у дитинстві бачити уві сні чийсь допитливі очі». Наче оті очі, що не дають спокою Дмитрові Карамазову у «Вальдшнепах», очі Мадонни.

І знову повертається страх, «робилося зимно і трясло». І знову повертається попередній образ Кажана, що «стояв, як пугач». У Сквороди «пугач» синонімічний «нетопиру» й символізує сатану [110, т. 2, с. 68–69]. Слово «пугач» точно передає мимолітні, але вже зафіксовані фігурою Кажана пужливі думки Нечипора про себе й приятеля. Пугач цей — той самий сич, що тривожно кричить у сні Б'янки, поряд із безшумним летом кажана.

Саме тут, у цьому місці новелі, і пролітає природний символ цього пугання, кажан із його «Ву-у-у».

А сам Кажан тепер «все більш загублював свої людські форми», перетворювався на «велетня», який і задушив «ніби скованого» дячка. Лише «промайнуло в голові „любов” ...» Так само велетень анарх пугав, навалювався на крамаря, а потім перед ним, велетнем, повставала фігура маленького, але страхітливого Карно, «безхвостої миші», яка, мабуть, теж означає кажана... Бігають, «як у миші», очі Нечипора...

Кінець безлюбної боротьби дячка цілком відповідає функції кажана у висвітленні Штайнера.

Розглянемо, як зменшувався дячок і виростав Кажан.

Оповідання починається з того, що Нечипір із Кажаном ховаються біля села в снопах. Кажан величезний парубок, але боягуз, що «мав вигляд переможеного півня» (неподалік розташоване селище Золоті Півні, «за великою могилою», мабуть, Шведською). Нечипорові хочеться зі злоти «налякати цього кабанця», а то навіть «їй-бо, можна зарізати, як кабанця».

Скиглять над рікою чайки, цвірінькають горобці. У Нечипора пролітають у голові всілякі думки. Ось він згадав, як у дитинстві дядько разом із ним драв горобців. Наберуть повний лантух, і дядько б'є по ньому кийком. Так душить, б'є Нечипір свої думки.

Та це швидше спогад із народних вірувань про горобину ніч, коли Підземний на Семена чи Здвиження карає гадів та горобців за гріхи, душить їх у руці [64, т. 5, с. 174].

Це й горобина ніч «нареченої» Тичини, революції, що обернулася ніччю громадянської війни.

«Горобці від світла зовсім дуріють». А кажани його просто ненавидять: «Кажан і зараз боявся вилазити».

Коли ж вони все-таки вилізли, увійшли в село, то п'яний Кажан лякає селян розповідями про свої й Нечипорові героїства: про те, як вдовбували очі, як нігті одривали обценьками... «Одно слово, помститися ми майстри. Ну, а Нечипір молодець. Майстер перший сорт».

«А коли зайнялась рожева зоря» («Хай вас Мати Божа спасе й помилує», на що Кажан кидає: «Не підходь, стара, за сто верстов»), довелося тікати.

Ті, що несуть страх, налякані. Тому поступово двійця міняється ролями.

Права рука отамана, Нечипір, на відміну від «дурня», «боягуза», «бельбаса», «кабанця» Кажана, викликав «своєю маленькою постаттю повагу».

Та в очеретах дячок думає: «Мабуть, здаюсь йому нікчемним», і «хотілось його як-небудь задобрити». Ці роздуми непомітно переходять в інші: «Це людина, що чарувала його цілий рік, тепер робилась звичайною й навіть непотрібною». Це думка Нечипора про отамана, але вона поступово перетворюється на відповідні думки Кажана про самого Нечипора.

«Зате розкуйовджена постать Кажана раптом почала якось перетворюватись, і він не міг уже глузувати з неї».

Саме «тому, що він не міг чогось розумного порадити, відчув себе дячок майже нікчемним, тим більше нікчемним, що постать Кажанова робилась загадковою й навіть страшною».

Очі Кажанові стають «як у вовка». Він уже не боїться, а стає лихим на безпорадного дячка. У ньому прокидається туга селянина за землю, за кращою долею й ненависть до тих, що не туди його звели. Він шукає винних.

«Кажан зітхнув, а Нечипір почував, як перед ним росте якась велика досі не знана йому сила».

Кажан розповідає про німецький полон, де він побачив вищу за нашу культуру сільського господарства. Спогади Кажана — світлий бік «кажанячого», як втілення космічних мрій:

«Да! Взяти хоча би й попіл. У нас ним двори закапостили. А германець не дурак, на ці самі луки розвій той попіл — от тобі й трава... Травище!»

Кажан починає роздвоюватися між Нечипоровим «засобом» та закликом Тичинових «Замість сонетів і октав»: «Приставайте до партії, де на людину дивляться як на скарб світовий і де всі як один проти кари на смерть. Хай вас називають творцями за шторами,

сентименталістами... Хіба це так важно? У нас ще й досі попіл висипають не на город, а десь у куточок, під тин».

Попіл у Сковороди й Штайнера — символ смертного, гріховного в людині. Але любов — сонячне в людині й попіл необхідно преобразити Імпульсом Христа, який самою смертю своєю ввів у людську історію «фантом» безсмертного тіла, а в душу — любов.

Тому ці оповідання-мрії Кажана й викликають у свідомості дячка слово «любов». І страх у душі, бо Кажан, як і Тичина, задумався, чи «й собі поцілувати пантофлю Папи?».

«Кажан не винний» — він свої провини хоче перенести на Нечипора, й «свідків Кажанові не треба. Що було — того нема».

За Тичиною ж

Над двадцятим віком
Кукіль та Парсіфаль.

Кукіль — «батько», що збайстрував ліричне «я» Хвильового в «Я із жовтоблакиття перший». Парсіфаль у системі Штайнера персоналізує цілісну людину, що оберігає найвищу цінність, Імпульс Христа, «кров», що пролилася на Голготі, Грааль.

Та перед нами ще кукіль, двоє роздвоєних людей, які загубили Христове.

«Помилюють? Не знаю... мабуть, не всіх», — каже Кажан із надією та розпачем.

І «Кажан, як велетень, стояв перед дячком, навіть цей голос розпачу був не його, а когось другого, що **сховався** за ним в очереті».

Цей «другий», «хтось» — «дракон», Аріман. Розпач сконує Нечипора, що втратив і другу свою половину, надію, бо слово, яке згадав, «промайнуло... й соромливо **сховалось**»...

Кажан справді невинний, він породження Нечипора, його нема, бо це «нетопир» у Никифорові, і саме він паралізує його тим страхом, що Нечипір сів навколо себе. У «Санаторійній зоні» кажан Карно навіть не торкається анарха, а лише привидом саркастично дивиться на нього з того берега. Ті самі обценьки, якими Нечипір рвав нігті, здушили його самого: «...голова ще більше боліла, ніби її хтось обценьками схопив».

«Хотів дячок кинутися убік і не міг...» «Вже не видно було — ні неба, ні очерету, не чув нічого.

Ніби величезна гамула нависла над ним, і темніло в очах».

Гамула ця, згідно з лекцією Штайнера про кажанів — субстанція страху Никифора, що знищила «любов» та той жаль, що він малим мав до горобців.

Вперше Хвильовий використав слово «гамула» ще в «Поемі моєї сестри» (1921²) у значенні геологічної магми:

Крізь корину землі,
у глибінь,
де гамула задихалась,
важко,
ватажки моїх дум
побрели,
Сутеніло у надрах
...тім'я темряви
...глухо
І конало тремтіння
надземне
на мережі зідхань.
Два кроти із жагою
велетенського жаху
ссали кров один з одного
там.
То був герць за самицю
незрячу.

У «Поемі моєї сестри» — зародок «моєї сестри повії» з другого сну Б'янки. І двох кротів, Нечипора та Кажана, з їхнім «велетенським жахом» і вбивством:

От нарешті один переміг
і пожер супротивника хутко.

Звернімо увагу на «тім'я», поруч із земними надрами та думами «сестри». Тім'я в окультизмі вважається отвором, вікном чи дверима в астральний світ людських емоцій та думок, спотворених,

² На жаль, ми не маємо правок «Поеми» пізнішого часу й не можемо тому аналізувати час з'яви того чи іншого образу.

перекручених у сні нашими похотями. Тім'я темряви, сутінок передає те саме, що й кажани: космічний жах.

У Кажана, як ми знаємо, «вовчі очі», очі вечорові й нічні, які жахаються, але й самі жахають.

Як і кажан Штайнерової лекції, Кажан не любить денного світла, не любить дивитися на світ. Але, як і кажан, він дуже добре чує. Правда, лише те, що лякає. «Нашорошилися — нема. Але в другий раз уже Кажан попередив».

4

Ми вже відзначали паралелізм між парами Нечипір — Кажан та анарх — Карно.

Маленький, нікчемний Карно поступово виростає в очах «ведмедя», «волохатого велетня» анарха. Виростає в «неможливу муку». «Йому здавалось, що перед ним стоїть щось надзвичайне і росте, росте, і захоплює собою всі кімнати» / «Вже не видно було — ні неба, ні очерету». / «І він, волохатий, величезний анарх, безпомічно борсається». / «Хотів дячок кинутись убік і не міг». / «Ще один-два моменти — і він упаде на коліна й заскиглить жалібним голосом, щоб не чіпали, щоб помилювали його».

Це той дячок, що наводив жах на селян, той анарх, що так само жахав міщанство й не милував приречених ним на розстріл. Тепер сама тільки думка про Карно «паралізувала його волю».

Анарх примирився вже навіть із міщанством, бо «тепер перед ним поставало щось більш безвихідне й гостре, як метранпажеве обличчя».

«...Але це ж неможливо! Що це з ним? Коли ж він був боягузом? Він мусить негайно взяти себе в руки! Хай буде це не тільки метранпаж, а сам чорт — що з того?»

Але страх поступово заповнює всього анарха. Він розуміє, що від нього, Карно, не відчепитися, бо Карно — частина його власного «я». І з'явився цей страх до появи Карно на зоні.

З появою Карно руйнація психіки «набирає з кожним днем усе більшої динаміки. Якась буйна повинь затоплює його». Повинь

спочатку лише в емоціях та у свідомості анарха, потім втілюється у дощі, і врешті-решт у річці, де топиться Хлоня, а за ним і анарх.

Про цю повинь А. Белий писав як про породження «мозкових ігор» людини, якесь «вдруг», — тобто так, як з'являється в зоні й у психіці анарха Карно та його приятель: «наче з землі виросла — фігура», «на північному краю будинку раптом виросла фігура. Одразу ж мало не всі звернули на неї увагу».

«Твоє „раптом” годується твоєю мозковою грою; гидоти твоїх думок, як пес, воно пожирає охоче: розпухає воно, танеш ти, як свічка, якщо тидкі твої думки і тремтіння оволодіває тобою, то „раптом”, обіжравшись усіма видами гидот, як відгодований, але невидимий пес, усюди починає передувати». І ти наче закритий від інших людей «чорною хмарою»³ [15]. Пес, про якого пише Белий, — пудель-Мефістофель із «Фавста» Гете. Він з'являється у Хвильового в «Пуделі» в супроводі кажана.

Ми вже звертали увагу на «двійництво» в зоні. Це двійництво Карно та його приятеля, «провінційного Мефістофеля», але також, за словами Карно, двійництво того самого приятеля й анарха. Це подвійне двійництво означає двійництво анарха й Карно. Карно — це «я» анарха, яким той бачить себе при виході в астрал. Це «сторож порогу», який не пропускає анарха в духовний світ, затримуючи його на порозі цього світу, у сфері непросвітлених, сплутаних, майїчних афектів. Це юнгівська Тінь, негативний відбиток «Я» в дзеркалі майї. Це «я» в полоні князя п'їтьми, Арімана-Мефістофеля-Мамони.

Анарх із самого початку з'яви Карно на зоні відчуває, що він знає його дуже давно. І ніяк не може згадати, де зустрічав його, бо це не відбувалося в цьому земному житті, у цій ін-карнації. Майя, хіть, «гарна малинка» з «дикого малинника» життя, ілюзія фізичного життя й смерті не дає йому згадати зустрічі в нижчих сферах духів зі своїм гріховним «Я» в образі Сторожа Порогу. А Карно ж досить прозоро натякає на свою зміїну, драконячу природу в сцені із зеленими яблуками, пародіюючи не лише слова, а й тон Бога. Мовилося про три зелені яблука для Хлоні, що втілює собою хлопчика в анархові.

За Штайнером, саме через передчасність спроби Люцифера прищепити людям свободу й пізнання фізичної реальності людство впало в смертне, гріховне життя.

³ Прикладом людини за чорною хмарою в Белого є «літератор». Автор мав на увазі Брюсова, який любив гратися в чорну магію...

Тому анархові й здалося, що він уже чув колись гаркавий, повний безсмертного сарказму голос метранпажа... Це голос саркастичного супротивника людини в пролозі до Книги Йова та «Фавста», голос «безсмертного» висміювача людини й усього Господнього творіння, Сатани. Голос цей гаркавий, бо, за легендами, сирійський. В Ільфа з Петровим у «Золотому теляті» друкарська машинка Остапа Бендера марки «Адлер» (орел) — з турецьким акцентом. Сирія входила до складу Туреччини.

Ми вже розглядали аріманічний підтекст самої професії Карно. Через друковане слово Аріман несе свої вульгарно-матеріалістичні ідеї в душі людей і так отруєє їх. Та Карно й сам по вісім годин «стоїть в отруйному пилові своєї друкарні».

Хоча «інтелектуальна кваліфікація Карно, безперечно, досить висока», але він «завше воєє з інтелігенцією».

За Штайнером, саме в наш час Аріман хоче оволодіти інтелектом людини, наукою, технікою, мистецтвом. Арх. Михаїл протиставляє йому антропософію, своє знання й мудрість про справжню природу людини. Про цю науку й говорить інтелігентна сестра Катря, для якої Карно наче не існує на зоні, вона не приймає участі в постійних балачках санаторійників про нього. Та й Карно, що всім дає нищівні характеристики, хоч і спробував іронізувати над нею, нічого поганого про неї не сказав. Катря розуміє, що «треба пізнати природу людини», тобто вона прагне антропософії. Її, як і тов. Уляну, не задовольняє жодна філософія, бо всі вони однобічні, і люциферичний ідеалізм, і аріманічний матеріалізм.

Всі згадані вище чортячі риси Карно й роблять вірогідним припущення, що «миша безхвоста», один зі знаків Карно, є синонімом кажана. Кажан і є тою мишею, що з'являється в час сутінок. Вся зона, за визначенням Майї, той соціальний прошарок, що є між вовком і собакою, тобто в сутінках, у присмерку буржуазної культури Європи.

Зазвичай мовчазний Карно в XI розділі, забравшись із дурнем Хомою на сіновал, «стільки наговорив тієї ночі, скільки не сказав за весь час свого промешкання в санаторію. І анарх знав: це тому, що він тут». Таким чином, саме цей розділ дає найбільше матеріалу для розпізнання природи Карно. Окрім робітничо-матеріалістичної «великої філософії», яку Карно викладає дурневі, тобто анархові, він розкидає цілу низку натяків. Так, він знає, що його називають «миша з одрубаним хвостом», і навіть не заперечує цього. Бо існує лише він

один! Пародіюючи штайнерівський анархізм, тобто певною мірою й анарха, Карно гордо твердить: «Єсть тільки я, Карно», цитуючи чи то Штірнера, чи то шевченківське «немає й Бога, тільки я! Та кущий німець узловатий». Усі його тези висловлюються з таким самим сарказмом. «В кожному його слові почувався виклик і образа». Тобто та сама образа і виклик людині, який колись закинув Сатана Йову. Так само як Мефістофель у Гете, він своїм негативним методом змушує людину рости, осмислювати себе або нищить. Недарма, коли анарх заліз на сіновал, ще не знаючи про присутність Карно, він «почув млосний запах чебрецю: він глибокий, мов мисль, і сухий... Так, мабуть, пахне і смерть». Звернімо увагу на цей самий сіновал. Саме зі схованки в снопах розпочинається «драма» дячка, «а недалеко гавкав собака». Собака, лікарів сетер, з'являється саме в цьому розділі зони й буде супроводжувати анарха до його смерті. І вмере майже разом із ним. Зі стіжка свіжого сіна починається «анархова» затурбованість революційного бюрократа Сайгора в «Пуделі»: «до Сайгора фатально тулився пес». У цьому випадку ми маємо рідкісну можливість перевірити наші припущення не лише текстуально прозорою цитатою з «Фавста», пуделем-Мефістофелем, а й прямими поясненнями Хвильового. У листі до М. Зерова він писав: «Сайгор <...> в даній колізії являється психологічним примітивом. Це перш за все пудель <...> Так, це „ніч на сіні”» [130–2, т. 2, с. 842].

Таким чином, і в «Бандитах», і в «Санаторійній зоні» пес уособлює частину душі персонажа.

Відзначимо ще одну деталь. Окрім завуальованого «безхвостого мишею» кажана, у санаторійній ночі на сіні з'являється й «гамула», яка в американському виданні була названа «гамуза».

«Насувалась гроза. Тоді зникли, пропали, розвіялись, мов передранковий туман, мов кінематографічна Ілюзія, його мислі. Анарх глянув на чорну гамулу хмар, і його охопив страх. Він подивився навкруги й побачив: хутко спадає темрява. Тоді він несподівано рвонувся, ніби його, велетня, хтось міцно держав, і кинувся до санаторія». Маємо всю сукупність взаємопов'язаних ідеосимволів «Пуделя», «Бандитів» та лекції Штайнера про кажанів. Зустріч з Карно на сіновалі, велика філософія машинного матеріалізму й «маленька філософія сіренького дня» болю — розвиток гамули темряви і страху.

Карно й провокує у всіх нервову кризу, викликає страхи.

Від самої своєї появи на зоні він виконує функцію знищення зв'язків між людьми, а точніше завершує вже наявний розлам між ними.

В анарха «ті невидимі ланцюжки, якими його зв'язано було з Хлоною, сестрою Катрею, і особливо з Майєю, раптом⁴ почали потроху розпадатись, і всю його увагу перенесено було на метранпажа. Навіть незадоволеності він зараз не почував. Якесь неясна тривога, якесь передчуття стало в нім».

Аріман представляє егоїзм, самість людини. Вони й ведуть людину в самотність безлюбного життя. Тому навіть втілення фізичної любові — Майя боїться й ненавидить Карно.

Анарх, як і Нечипір, соромиться своєї «сентиментальности», тобто любові. Так само як Нечипір, він не може пригадати якусь деталь, оцю саму любов. Власне, а чи була та любов? У Нечипора була. Як-не-як він це слово колись знав: «...любов уявляв дячок в образі християнки, яка буде носити йому яйця в клуночку, коли він одержить парафію»... З гнилих крашанок і починається зона... «...але кого любити? Бідних? Смішно. Але „любов” виходить все-таки природно, а смішно — пусто».

Тому замість деталі в анарха проступає крапка, і ця крапка виростає в особу — Карно. «Якесь темна настирлива думка остаточно не давала йому покою. Підозрілість доходила до абсурду, і він тоді знову дивився в одну крапку, і крапкою цією був метранпаж». Крапкою на стіні відчуває себе Хлоня.

Так само й А. І. Дудкін, із його акронімом АІД, дивиться на стіни, і зі стін виринає сатана, Шишнаर्फне. Белий називає це явище калямбурним словом «стенографія». Справді, це скоропис неправильного виходу в астральний світ через механічне зосередження на крапці, відомий із практики окультистів прийом для штучного ясновидіння чи трансю. У цих випадках замість духовного світу людина бачить лише тіні свого власного душевного життя, і нею оволодівають темні духи, породження власної душі. Стінопис цей — викривлене духовне бачення. Тоді замість іконопису з'являється в душі людини, як калямбурив Белий, свинопис. Розглядаючи Кажана як засіб, кабанця, дячок отримав образ-свинопис того велетня, що задушив його. Свиня, як і кажан, — один із символів сатани. Хвильовий трансформував Кажана в кабана еврихмічною трансформацією ж у б.

Лише духовна наука, свідоме оволодіння спонтанним яснобаченням можуть вирвати людину з полону її чорних марень. Духовна сміливість і любов — ось ті маяки, що можуть урятувати душу від

⁴ Те саме «вдруг», що про нього писав Белий, «дракон», пес.

«Дракона». Про це й розповідав Штайнер у своїх лекціях про кажанів. Якщо птах — летюча думка, метелик — пам'ять, то кажан — летючий фантазм, кошмар, сновидіння.

Дракон, «вдру» Белого, пожираючи «фантомів», тобто майже матеріялізовані чорні емоції людини, стає її хазяїном, стає майстром, метром у найрізноманітніших професіях, знаннях, акціях [154—5, лекц. 3]. Метранпаж — теж «метр». Майстром тортур називає Кажан Нечипора.

Під керівництвом Арімана сучасні вчені підміняють духовну істину фантазмами, майєю механістично-матеріялістичної науки, і тому людина не може побачити загрози Арімана, а якщо й бачить, то саме це бачення паралізує її страхом перед ним, людина стає безсилою. Ще навесні 1914 року Штайнер заявляв, що сучасну цивілізацію страху й ненависти очікує духовний рак, саркома [195, лекц. 12]. 1917 року він назвав це «соціальним раком» [194, лекц. 13]. Таким раком для санаторійної зони є Карно, і це одне зі значень інверсії його прізвища, «он рак». Ми в «санаторійній зоні», крутимо пуговку з майєю матеріялістичної цивілізації.

Ось чому породження наших страхів та ненависти, присмерковий «фантом», кажан Карно ставить під сумнів існування всіх, а сам стає єдиною реальністю.

«Очевидно, Карно є найреальніша особа, коли він центром уваги являється мало не для всіх. Так! Карно нічого не має спільного з примарами!»

Це приблизно те, що писав про «отруйне божество» в кометах А. Белей: «Це все зрозуміло байка: але байки емблеми; вони — воля до дійсности». «Отруєння цими ядами — поки привид. Але втілення цього привида залежить від нас: достатньо лише повірити нам у всемогутність радикалу „ціан“: „ціан” втілиться» [14, с. 36].

Ми ще повернемося до цього «ціану» й комет, а зараз зосередимося на волі «привидів» нашого мозку до втілення.

Анарх, заворожений привидом машинізації людей, проводить паралель між волею людей стати «додатком до машин» і волею до смерті. Саме Карно і є втіленням волі аріманічних сил до здійснення й волі до перетворення людини на додаток до машин. «Тебе, Хомо, нема... Бо ти, Хомо, не Хома, а — віл». «Те ж, скажімо, і з нашим санаторієм. Його теж нема».

«А от як я стану серед машин, то я, все-таки — я. Ти не скажеш, що мене нема. Словом я — метранпаж такої-то друкарні, такої-то профспілки і таке-то моє ім'я, і таке-то моє прізвище». Машина

та її соціальний додаток, «профспілка», число й міра. Він соціал-дарвініст та дарвінізований марксист. Для нього «інтелігентішки» — «чирячки на здоровому тілі», «шапочки-невидимки», шахер-махер. І може, щодо Хлоні він частково має рацію, як має рацію щодо Майї, яку він характеризує як індуську ілюзію. Через попередження про духовний рак Штайнер писав [195, лекц. 12], що в наші дні духовні субстанції, які формують наші цивілізації, захоплюють соціальне життя народів, як паразити, щось на зразок бацил. Людиною оволодівають думки, що нічого спільного не мають із її головою. Ці паразитичні формації видимі лише в астральному пляні. Ці інфекційні, гнилісні субстанції пов'язані з тією хвилею страху й ненависти, що заливає нині людство. Відповідні їм думки можуть мати форму ентузіазму, але цей ентузіазм, як і все інше, не має стосунку до дійсної людини, це склад непотрібної людині, неїстівної духовної їжі. Власне, те саме говорить про зайвих і навіть шкідливих людей, про себе, Хлоню й Майю анарх. Те саме твердить фактично й Майя. Карно лише, як завжди, прокує вибух усвідомлення цього факту зайвості. Він прокує кризу й капітуляцію перед паразитарними духовними інфекціями. Карно, який навіть за прізвиськом своїм є плоть, м'ясо, здоровим тілом вважає лише собі подібних.

«За моєю філософією життя все одно є в'язниця, яку тільки треба обставити так, щоб у ній була канарейка й самовар...», і Майя — сама ілюзія, м'яка плоть, пуховик.

Визнавши перемогу машин, анарх визнав і волю до смерті. «Сірий чортик», що ним так мучиться сестра Катря, переміг генія людини, поселившись із ним у чеховській «Палаті № 6».

І цей самий чортик пояснює, чому Карно названо було «Нат-Пінкертоном». Не тільки тому, що він шпигує за всіма, а й тому, що про Нат-Пінкертона писав саме через чортика один із теоретиків символізму Мережковський. Тепер він — Нат-Пінкертон із червоної охоранки.

Розглянувши роль сірого чортика у творчості Гоголя та чорта Івана Карамазова, Мережковський характеризує російську дійсність після японської війни й першої революції, петербурзькі сутінки реакції в таких образах: «І чигає в цих сутінках єдиний діяч серед загального споглядання — Нат-Пінкертон, вічний Провокатор», «звичайнісінький чорт із хвостом данської собаки» [87–2, с. 333]. В інших своїх статтях Мережковський уточнює, що хвіст — це з романтики. Реальний чорт російської дійсності не має хвоста. Хвіст йому замінює фрак.

Чорт Карамазова мріє втілитися в семипудову купчиху. Уявна дружина Карно — «„товстозада продавщиця” бубликів (мухи загадили) або гнилих вишень: на фунт півфунта хвостиків».

З діофантових рівнянь четвертого виміру «Братів Карамазових» Карно і втілюється вже в профспілкову самоварно-машинну реальність радянського часу. За Штайнером, матеріялістична аріманічна наука все зводить саме до цих категорій зовнішнього фізичного світу: число, міра й вага. Навіть соціальне в Карно є лише номер профспілки.

Як ми знаємо, Аріман є володарем «мух», «мишей», «вовків», порожнечі. Все це властиво й Карно — від дірки з бублика до мух, миші...

5

У «Поємі моєї сестри» кажаняче виражено «кротячим».

Якщо «кажаняче» в земному є виявленням космічного страху, страховидних марень астрального пласту духовного світу, то кроти теж мусять бути якось пов'язані з цими мареннями. Про це свідчить і «тім'я темряви», бо тім'я саме по собі є в окультизмі чимось позитивним, дверима чи вікном у вищі світи. Та ми знаємо, що на порозі до них стоїть «сторож порогу».

У «Петербурзі» Бєлий досить докладно описує сонні астральні подорожі «нетопіря» Аполона Аполоновича через це око чи вікно.

Кроти — сліпі фізично. Який же їх зв'язок з оком-тім'ям?

Образ крота в «Поємі моєї сестри» з'являється вдруге у VIII розділі після того, як виявилось, що революція не визволила вічножіноче, тобто Софію, з полону плоти, «кошачого» в жінці, кнурячого в чоловіках.

Ах, зоря моя так стогне-стогне:
піщаная пустеля без води,
Мій дух не запалив світанком тіло,
і тіло знову ссуть кроти.

Ідеться про одухотворення плоті музикою сфер:

...І нарешті заблакитніє органно:
— Радуйся, плоть моя!

— бо:

Я вірю в сяйво Волосожара.

— Або іншими словами:

...у вільний дух і плоть повірте!

— бо:

Горить, пашить на небі кокс
і запланетився мій поклик.

«Кротячому», підземному протиставлене взаємозв'язане з ним «тремтіння надземне», яке конає в підземному, незрячому. Досить прозора цитата з акафістів свідчить про Діву-Матір, Марію, Софію Пістіс, блакитну небесну плоть. Жодні досягнення прогресу не розв'язують суперечності між надземним і підземним полюсами, зенітом та надіром:

Я на полюс летів!
Я на полюс летів,
де на кригу бамбули
з океану вилазили
— злучка.

Розв'язка лише в духовних злетах:

Вірю яснозорно —
за рікою дзвони:
снію волосожарно —
тінь там тоне, тінь там десь...

П. Тичина «Я стою на кручі»

У Тичини і Хвильового тінь тоне в гармонії сонячних клярнетів, в любові, якою Тичина «назаряється» «у сонячнім саду».

Неологізм «назаряюсь» — від Назарету й назореїв, тобто від Назорея, Христа. І від зорі, «зарі» аргонавтів. І методом, формою утворення, і внутрішньою формою він майже тотожний спасівському «маковіє» Хвильового:

Маковіє чайка на воді,
То на сході проміння гуде
«Тріолети»

Зародок цього маковіяного образу вже був у Тичини:

Як я плачу по вас, Маккавея мечі,
Вогні творчі да Вінчі.
П. Тичина «Дух народів горить,
дух народів — мов жрець», 1915

І сама назва вірша «Тріолети» звучить відповіддю на «Триптих/Листи до поета» (1920), на закид комуністки, Карно в спідниці, Тичині:

Нещасна, жалка ж та рука,
що тріолетами годує
робітника.

Ні, як показав досвід, без тріолетів не нагодуєш робітника.

Хто це крапа осінню сльозу?
То пільма шкереберть за моря —
Мандарини із Мальти везуть
І у фуру впряглася зоря.

Зорі, сузір'я, «міжпланетні інтервали», космонавтика, точніше паракосмонавтика, в обох поетів пов'язана не з астрономією, а з астрологією, з астральним світом та подорожами в ньому:

О людськість! О гордість скрупульозна!
Чи ти коли дивилася в вічності телескоп?
П. Тичина «В космічному оркестрі»

Тичина замінив сквородинський «компас і телескоп віри» [110, т. 1, с. 285] телескопом вічності, але така заміна відповідає сквородинському образу внутрішнього ока, що прозирає життя вічне: «Блаженне око твоє, що прозорливіше труб звіздзорних» [110, т. 1, с. 265], «орле око, яке, наче через телескоп, прозирає віддалене й високе, але всюди суще — світло», «землю обітовану», гору Фаворську, «возлюблені селища Господа сил» [110, т. 2, с. 55]. Ми вже бачили у Хвильового заклик до людини «почувати проміння сонця», як почуває його собака.

Саме собака і вказує на астральні почування, на те спільне, що є в людей і тварин, тобто астральне тіло, душу. Ні рослини, ні мінерали її ще не мають.

Та душі людей можуть бути відірваними від всесвіту душ, замкнені в собі.

Під парасольками власної атмосфери,
під хмарами дурману і брехні
земля плекає душі парасольні,
які ніколи не розберуться в мапі Космосу.

Тичина «В космічному оркестрі»

Саме такі душі, що ховаються від Сонця, і є кротячими у Хвильового.

Життя сучасної людини, тотально загрузле і фізичний світ майїлюзії, відірване від життя зірок та плянет у їхньому зв'язку з рослинами, Штайнер називає кротячим існуванням, бо люди втратили здатність пов'язувати світ плянет і зірок та світ рослин, і, як кріт, вони не бачать далі темряви землі. Правда, у цьому кротячому існуванні, змушені спиратися лише на свої власні сили, люди отримують деякий досвід свободи, самостійності. Та нині настав час, коли людина мусить повернутися до духовної реальності світу, і за математичною структурою та механікою простору мусить воскреснути в очах наших душ космос, пронизаний духом. У тому самому сенсі використовує символ крота і Скворода: «Не будьте подібними до крота, закоханого в землю», бо «чи може кріт, скажи, будь ласка, сказати тобі, де день, а де ніч?» [110, т. 1, с. 147, 154]. Штайнер зауважував, що сьогодні людину, яка пов'язана лише із «земними силами, не можна назвати навіть кротом». «Людина стала сьогодні в своєму матеріалізмові дощовим черв'яком» [166, с. 86].

VII

ЗАГІРНА СИМФОНІЯ ЗІР

Спать.

То тут, то там –

по всьому кладовищу.

Прекрасний сон! Прекрасний сон!

Лиш де в нім зміст? Мета яка?

Кому там? звідки сниться?

(А-й! А-є!)

Чи, може, мертвим скрізь лиш мариться? –

і кров?

і боротьба?

<...>

Прислухаюсь:

голос, що вкруг росте,

в собі я ношу.

Живе – давно розпалось на клітини,

клітина в землю, в зелень, шум.

І той протест, і той огонь, що був у них,

тепер він знов живе:

зелень, шум.

П. Тичина «Фуга»

Тваринний світ кажанів та кротів повернув нас до зоряної символіки, до астрософії — мудрости зірок.

За Штайнером, кожна планета й зірка є духовним світом, пов'язаним із людськими душами як під час їх втілення на Землі, так і після смерті, коли душа проходить свій шлях через планети й далі, через зірки, Чумацьким Шляхом. Видимі нам зірки — фізична ілюзія. Своєю чергою, і коперніко-ляпльясівська система є науковим сновидінням, фантазмом, навіяним Аріманом. Та це раціональне сновидіння віддзеркалює реальність, викривлено, але так, що дає підстави людині творити світ машин. Інакше кажучи, хоча знання Арімана брехливе, хибне, воно дає людям змогу спиратися на власні сили. Преображене духовною силою, це знання може стати позитивною рушійною силою в майбутній історії людства.

У символіці Хвильового ту чи іншу роль відіграють зорі, увесь Зодіак, Галактика, планети, комети, аероліти й метеорити. З астрософією пов'язані також обсерваторія та планетарій.

Астрософічне значення має астрономія і в Тичини. 1922 року він писав [118, т. 1, с. 365]:

Люблю
астрономію,
музику
і жінку.
Астрономія воздвигає,
музика оп'яняє,
жінка дивує —
у голосі, у погляді, навіть у посмішці —
жінка завжди рождає.

Любовна ієрархія Тичини відповідає платонівській, лише у зворотному напрямку, починаючи зі світу астрального, з Уранії. Музика тут посередині, бо відповідає музі земної музики й танцю Полімії з вакхічного «Бенкету».

На неастрономічне значення свого зоряного світу Хвильовий недвозначно вказує в багатьох своїх творах. «Зоряний Віфлеєм» в «Арабесках», «міжплянеття» в «Блакитному меді», «загірна симфонія зір» у «Силюетах», «тайна вечерея зір» у «Пуделі» — усе це чітко вказує на неастрономічне розуміння небесних тіл.

Хоча «не Тоня», тобто «баришня Татьяна», у «Пуделі» й натякає на зв'язок зоряного неба з категоричним імперативом, та значення його ширше за кантівську етику й теорію пізнання. Про позитивізм та холод теорії пізнання нагадує в «Пуделі» кажан і крик сичів у післяпетропавлівську ніч. Сам пудель Дружок нагадує про «дружка» Карно, провінційного Мефістофеля, а через нього про автора «Фавста», гетівську теорію пізнання...

Вони всі разом вказують на те, що товариш Сайгор загубив зв'язок із тайною вечерею, агапією зір і ось-ось стане жертвою пуделя у своєму серці. Розумний пес із холодними очима це відчуває, бо має зв'язок із духами добра і зла, як і всі пси: «...пес не відставав ні на крок. Сайгор засунув руку в кишеню — нічого не було. Згадав — щось забув дома, в городі». Те саме, що забули «Я-чекіст», анарх, Нечипір: агапію, навіть її найнижчий ступінь, любов на рівні розмноження чи сексу...

Опозиція «пудель Дружок та дворянка Марчик» і відбиває цю опозицію безлюбності і простої любови, за якою прозирає опозиція позитивістської теорії пізнання, кантівсько-ляплясівської астрономії та гетівської теорії пізнання, на якій Штайнер базував свою [155; 17] і яку Шпенглер протиставляв кантівській.

Штайнер настільки шанував Гете-мислителя, що на його честь назвав антропософський центр у м. Дорнах Гетеанумом.

Неподалік від Гетеанума, у Шварцвальді, побував один із героїв «Зав'язки» астроном Сердюк. Тому можна покладати надію, що, як астроном, він зможе прояснити нам те, що знає, але не висловлює розумний Мефістофель-пудель.

Познайомившись у потязі з дипломатом Криленком, Сердюк кидає йому кілька темних фраз, а потім запитує: «Ви мене, очевидно, розумієте?» На різке «ні» пояснює: «Все це експеримент, не більше»: «а що як я візьму та й заговорю з цим добродієм езопівською

мовою?» Та це радше натяк читачеві, ніж Криленкові, бо, власне, нічого особливого він не розповідає йому. Сердюка цікавить проблема «вищого інтернаціонального порядку» — «внутрішній зміст відомих мені народів». Особливо «тевтонів»: «як впливає на психічну рівновагу людини комбінація, що складається з Лоенгріна, Шпільгагена та бюргера?» Це запитання звучить цитатою з «Пруської ідеї й соціалізму» чи «Занепаду Європи» Шпенглера або, навпаки, є випадом проти нього.

Та Криленко цілком слушно вбачає в цих глибокодумних питаннях «банальність про німецьке філістерство» (інспіроване самими німцями: найгірше в цьому дусі писав про німців хоч би й той самий Ніцше, якого ці філістери записали в число «своїх»...). Криленко, можливо, не читав Штайнера та не знав відповідного «езопу». Тому не зрозумів, що Сердюк порушує проблему сестри Катрі та Б'янки: де кінчається геній і починається сірий чортик, ширше — про природу людини та фактори, які впливають на народи і окремих людей.

Власне, до астрономії запитання астронома не має стосунку. Та, можливо, Сердюк натякає на одну з найважливіших праць Штайнера: «Місія поодиноких народних душ у зв'язку з мітологією німецької півночі» (1910) або її своєрідне продовження «Іншомовність історії» (1918), досить близьку в часі до співрозмовників.

Власне, ця остання і є циклом лекцій, присвячених «езопівській» мові історії, зокрема історії Жовтневої революції. За видимим світом, за майєю історії криється її внутрішній, дійсний сенс. Феномени історії є симптомами духовного змісту її.

У першій із названих праць Штайнер розглядає, з чого складається характер і внутрішній зміст народу.

Привертає увагу те, що поряд з інженером Хвильовий ставить свою улюблену езопівську чи езотеричну позначку — «химерний».

Супутник інженера журналіст Шарко — «модерний Хлестаков», тобто, мовою символіста Мережковського, а за ним і Белого, це варіант гоголівського чорта. Жвавий, балакучий, фантазійно-еротичний Шарко — люциферична натура. Та його «мишачі очі» — ознака ариманічна, що відповідає суті самого Хлестакова, за ідеалізмом якого завжди проглядає якщо не Чичиков, то філістер...

У своїй належності до бісівського світу він мусить теж щось знати про духовну науку. І справді, кепкуючи над астрономічними зацікавленнями інженера, сам він хапається за сенсаційну «інформацію» про переміщення географічної широти Постдамської обсерваторії.

У «Сентиментальній історії» сіроока журналістка цю сенсацію доводить до ідеї кінця світу, твердячи про те, що наступає новий льодовиковий період. Еротичні зацікавлення Шарка цілком відповідають інтересам цієї журналістки.

Не дивно, що журналіст цікавиться книжкою Клари Гофер «Шлюбне життя Гете»¹. Та Гете — спільний знаменник Шпенглера й Штайнера. Гетеїзм — постійна тема вищезгаданих та інших лекцій Штайнера, і пов'язана вона саме з темою Евразії, яку Шарко зачепив по-хлестаковськи, мимохідь.

Шарко при цьому пародіює надії більшовиків та евразійців на homo novus, натякаючи на те, що він сам і є зародком того самого новуса.

За Штайнером, саме на території Евразії через багато віків розвинеться новий тип культури, шостий післяатлантицький етап розвитку людства. Центральною складовою частиною нової культури-раси стануть слов'яни (і це певною мірою збігається з поглядом Шпенглера), яких Штайнер звичайно називав «росіяни», а Евразію відповідно — Росією, що, мабуть, не дуже подобалось антропософам-неросіянам. Гетеїзм — це те в сучасній шостій епосі, і саме в «тевтонізмі», що споріднене з тією майбутньою культурою, те, що слов'яни повинні взяти в сучасній Європі, усвідомлення імпульсу Христа, який слов'яни сприймають підсвідомо, хаотично, заплутано. Більшовики якраз і є наслідком цієї ірраціональної стихії, і тому вони є виразниками, носіями аріманічно-люциферичного начала в Евразії. Вони уособлюють суміш європейської хижої цивілізації та імпульсів азійського шаманізму.

Американізм — сьома, остання епоха перед наступною катастрофою, співмірною із загибеллю Атлантиди, перед апокаліптичною «війною всіх проти всіх» [148]. Недарма Шарко згадує громадянську війну, Д'Анунціо й Петлюру: «Знаєте — життя, пертурбації, ну і т.п.». Громадянська війна була своєрідною мікромоделлю війни всіх проти всіх². Переміщення землі — симптом майбутніх космічних пертурбацій землі.

Від соціальних пертурбацій Шарко у своїй звичайній хлестаковській манері, з «легкістю лані» перескочив до теми їхньої із Сердюком

¹ Про це казав і Штайнер, наприклад, у «Євангелії від Іоанна»: «...щоб писати свої біографії, письменники, які хочуть писати про Гете, сунуть свого носа у всякі нечистоти...» [150, лекц. 8].

² Ту саму символіку застосовують й Ільф із Петровим, коли натякають на те далеке майбутнє.

подорожі за кордон. «Як вам відомо, в сузір'ї Рака появилася нова комета», «хвоста комета не має», «комета наближається до сонця», і «скоро вона сховається на цілих 1208 днів» і тому подібне.

Через якийсь час журналіст уже цитує Тичинові «Міжпланетні інтервали» й оповідає, що Сердюк — «член товариства міжпланетної комунікації», «напівмарсіянин, напівбог». Включено чомусь у цю балаканину і єврейське «цимес» — «блискуча рисочка нового побуту». Шарко, здається, не єврей, для чого йому оте «цимес»?..

Якраз у 1922–1923 роках була надрукована чорносотенна теософська науково-фантастична «Аеліта» змінюхівця, «червоного графа» О. Толстого [55]. Центральний сюжет «Аеліти» — боротьба істинних марсіян із тамтешніми марсіянськими євреями. Хоч і приглушено, цей антисемітизм повісти Толстого наявний і у фільмі «Аеліта» (1924).

У цьому контексті напівмарсіянином, тобто змінюхівцем, є сам Шарко з його євразійством та обережними, хоч і несмачними жартами щодо Теми Брук.

Сам інженер Сердюк збирається летіти на Марс, та боїться, що комета йому перешкодить.

У Толстого на Марс літав інженер Лось. Якщо врахуємо, що Марс марсіянсько-толстовською мовою зветься «Азора», що є у зворотному прочитанні «а роза», яка, своєю чергою, використана О. Толстим у «Золотому ключику»: «А роза упала на лапу Азора», то можемо і в Лося бачити не лише розлогі роги, а й анаграму «соль», щось на зразок «соль земли русской» на противагу єврейській солі на Марсі.

Методи письменників-містиків, як бачимо, приблизно ті самі, й анаграма, інверсія — один із найпоширеніших. Інверсія звичайно використовується для передачі образів астрального світу. Тому навіть Марс для Толстого, здається, лише знак потойбічного³. Наприклад, Заходу з його «присмерком Європи»... Це, так би мовити, «срам» умерлої європейської культури. Бо навіть робітничий клас на Марсі — хирлявий, нікчемний. Тому й гине в боротьбі з євреями.

Криленко й чекав від інженера Сердюка приблизно такої «банальності про німецьке філістерство».

Для Хвильового Європа психологічна, Європа Фавста й Гете не загине. Змінюхівство було для нього еквівалентом непу, відродження імперії.

³ Як сказав Остап Бендер: «Заграниця — це міф про загробове життя».

Але й без О. Толстого в тогочасній літературі вистачало авторів як космічного, так і імперського спрямування...

Зауважимо, що сама радянська космонавтика, така модна у двадцяті роки, через Цюлковського була пов'язана з «Філософією спільної справи» М. Федорова. У Белого фьодоровські ідеї контамінувалися з антропософією, у Маяковського й Платонова — з релігійним комунізмом, не без елементів антропософії.

На містику космонавтики⁴ Сердюка натякає отой «напівбог», доданий до «напівмарсіянина».

Саме в лекціях про тевтонів, тобто в «Місії поодиноких народних душ...», Штайнер пише, що раси керуються шістьома Елогімами Сонця й протидіючими їм духами тих чи інших планет. Сьомий Елогім, Ягве чи Єгова, є на Місяці й опікується саме вибраним народом (цимес!). Духи, які протидіють і також впливають на семітів, — на Марсі. Діють вони через кров, тобто народне, спадковість. Звідси, власне, і Толстой, і Шарко могли взяти для євреїв марсіянську⁵ ознаку.

Полярною до євреїв расою є монголи, на яких впливають самі лише духи Марса.

На європейську чи кавказьку расу впливають духи Юпітера, які діють через нервову систему й органи почуттів. Звідси сенсорність їхньої культури, яка в нашу п'яту епоху переходить у перерозвинену грубо-матеріалістичну науку. В античні часи вона була виражена грецькою фізичною, чуттєвою естетикою, плястикою.

Чи не тому журналіст розпочинає своє патякання про Сердюка з іронічного «Все нерви. „Міжпланетні інтервали”, так би мовити...»? Спробуємо вгадати хід хлестаковських думок. Заглянемо в ті «Міжпланетні інтервали». У Тичини перелічені Сонце, Юпітер, Марс, Венера...

Марс при цьому виділений:

Марс — як бога! — Марс, Венера,
— скрізь там ждуть, як бога друга:
Очі революціонера.
Туга.

⁴ Як тепер стало відомо зі справ тамплієрів та Барченка [2], Пулковська обсерваторія була одним із центрів окультизму в Росії та СРСР.

⁵ У 60-ті роки минулого сторіччя «марсіянами» називав євреїв російський емігрант, популярний у сучасній Росії письменник, містик-нацист Клімов.

Сонце, сонячні духи впливають на всі народи, раси й, можливо, тому після Сонця в дужках іде інверсія калямбуру «сонце — сонце»: «скрізь цей сон!». Духовною субстанцією просякнута вся сонячна система. Рак, інверсія використовується звичайно для об'єктів астрального світу.. Сонце пов'язане з етерним, рослинним, тобто сонним тілом, а сновидіння належать до астральної сфери.

Цілком імовірно, що виділеність Марса в Тичини — це виокремлення двох полярних войовничих народів, що взяли участь у жовтневій завірюсі, європейське та азійське начала Евразії. У поезії Тичини й Хвильового вітер і означає звичайно дух або революцію, «пертурбацію». Вітер між Сонцем і Юпітером за схемою Штайнера мусів би символізувати боротьбу між Елогімами Сонця та духами Юпітера.

Для раси Юпітера така боротьба точиться саме в нервах та сенсоріці. Що й могло породити жарт Шарка, який своїм «французьким» прізвиськом нагадує про видатного фахівця з нервових хвороб.

У лекціях «Духовні великодні дзвони» Штайнер подає ще одну деталь. Якщо «Я» в людині відповідає кров, а в макрокосмі — вогонь, блискавка, то астральному тілу людини відповідає нервова система, а в просторі — повітря, вітер.

Міжпланетні інтервали Тичини несуть у собі «не хорали — вітер», тому Шарко й інтерпретує їх як нерви.

Якщо в Тичини справді йдеться про расові, народні духи, то чомусь не згадано Меркурій, ефіопську расу, та Сатурн, червону, яка зникає. Тобто пропущені занадто юна й занадто стара раса. Духи Венери — малайська.

Загалом ідеться про Європу й Азію, які чекають, як бога, — друга, революціонера. Саме про це сполучення й говорить звичайно Хвильовий, коли передбачає азійський ренесанс і вбачає в Україні його рушійну, запалюючу силу. Недарма свій «Вітер з України» (1924) Тичина присвятив саме Хвильовому.

Такому прочитанню «міжпланетних інтервалів» відповідає ще один жарт Шарка стосовно Сердюка: «оракул ти мій перпендикулярний».

У «Місії поодиноких народних душ...», «Апокаліпсисі Іоанна» та в популярному перед революцією «Тайновіданні» Штайнер розповідає про центри містерій, які постали на Землі після загибелі Атлантиди. Ці центри він називав «оракулами» Юпітера, Венери, Меркурія, Марса, Сатурна й Вулкана. Особливе місце займав оракул Сонця. До нього належали посвячені в містерію Христа. Саме до традиції оракула Христа належали розенкройцери та їхні спадкоємці

неорозенкройцери, антропософи⁶. Усі інші оракули були своєрідним віддзеркаленням Сонця.

Таким чином, «член товариства міжпланетних комунікацій» Сердюк по праву може бути названий оракулом. Перпендикулярним він може бути названий через хрест і, зокрема, у формі «т», тау, знаком, що мав суттєве значення у розенкройцерів. Цей також сонячний хрест [175, т. 1], *staugos*, пов'язаний із другим арканом Таро, *Gnosis*. Оракулом журналіст називає інженера саме через нерви, міжпланетні інтервали, комету тощо, та ще й пожартувавши щодо «цензурованого ларкового вина».

Одно слово, є деякі підстави підозрювати Сердюка/Ламене в причетності до антропософів/неорозенкройцерів. Побіжно згадане Сердюком турне по Шварцвальду, що неподалік від Дорнаху, дає, як і Ламене, додаткову ниточку, бо штайнеріанство певною мірою можна вважати різновидом християнського соціалізму. Езотеричне християнство продовжило традиції оракула Христа. У наші дні воно готує людство до грядущого шостого післяатлантського періоду. Ця епоха згармонізує досягнення європейської матеріальної культури з містичними одкровеннями духу. Ця гармонізація якось пов'язана із загадковими розповідями Сердюка про «червону комету» із сузір'я Рака.

До теми комети Сердюк повернувся знову, коли у вагоні з'явився новий персонаж, «жидівочка» Тема Брук із вишневими очима. Ім'я, прізвище, національні, професіональні та фізичні її ознаки — типові для Хвильового.

Тема, чи Фема — жіночий варіант імені Фемістокл, із грецької «справедлива чи законна слава» або «славна законністю» [98]. Не виключена й Феміда/Теміда. Інша етимологія того ж автора теж веде нас до Греції: це Артемія, від Артеміди [99] — теж, окрім іншого, блюстительки олімпійського порядку, законности, хоч вона, як і Аполон, має й вакхічні, місячні риси. Дивне для єврейки ім'я (хоч є фонетично близьке до Теме, Тамар «пальма»), можливо, свідчить про народ, славний Законом, і має якийсь стосунок до теми «бруку», в поезиці Хвильового — теми європеїзації України. За характеристикою того ж таки Шарка, Тема Брук є взірцем комуністки-ідеалістки, яка працює на тютюновій фабриці № 6. Як і кожне число, 6 має багато значень. Серед них — субота або пов'язані з нею шість днів творення. День

⁶ Від самоназви «неорозенкройцери» Штайнер змушений був відмовитися, коли під такою назвою з'явилася течія сатанинського, чорносотенного типу.

шостий Тема згадує «ядовито»: «Це ж ще з самого Адама ведеться: жінчину судять по фізії». Дивно, бо в день шостий в Адама вибору особливого й не було. Хіба що це натяк на дияволицю Ліліт, жіночу іпостась Люцифера. Справді, 6 — в арканах Таро [175, т. 1, с. 92–93] — число свободи вибору, зокрема, за Штайнером, вибору душами шляху Христа чи Арімана в шосту епоху [148, лекц. 11].

Шарко іронізує над її «безвихідним ідеалізмом», «архаїчним народництвом», бо «жодний із визначних комдіячів» «не поділяє її поглядів». Згадка про визначних комдіячів відсилає нас до другої Теми, зі «Свині», присвяченій райському життю «ответственных гіпо-по-по-тамів». У «Свині» Євою цього бегемотного раю є свиня-Хая. Вона й згадує якусь, теж, мабуть, «ответственную» Тему Касальську, прибічницю вільного сексуального життя жінок. Знову Ліліт?

На протилежність до цих лілітових свиней тема «Зав'язки» торкається іншої проблеми, а саме проблеми «Клявітурте», гармонізації людини:

А сьогодні ваше ізмагадове слово —
на чорта?

На чорта, коли нема молитви?

Кінь непідкований — негідний,

кінь непідкований по брукові не побіжить...

Як ми знаємо, тут теж мовиться про любов, але не таку, як у Касальської. До чого тут кінь і молитва? Кінь в антропософській символіці, як і в Платона, свідчить про людський інтелект [148, лекц. 7].

У контексті гармонізації розуму, почуття й волі брук і підковування «інтелігентности» свідчать про потребу гартування розуму в нашу європейську індустріальну добу. Так підковує швець у «Швець працює» чобітки, що, «цитуйте, йдуть до мене з бруку»...

Та в «Клявітурте» коня підковують... молитвою.

Молимося тому, чого не знаємо,

бо наша молитва — жага все-всепізнання.

З погляду Шарка Темі Брук, «інтелігентній партійці», не місце на фабриці, де вона «сидить десь у тютюновому пилі». Ідеалізм Темі Брук пахне волею та якоюсь молитвою ідеалам. Шарко зізнається, «що він, нарешті, ніколи не покохає Темочку, бо вона пахне

фабричним димом», а саме тютюновим. Ця тютюнова фабрика згадується, і теж у символічному контексті, і в «Лілюлі», і в «Редакторові Каркові». «Пахне» і навіть «дурманить тютюном» у «Свині». В «Арабесках» «Я... закурюю гаванську сигару (недавно прислав із Германії дипломатичний кур'єр)».

Чому із Германії? Невже йдеться про «дипкур'єра» Довженка?..

Тютюнова фабрика, на якій працює Тема Брук, позначена номером 6. Так само як палата анарха, як трамвай у «Сентиментальній історії».

«Палата № 6» у «Санаторійній зоні» відсилає до чеховської теми смерти й божевілья, пошуку сенсу буття в умовах міщанської Росії. Досить імовірно, що й інші шістки свідчать про Евразію, пошук майбутнім «народом Христа» шляхів до шостої епохи, у якій буде згармонізована «розхристана», кентаврична, за визначенням Штайнера, душа слов'ян, у якій буде досягнута гармонія між машинізацією і спіритуалізацією людини. «Розхристаний» і п'яний у «Зав'язці» — Шарко. Може, тому він і перескакує до американізації, сьомої епохи, тоді, як слов'яни ще навіть не оволоділи п'ятою, європейською культурою.

В антропософській системі тютюн не відіграє суттєвої ролі. За Штайнером, тютюн відриває людину від світу духів. У контексті слов'янського й інтелігентського сентименталізму, в контексті слов'янської некерованої здібності сприймати імпульси з астрального світу запах тютюну в Теми Брук символізує недостачу в слов'ян риси самосвідомої душі, властивості п'ятої, європейської, епохи.

Та слід згадати, що перша антропософська школа була створена при тютюновій фабриці у Вальдорфі. Тому символ тютюнової фабрики у Хвильового може мати значення виховування, підковування «коня» молитвою все-всепізнання, пансофії розенкройцерів та утопістів XVII сторіччя, зокрема мудрости «Нової Атлантиди» Ф. Бекона та «Пансофії» містика-педагога Яна Коменського, яких Штайнер уважав провідниками застарілого вже на той час напівматеріалістичного середньовічного арабізму [154—5, лекц. 2], основою «новітньої природничої науки». Молитва тут — повернення цього розуму самосвідомої душі до духовного світу. Вальдорфська фабрика в Україні, фабрика № 6, символізує своєрідний німецько-слов'янський альянс, бо, за Штайнером, гетеїзм — це саме те, що з європейської епохи мусить увійти в слов'янську, шосту.

Щоб перевірити цю гіпотезу, порівняємо очі Теми Брук і нашої індустріальної, майбутньої України. У «жидівочки» — вишневі очі,

як в Україні. Та й Соїрейль, Nicolas з «Арабесок», «наливає себе вишневим соком моєї неможливої муки» з «вишневих садів моєї чумацької країни» й молиться, «щоб Боженька зробив мене генієм»...

Астрософічному кодові відповідає рослинний.

Вишня в антропософській системі належить до рослин, що пов'язані з Місяцем, який відсилає нас до Елогіма Ягве. Символізує вона другу, перську епоху й разом з абрикосами є своєрідним представником східної Азії [186]. Ми знаємо, що шоста епоха є своєрідним повторенням-запереченням, діалектичним розвитком перської. Перській епосі відповідає Місяць, слов'янській — Венера.

Тема Брук із вишневими очима й фабричним запахом символізує перетворення старосвітської Диканьки на зародок майбутньої християнської культури. Євреї, за Штайнером, відіграють у всіх історичних процесах особливу роль, вони виконують місію синтезу й закону для розхристаних душ... Інші народи — носії аналізи, відображення та заглиблення в ту чи іншу грань всепізнання [154—6, лекц. 7].

Тема Брук — синтез проблем, що стоять перед сучасною Україною. Вона символ найкращого, «цимесу», «клявіатурення», як Хая — синтез усього некошерного, свинячого, тобто всефедеративного мішанства непівської доби комрадфутурбурів.

У «Санаторійній зоні» Темі Брук відповідає Абрум Карасик. Карасик «Вальдшнепів», мабуть, ближчий до Хаї, але впевнено твердити про це неможливо, бо його образ не встиг розгорнутися...

Озброєні цими гіпотезами щодо Темі Брук й пародійними натяками Шарка на деякі антропософські ідеї, повернемося нарешті до загадкової комети, яку Сердюк таємничо змішує з іншою, червоною.

Про червону комету Сердюк/Ламене каже саме Темі Брук: «Я все-таки певний, що ніхто не догадається, яку ролю зіграє комета із сузір'я Рака».

І далі він переходить до «червоної комети» 1811 року, яка з'явиться лише через 3000 років.

«Але ви, будь ласка, не шукайте тут символу: ця комета в астрономії так і зветься „червоною»».

Але товаришка, вона ж панна, Брук йому не вірить і ловить на плутанині: «Ви ж допіру говорили про комету в сузір'ї Рака?»

Оскільки пан Сердюк ухилився від відповіді, спробуємо самі висвітлити панні Темі, у чому зв'язок між обома кометами.

Почнемо з червоної. Вона справила свого часу велике враження на європейців не лише гігантськими своїми розмірами, а й тим, що

пронеслася в час наполеонівських війн. Про це писав, зокрема, Флямарион.

Сприймали її традиційно, як і Наполеона, — це бич божий, покарання людства за гріхи. Сам Наполеон у Росії сприймався як Аполіон Апокаліпсису. Фонетика нашкодила Наполеонові в Росії більше, ніж генерал «Мороз» та інші російські полководці.

Та цікавіша дата повернення комети. Це ж початок шостої епохи. Через три тисячі років, за Штайнером [154–8, лекц. 10], втілиться Будда Майтрейя, вчитель Добра, який згармонізує етичне й розумове в людині й допоможе людям виробити в собі моральний інтелект. Саме слово стане носієм добра. Якщо мовити кантівською мовою, «зоряне небо» стане в цю добу моральним законом людської душі.

Так Будда Майтрейя підготує людей до випробовувань під час і після сьомої епохи. Цей Будда ще в попередніх утіленнях (одне з них припадає на ХХ сторіччя) готує в душах людей ґрунт для сприймання імпульсу Христа.

Комета, як бачимо, насичена символікою.

З Темою Брук, тобто євреями, Будда Майтрейя був пов'язаний тим, що саме він, під іменем Іешуа Бен-Пандіра, за 100 років перед Христом готував для Нього юдейське суспільство. Саме він очолював секту назорейів, з якої вийшов євангеліст Матвій та Іван Предтеча.

Зазначимо, що в російській літературі особа Іешуа Бен-Пандіри позначилася на імені й образі Іешуа Га-Ноцрі з «Майстра і Маргарити» Булгакова [171] та, можливо, на виборі прізвища веселого «антихриста» Остапа Бендера [103].

Звернемося тепер до комети із сузір'я Рака.

Сузір'я це, як і часто згадуваний Хвильовим Оріон, належить до особливого типу сузір'їв, спіральних туманностей. Сузір'я цього типу є світом творення, що нагадує перший день творення в Біблії. Саме тому вони символізують момент переходу від одного стану до іншого, наприклад, момент «смерти» зерна під час проростання, тобто воскресіння його в новому тілі. Невипадково, що ембріон схожий на спіральні сузір'я.

Сузір'я Рака Штайнер докладно розглядає в 11-й лекції циклу «Євангеліє Матвія». Зауважимо, що в цьому ж циклі кілька лекцій присвячено особистості Іешуа Бен-Пандіри, майбутньому Будді Майтрейї.

Сузір'я Рака відповідає літньому сонцестоянню. Червнево-липневий час Рака — це час «стрибка», переходу від Предтечі до Ісуса, якому в полярному йому часі Козерога відповідає час містерії

вдохрещення Ісуса Іваном, час «стрибка» від Ісуса до Христа, коли в людину Ісуса ввійшло «Я» Христа, Сонячного Духа. Це день, коли «вмерла» людина («Я» перського Заратустри покинуло тіло Ісуса) й «народився», втілюється Христос.

Саме тому, за Штайнером, стародавнім символом сузір'я Рака були осел і ослятко, предок і нащадок [153, лекц. 11]. Осел — символ Сонця. На Івана Купала фізичне Сонце проходить через сузір'я Рака, свою найвищу точку. У містеріях посвячення цьому відповідає найвищий ступінь посвячення, після якого дух спускається назад у фізичний світ, щоб нести засвоєні на вершинах духу сили у фізичне життя людства. Цьому «стрибкові», моментові переходу через вищу точку посвячення відповідають слова Євангелія від Матвія: «Осанна в вишніх!»

У «Силюетах» Хвильовий перефразує ці слова, розповідаючи про «Вероніку жону» й «мадонну Христину» словами «боянної молитви» — «вечірньої молитви» на честь «віфлеємської зорі»: «Слава в верхів'ях революції і на землі слава». Верхів'я революції — духовна революція, до якої закликала комуністів сестра-повія в «Поемі моєї сестри».

Цю осанну в літні ночі та дні несуть пісні жайворонків та солов'їв, і пісня ця через етер, етерний елемент (субстанція життя) йде в духовний космос [160]. Звідти вона, збагачена духовно, повертається на Землю, і тоді її підхоплює увесь тваринний світ («химерні» цвіркуни Хвильового). У «Силюетах» ця молитва чутна саме «під тихий акомпаньямент земного хору — весняного шуму», того шуму, що у «Фузі» Тичини, відповідно до візії Штайнера [195], завдяки співпраці елементарних духів, пташок, комах і вищих духів преображується в зелень.

Людським втіленням цього земного хору є Боян. «Молитва» вказує на те, що це містерійний співак. Грецьким аналогом його є Орфей, посвячений вишого рівня. Через цю молитву можна згадати таємничого «флямаріона» з «На озерах»: «покраса незнаних світів мені також відома, як і всякому фламаріону». Ми зупинилися на етимології цього незнаного флямаріона. Чи не калямбурну тут маємо етимологію, Флам-Аріон, де перше з французької — полум'я, а друге, скажімо, пушкінський⁷ Аріон, своєрідний Орфей. Тоді тут

⁷ Він може походити й прямо з грецьких легенд, але баришня Татьяна поряд із мадуазель Аріон у «Пуделі» сигналізує про наявність російських мотивів, зокрема саме Пушкіна. З Татьяною порівнює себе й Бянка, як порівнює сера Чаргара з Онегіним.

це означатиме полум'яного Аріона на путях аргонавтів у зоряних світах... У «Лілюлі» маємо своєрідне втілення цього образу, Марусю, що «наче перепливла сонце», коли «луки співали на «достойно». Це все знаки сонячного посвячення в час сузір'я Рака. Така інтерпретація флямаріона проливає своєрідне світло й на дивне призвище опереточної співачки з «Не ридай», мадмуазель Арйон, яка постійно плуває німецьку з французькою. Саме її ім'я звучить «Аріоном» на французький лад. Поет, співак, що поєднав гімни Аполоніві й Діонісові, сонячному й нічному божествам музики, врятований дельфінами Аполона, — співачка з «Не ридай». Яка деградація... Але ж і комісар Сайгор уже досить далекий від мрій революції, про які йому нагадає дивний зоряний Оріон... За В. Івановим, Оріон, Орфей та Аріон — іпостасі Діоніса, що, як і Аполон, є провідником Муз. Зокрема, Аріон може бути зближеним із сатирами-козлами [56, с. 237–238]. Може він бути зближеним і з чорним конем або чорноконним Аріоном-Арейоном, сином Посейдона й Деметри [56, с. 41, 75; 88, т. 1]. Аріон поєднав у своїх реформах аттичної драми сміх і плач [56, с. 236–237], ту гармонію, у яку в «Пуделі» сплітаються «радість і жура». Мадмуазель Арйон із «Не ридай» справді провідник муз, бо ввела Сайгора в музику сфер, як і в оргіяльний світ «жіночости», хоч він і відмовився від них зі страху перед її Дружком, пуделем... Якщо прийняти цю гіпотезу щодо Арйон та Оріона, то стають більш зрозумілими й деякі інші деталі «Пуделя». Ім'я оргіастичного супутника мадмуазель Арйон — Букетов-Розін — звучить так само пародійно, як і її, і відповідає античному релігійному святові Розалій. Мисливські функції Оріона перебрав на себе Григорій. Його полювання на Богомольських Болотах відповідає поняттю грецької драми, як богослуження, містерії. Сопілка, що грає гімн життю (дифірамби Аріона Аполону-Діонісу), хлопчачи-чабани (античні сакральні «волопаси» буколів сакральної шлюбної ночі дружини царя й Діоніса [56, с. 146]), **фаетон**, запряжений двома вороними конями, що їм у паралель поставлені «вороні островки на жіночих тілах» та запашні перса в жіночій купальні. Своєрідний «жіночий оргіазм», з якого постав образ Діоніса й Орфея, розтерзаного менадами.

В одній із найбільш містичних своїх поезій Хвильовий бачить себе саме Орфеєм:

В жовтневих снах я був
під шепіт м'єї казки

(новій Україні ти —
червіньковий Орфей!)
«Зелена туга»

«Червіньковий Орфей», як і «червінькова революція» з оповідання «Кіт у чоботях», пов'язаний якимось чином із червнем. Червень-липень і є сузір'ям Рака, пертурбаційного сузір'я — це час Предтечі.

Якщо врахувати, що сюжетний час самої «Зеленої туги» є період між березнем і квітнем: «соро прийде квітень», «І ранком я прокинувся: димів квітневий ранок», то мова про «червінькового Орфея» в час Великодня, який 1922 року припав на 2 квітня.

Ми вже розглядали зв'язок Бояна, Орфея й «персіяньського» Пеніда. Ідеться про сонячне посвячення. Саме у зв'язку з містеріями посвячення й символом Рака Штайнер [154—3, лекц. 3] оповідає про персидські містерії, у яких найвищими є «Перс» (янгол перського народу), Сонячний герой або Син, та Отець.

Червнево-липневий час Рака, час містерії хрещення Ісуса Іваном, час «стрибка» від Ісуса до Христа, пов'язаний у Хвильового з образом справжньої, «нашої» революції. Без «революції для духу» жовтнева революція неминуче обертається свинством кнурів, кротів та кішок, потрапляє разом із пацюками в кал («Бараки, що за містом», «Вальдшнепи», «Сентиментальна історія», «В електричний вік»).

Про революцію духу ще 1918 року писав А. Бєлий: «Революція духу — комета, що летить нам з позамежової дійсности», пов'язуючи її зі стрибком із необхідности в царство свободи, але доповнюючи цю марксівську дефініцію комунізму кометою, під якою розумів Віфлемську зорю [16, с. 28]. Майже одночасно з Хвильовим саме до неї закликав 1922 року В. Маяковський у «IV Інтернаціоналі»: «...встает из времен революция другая — третья революция духа». Якщо Бєлий й Тичина («Замість сонетів і октав») пов'язували цю справжню революцію з музикою, то Маяковський — з поезією: «В марксову диалектику стосильные поэтические моторы ставлю» [86, с. 103].

Для Хвильового суть революції для духу в тому, щоб «дух запалив світанком тіло»:

...Хай вам флюгером плоть буде.

<...>

— Вільний дух спішить до плоті —
так синтез в істоті...

Саме флюгером є плоть для Б'янки із «Сентиментальної історії». Вона не хоче прийняти світового бардачка, незалежно від того, хто є його цезарем — чиновник чи мільярдер. Коли ж вона пориває з Боженською та своєю революційною мрією, то з насолодою вдихає запах калу. Цей каловий присмак жовтневої революції сигналізує про те, що вона веде до перемоги Люцифера, Арімана й антихриста.

У лекціях про хрещення Ісуса Штайнер і розповідає про омріяне «колишньою шлюхою» майбутнє преображення людської плоти, як і про преображення людини на вищих ступенях посвячення [154–3, лекц. 3], [154–8, лекц. 9]. Вищий ступінь, Отець, — це майбутнє людей, що стануть Атмою чи Духо-людиною. Першою ланкою до цього буде нова якість людини, що розвинеться впродовж шостої епохи, самодух, символом якого є лебідь, який символізує також і вищий ступінь розвитку, Атмана. Наше тіло є дзеркалом (у Хвильового — флюгер) душевного життя людини [154–8, лекц. 7].

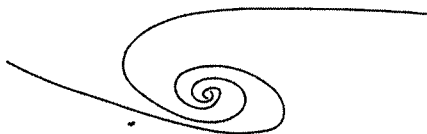
Повне одухотворення станеться тоді, коли людина пройде через всі перевтілення до свого кінцевого пункту, коли вона стане Духом Свободи. Це «не сотні — мільйони миль». Та

Для мандрівника моря води,
гровиці, жах, смерчі —
для воскресшого тільки польоти
іще далі, туди, вдалечінь.

Символ преображеного, одухотвореного тіла — кришталь, камінь мудрости. Та нині, за словами революційної Магдалини, «кришталева рветься плоть». Євангельська Магдалина першою побачила воскреслого Христа, у новому тілі.

Прозорість істинного тіла людини затьмарена смертними й смертоносними наслідками гріхопадіння, яке розбило людину на дві статі. Кал — один із синонімів цих попелотворних речовин.

В 11-й лекції «Євангелія Матвія» Р. Штайнер зупиняється й на сучасному знакові Рака, двох взаємообернутих шістках (чи 69), й розгортає їх у подвійну спіраль.



Знак Рака

Розрив між спіралями він інтерпретує як стрибок, перехід від старого (осел) до нового (ослятко), наприклад, «вихор» переходу від «жіночої» мудрости Соломона до чоловічої масонської [158, с. 169].

Такий розрив стається при переході зерна від смерти до нового життя, смерти людини в життя в духовному світі, і навпаки, при переході від епохи до епохи, від культури до культури.

У своїх нотатках знаком Рака Штайнер позначив суттєвий стрибок у «слов'янській» підрасі, яка стане зерном для наступної епохи [154, т. 2, с. 387–388], яка настане після сьомої культурної доби й відповідних «пертурбацій». Таким чином, Рак та інші спіральні сузір'я символізують усяку революцію, процес смерти-народження...

Та є ще й астрологічне значення сузір'їв. Кожне з них пов'язане з тим чи іншим аспектом людського життя. Рак — сузір'я водяне.

У «Санаторійній зоні» Карно, тобто рак навспак, спостерігає, саркастично посміхаючись, як топиться анарх. Мав він стосунок і до утоплення Хлоні. З його появою в зоні падає ртуть і настає сезон дощів, мжички, які виснажують людей нервово. Сама думка про нього здається анархові не мислю, а «чвирею».

У пляні фізичному Рак впливає на грудну клітку й таким чином є символом інкарнації, стрибка, втілення душі в клітину плоті, яку душа може розглядати як тюрму. Це особливо суттєве для мелянхоліків, у житті яких фізичне тіло домінує над «Я», астральним (душевним, емоційним) та етерним (життєвим, «рослинним») тілами.

«Я», життєві та емоційні сили мелянхоліків відчують своє фізичне життя як нещастя, помилку, як щось чуже і зловісне.

Це в деякому сенсі недовтілені істоти, і тому їхній дух і душа вразливі до бруталності свого фізичного оточення, та й власного тіла. Самогубство може здаватися їм звільненням із тюрми інкарнації. Все це, як ми бачили, властиве Хлоні й великою мірою — анархові. Тому й став Карно для них таким фатальним чинником.

Іншим способом втечі для мелянхоліків є перебування у «сновидіннях», фантазмах, химерах — це їм тим більше доступно, бо їхнє астральне тіло недоувійшло у фізичне.

У третій лекції про «Теософію Християна Розенкройцера» Штайнер вказує, що під час сну астральне тіло виходить з етерного й фізичного у вигляді двох спіралей, наче дві переплетені між собою цифри 6, з яких одна зникає у фізичному тілі, а друга витягується назовні, як хвіст комети — в космос, в астральний світ. З пробудженням цей «хвіст» зникає, втягується в етерне й фізичне тіло. У недовтілених людей зв'язок з астральним світом ніколи не губиться. Можливо, ці дві «ракові» шістки й відбилися у сварках на санзоні через гру в «66», бо й згадана ця гра саме через Карно та іншого метранпажа. Фатальність числа «66» пов'язана також із його зв'язком з апокаліптичним 666. Число 66 відповідає часові 6 сурми, загибелі третини людей від потворних левозмієконей. У будь-якому 6-му циклі перед людиною постає проблема вибору, від якого залежить її подальший шлях перетвілень [148, лекц. 11], що відповідає символічному значенню 6-го аркану Таро [175, т. 1], який є пентаграмою свободи волі. У «Дванадцяти стільцях» отцю Федору в «66» пропонує зіграти цариця Тамара, й відповідно до цього натяку Кавказ виспіває лермонтовського «Демона». Не дивно, що в наступному розділі розпочався землетрус.

Хлоня — недовтілений, Онан, як його прозвав Карно, доточивши пізніше до цього визначення «чирячок на здоровому тілі».

Сам Карно хоч і миша, але миша безхвоста, як безхвостою є комета «Зав'язки», яка з'явилася в сузір'ї Рака й про яку добродій Сердюк так нічого й не сказав. Карно як людина, а не фантом є тотальним втіленням цілковитого матеріялізму, тобто він утратив усякий зв'язок із зірками.

У лекції «Людська думка, космічна думка» Штайнер показав зв'язок сузір'їв з тією чи іншою філософією [192, с. 89]. Матеріялізм пов'язаний саме з Раком. Таким чином, комета із цього сузір'я, та ще й безхвоста, мусить означати навалу матеріялізму. Нову навалу,

бо безхвоста комета — новонароджена комета [201]. Тому й підсміюється Шарко над ідеалізмом Теми Брук. Рак відповідає також за чуття дотику [192, с. 87]. Про дотиковий характер Карно свідчить його окреслення Майї — пухка, пуховик. З поведінки Шарка стосовно Теми теж проглядає така «ракова» настанова до жінок.

Втілення як тюрму, тобто власну ракову природу, Карно усвідомлює, але вважає, що лише тюрма і є реальність. Все інше — фантазії недорізаного поросяти Майї.

Хлоня сприймає світ так само, але, на відміну від Карно, не приймає й не хоче прийняти такий світ. Тому і рветься в прекрасні далі. Та через те, що йому нема місця на Землі, він топиться в утопію Прекрасної незнайомки. Земна незнайомка для нього неминуче буде лише проституткою, занадто плотською. Він живе часами, коли Місяць ще не відірвався від Землі й не було розділу на статі. Тому він Онан. Та й Майя не визнає його мужчиною. Він андрогін, хлопчик.

Хлоня втоплений в астрал, саме його ім'я є анаграматичною частиною слова «мелянхолія». Він наче янгол, тобто янгол, що відстав у своєму розвитку від янголів⁸, які в попередньому втіленні Землі — «Місяці» перебували на рівні «людей».

До відсталих духів належать Аріман та Люцифер. Відсталими у своєму розвитку можуть бути духи й більш високої, ніж янголи, ієрархії. Навіть найвищі — Серафими й Херувими. Відсталі духи виконують звичайно функції духів нижчої ієрархії.

Нормальні Серафими й Херувими перебувають у сфері комет [201]. Відсталі духи впливають на комети, хоча й виконують функцію так званих Тронів, Престолів, «духів волі».

Через комети ці відсталі Серафими й Херувими впливають на астральне, тваринне, емоційне тіло таким чином, що людина губить свій зв'язок із космосом (Аріман) або губить можливість виконувати свою земну місію (Люцифер). Це останнє — ще один аспект Хлоні-Онана. Люциферичні фантазми Хлоні й анарха кидають їх в обійми Карно-Арімана, що й є господарем мелянхолії.

⁸ Таке фоносемантичне протиставлення є цілком у душі Сквороди, який протиставляв позитивний символ Наркіса, що пізнає себе, самозакоханому Нарцисові. Див. також анаграматичне [110, т. 1, с. 287] протиставлення «ленив» і «левин», тобто лев'ячий, де «ленив» своєю чергою є анаграмою левий/лівий, шуя, шуйця, яка переходить у Шуйського.

Можливо, саме таким Серафимам і Херувимам шле своє прокляття Магдалина з «Поєми моєї сестри»

Не революція — зима
...стою обурена...
 тьма.
Гей, херувими і серафими
прокляття вам
 ...Так інтродукція
 в туман.

Бо вона згадує, яким був початок революції:

...присідають минулого тіні
...за будинком хвости.

Відстали духи і є «минулим», хвостом у сьогоднішньому дні. Синонімія хвостів і тіней нагадує про таку саму синонімію в Сковороди. Хвостами й тінями Сковорода називав суто плотське, протилежне «істі» чи «голові» внутрішньої, духовної людини («Наркіс»). Щоб підкреслити діалектичну протилежність цієї двійці подібних понять, він футуристично грає фонетичною подібністю слів «амбра» й «умбра» [110, т. 1, с. 275], передаючи амброю аромат душі — дух, а умбра — означає тінь, тлінне.

Полярна протилежність дії відсталих духів досить чітко виявляє себе в протилежності Карно й Хлоні. Якщо Карно не має ніяких позаземних зацікавлень, то Хлоня має лише їх. Він належить до люциферичних душ, подібних до лермонтовського Демона... Саме в демонізові звинувачував Лермонтова В. Соловійов [112—1, т. 9, «Лермонтов»]. На захист Лермонтова змушений був виступити Мережковський [87—2], який змалював Лермонтова в образах надзвичайно близьких Штайнерові, як янгола, що страждає в тюремній клітці людського втілення. Та ще задовго до Мережковського янголом Божим його змалював Шевченко в «Мені здається, я не знаю», де протиставив свинське втілення «людей» і янгольське — Лермонтова.

У Хлониних поетичних фантазмах відчувається лермонтовська романтика демонізму надлюдини. Розказана ним легенда про титана, скованого ланцюгами десь на півночі, у кризі, близька до лермонтовського корабля мертвих із Наполеоном («Воздушный корабль»). Сам корабель цей походить із північних, скандинавських міфів «Едди», які

Штайнер інтерпретує в «Місії поодиноких народних душ...». З кораблем мертвих пов'язаний Локі, Люцифер. Саме він, Люцифер, із його «ідеалізмом» та «поетичністю», проглядає крізь образ далекого вчителя Хлоні. Зв'язок його з Леніним опосередковує лермонтовський Наполеон та Петро I у «Петербурзі».

Зв'язок Хлоні, як «янхола», із сузір'ям Рака йде через Місяць, планету, яка керує Раком. Місяць є виразником сновидних станів, емоційного життя, астральної сфери й водної стихії. З ним зазвичай пов'язують і самого Люцифера.

Окреме астральне тіло Р. Штайнер порівнює з краплею, яка відокремлена від океану фізичною посудиною. Роль цієї посудини відіграють фізичне й етерне тіла, тюрма для Хлоні.

Анаграматичні зв'язки Хлоні з «мелянхолоією» та «янгол» свідчать про своєрідну фонетичну зумовленість його характеру. «Х-л-н» за «Глосалолоією» Білого є фонемами води й «Луны» (Місяця), сонячними «гр-хр», які охолонули.

Знак сузір'я Рак є знаком індійської, першої культури, що виникла після затоплення Атлантиди. Хлоня у своїх видіннях невиразно пригадує Землю перших днів творіння, але себе він у цій картині чомусь виражає криком «банзай», хоча й увижається собі китайцем, що пише на стіні слово «Ленін», яке складається з лунно-водних фонем.

Ці дивні видіння — видіння часів Лемурії (пожежа) і Атлантиди (потоп). Монгольська раса — раса, що походить ще з відповідної атлантицької підраси. Китайці принесли в нашу епоху елементи атлантицької культури.

За Штайнером, сама Китайська стіна моделює обриси Атлантиди [154—6, лекц. 10].

«Троглодит», якого побачив Хлоня в миршавому дідку, постійному супутникові Карно, — відстала, ще допотопна душа. Фізичне тіло в нього загарбало собі владу над душею, бо душа його не розвинена до рівня цього тіла.

Душа дурня в цьому стосунку походить з іще більш раннього періоду, а саме з часів до гріхопадіння. Тому він, як Ісус до 12 років, розуміє першомову фонем, відчуває людей, розуміє тварин.

Кожен із них символізує якусь рису анарха. Миршавий дідок — культ сильного самця, Хлоня — мелянхолоію, дурень — душу до гріхопадіння. Тому так легко анархові з ним, у протилежність до Карно, який саме й репрезентує падіння в тюрму душі, ту тюрму, про яку писав Тичина в «Міжпланетних інтервалах»:

Крик в міжзоряному лоні:
Ми б цвіли, пили б веселе! —
Так душа — душа в полоні,
Леле.

Це крик саме сонячної культури Індії, з її неприйняттям земного, з її мрією про Нірвану.

У присвяченому М. Хвильовому вірші «Вітер з України» Тичина змальовує це словами Рабіндраната Тагора: «...нема бунтарства в нас: людина з глини».

Вітер революційних змін епох, між Сонячною і нинішньою, Юпітеровою, епохою дме нині «з України», тобто із шостої епохи, епохи Венери.

Під цим кутом зору порядок планет у Тичини — Сонце, Юпітер, Марс, Венера — є порядком епох: індійська (перша), європейська (п'ята), відповідна їй єгипетсько-халдейська (третя) і слов'янсько-азійська (шоста).

У неназвану четверту епоху Меркурія⁹ Сонячний Дух втілювався в людське тіло. Можливо, саме ця подія закодована в Тичини в словах:

Марс — як бога! — Марс, Венера.
— скрізь там ждуть, як бога, друга.

Розрив, перелом стався саме на Голготі, коли войовнича, ще марсіанська за своїм змістом греко-римська епоха стає «меркуріяльною», зцілювальною. Втілення Сонячного Духа — під знаком Рака. І було воно не полоном, а звільненням від полону, преображенням тлінного тіла.

Вітер-дух мусить вивести душу з полону, сам полон цей преобразити в одухотворену плоть, у Духа Свободи.

Та зараз, на Землі, ідеться лише про гармонізацію фізичного, етерного та астрального тіл, волі, почуття й розуму. Лише так постане четверта якість людини — «любов». Після пришествя Христа носієм цієї гармонізації стане Будда Майтрейя, на якого натякає комета інженера Сердюка/Ламене.

⁹ За Штайнером, співвідношення Марс — Меркурій є складнішим... Див. про це далі.

У ролі нового Будди Іешуа Бен-Пандіра стане носієм Морального Слова, Добра й Надії, носієм етичного інтелекту. Люцифер — носій світла, мрії, «моральности», що забігає вперед, вириває людину вгору, наприклад, у загірну комуну. Аріман, навпаки, — носій бездуховного, плотського, майічного Розуму, що тягне назад, вниз, у Землю, по-кרותачому. Гармонію між ними несе «істинний Люцифер» [148, лекц. 7], світлоносець та істинний Розум — Христос, а починаючи з шостої епохи — його помічник, Будда Майтрейя.

Санаторійна зона — період розірваних між Люцифером та Аріманом людей, дисгармонійних, хворих.

Якщо люциферичний Хлоня протистоїть аріманічному Карно, то Майя втілює ілюзорність того й іншого, світову ілюзію. Люцифер несе самообман, Аріман — помилкове бачення людиною навколишнього світу. Ілюзія суб'єктивізму викликає ілюзію об'єктивізму.

Сузір'ю Рака полярне сузір'я Козерога. Воно є сузір'ям «земного» елемента, амбіційности, солідности людини, її незалежності та гордості. За характером воно ближче до Карно, ніж Рак. Ця суперечність зникає, якщо ми згадаємо, що йдеться про співвідношення внутрішнього та зовнішнього, фізичного й духовного, що сам Карно — інверсія Рака. Саме ця суперечність була задана вже на початку «Вступної новелі».

«Вчора <...> „Березіль” давав ілюзію екзотичної зливи». «А сьогодні <...> йде справжній тропічний дощ», бо «тропік Козерога завітав на Лопань».

Північний, харківський тропік — тропік Рака. Але «тут трапилось чудо».

Якщо врахувати ілюзію екзотичної зливи в «Березолі» й те, що в «Седі» «безумствувала Ужвій», то стає зрозуміло, що мова йде про зливу емоційну, астральну («краплі», «дощ», «вода» астрального океану). У духовно-душевній «географії» саме життя бачиться як океан, моря, ріки, а емоційні події — як грози та інші атмосферні події [156, с. 136], [161, с. 74–75].

«Синя вода», що стікає з капелюха Юліяна Шпола, викликає в автора згадку про могилу Василя Еллана-Блакитного, про синьооку фіялки та «свою загадкову смерть». Синій, блакитний колір — колір неба, тобто духовного світу.

Якщо така інтерпретація тропіка Козерога на Лопані як астрального, видимого лише духовними очима правильна, то мова йде про один з етапів містерії посвячення, коли ієрофант бачить чорне або

нічне Сонце. Південний, тобто «австральний», тропік на півночі є своєрідним еквівалентом такого видіння. У «Лілюлі» це весна на Новий рік.

Інверсія Карно означає «он Рак» в астралі або, за висловом сестри анарха, рак, що десь там зимує... Тобто у фізичному світі це Козерог, час від 21 грудня до 20 січня. Сонце перебуває на цій паралелі в день зимового сонцестояння, тобто це полярна протилежність Купальським дням.

Цим астрологічним та мовним іграм відповідає те, що діється з екваторіяльним сузір'ям Оріона в «Редакторові Карку».

Як і інженер Сердюк, редактор Карк відпекується від символізму. Він реаліст. За Штайнером, «реалізм» — домена Терез. Та в Карка якраз немає найбільш характерного для Терез — розвиненого почуття врівноваженості. Окрім суто політичних проблем, його мучать сні, тобто видіння його спонтанних астральних подорожей у сні.

«Мені сняться зелені сні — навкруги простори, а на мене лізуть гадюки. Я їх б'ю, а вони лізуть. Я не символіст, а вони на мене лізуть...» У гадюках можна пізнати кометні хвостики астральної шістки Рака. Про це свідчить і те, що зеленою постає перед Карком і комета.

Карк «бачив колись комету з хвостом, чогось тепер зелена, біля Оріона. Нащо комета? А земля одірветься-таки від сонця й полетить у провалля. І тоді будуть смішні революції й автокефалії. Буде тільки дим. Дим полонить повітря, і буде першотвір.

— Христос воскрес із мертвих!..»

Де він її бачив? У сні? Незрозуміло. Можливо, Карк прочитав роздратований вирок Л. Троцького [121] (1923): «Білий — покійник», бо Білий дозволив собі «містично вознестися над жовтневою революцією» і «перед лицем народу, що переживає революцію», вважав «єрундою» поточну дійсність, якщо вона не бачить, не хоче бачити воскресіння Христового. Троцький не згадував про комети в Белого, зате гордо заявляв про те, що не цікавиться різницею між хвостами Київської та Веймарської відьми. Карк, на відміну від Троцького, бачить дим, хвости революції, який закриває очі вождя її, не дає йому побачити «сцену в Гетсиманському саду» та «шостий день творіння» [121, с. 11]. Чим пояснити злобний тон статті Троцького? Хоч Троцький і «Штайнера не читав і читати не збирався», але, мабуть, все ж знав, що Штайнер саме його й Леніна вважав найчорнішими фігурами історії, найбільшими ворогами духовного розвитку людства

[180, с. 21]. Спеціально щодо Троцького Штайнер зауважував «абстрактність» його думки [180, с. 23], що дивним чином збіглося з лєнінською характеристикою схематизму мислення Троцького. Та чи знав про ці зауваження Штайнера 1918 року редактор Карк у 1922-му.

Згадано про комету після 2 квітня через Великдень. Христос воскрес, але Карк думає про крах своїх революційних надій і про «крак» самогубства. Оріон, як і Рак, — сузір'я спіральне, тобто є сузір'ям переходу, стрибка, революції, поєднанням смерти з народженням.

Зелений колір символізує, за Штайнером, смертне в живому. Комета з Оріона — носій смертного.

Але якщо це зі сну, то мусимо врахувати, що в астралі все бачиться інвертовано, кольори теж. Пєза сном ця комета мусить бути червоною, подібною до комети «Зав'язки», і свідчити про шосту епоху, Будду Майтрейю, Добро, Надію тощо. Про комету Белого — революцію духу, що так не сподобалася Троцькому. Саме про це й співає церковний хор: «Христос воскрес із мертвих». «У церкві співали мелодії з Леонтовича...»

Великодні сонні видіння Карка заперечують оптимізм «Уривків» Хвильового:

А ми... а ми що блиск комети,
У сферах сонця — голуби.
А там життя, там — не провалля,
Країни інших систем других...

Та Карк і сам знає амбівалентність Оріона. І мусив би протиставити свій «карк» своєму «крак, крах» (κ^{10} — рак). Крак від бравнінга, що його купив Карк «в повстанця з банди Ангела». Ангел нібито звучить історично, але в контексті видінь Карка натякає на прийом мушкетона...

Ще перед Великоднем Карк згадує, як інсургенти відступали на північ, «а в проваллі раптово зацвіла Венера». «Зацвіла Венера» символізує в червіньковій революції Хвильового, тобто, в його антропософії, народження майбутньої шостої епохи. Про неї свідчать також береза, запах акації, липи.

¹⁰ Бєлий пов'язує ці звукосполучення з «хрипом боротьби», «криком» від удущення Урана Кроносом, хрипом, але й хрестом. «К» — твердий земний елемент, «удущення, смерть, застиглість, холод, інертність», «неусвідомлене». «К — вбивця» [8, с. 45, 113].

Береза в Гетеанумі символізувала слов'янську епоху, бо вона відповідає плянеті Венера. Запахи рослин є відбитком духовного світу тої чи іншої плянети. Акація й липа пахнуть Венерою.

У «Редакторові Карку» акація ще не пахне, біля акацій працює із сапками гурток дівчат. І ця картина викликає роздуми про машину й природу. «Знаєте: майбутнє не в обмашиненні життя, а в прирятненні природи до машини». Ці роздуми викликають згадку про «небо з зорями». І «тоді в голові мудро, тоді в серці мудро, тоді я цар життя, і моя голова підпирає темносиню височінь». Кантівські асоціації Карка ведуть до вищої мудрости.

Бо на зорях — Духи Мудрости, Престоли чи Трони. Трони, можливо, і викликали звичний зворот про царя природи. «І дивився Карк на небо: там голуба безодня, там кінчається життя, а степи України теж голубі — асоціація з небом». Дивні степи й асоціація, якщо за ними не стоїть жовтий колір пшеничного поля, жовто-блакиття...

Та символи не говорять, вони лише кивають головою. Як і акація. Вона може пахнути також Золотою легендою про мудрого Соломона та будівника Храму, про дві напрямні лінії розвитку людства — від Каїна й Авеля, від будівничих штучного людського світу й тих, хто йде за мудрістю Божою, мудрого Соломона, людей життя природи. Акація символізує масонів, каменярів. Як пише Штайнер [158, с. 112], після хреста на Голготі ці дві лінії розвитку повинні в шосту епоху з'єднатися, згармонізуватися в істинному християнстві. З'єднатися на хресті, що був зроблений із дерева життя. «Ах, як природа дивиться на машину!» Штайнер і пояснює, що, стаючи одухотвореною, людина і світ мінералів переводить на вищий рівень. Саме цього чекають від людини нижчі ієрархії космосу — за мінералами рослини, за рослинами — тварини.

У «Лілюлі» та «Арабесках» Україна пов'язана з Голубою Савойєю, а Чумацький Шлях із чумацькими шляхами України.

Венера, що зацвітає в проваллі, — майбутнє України — викликала в Карка образ Оріона/Чепіги.

«Редактор Карк дивився на вікна: там Чепіга й теж зацвіла».

Чепіга викликала згадку про «сапки» дівчат, а потім і самих дівчат біля акацій. Це майбутнє.

Минуле ж постало вишнями: «...на вишнях у червні проростають зорі».

Чепіга стала пов'язаною з червнево-липневим сузір'ям Рака.

Таким чином, дві спіралі Рака в «Редакторів Карку» розділилися на життєву, розквітаючу Чепігу й Оріон із хвостатою зеленою кометою. Життя і смерть. Зразу ж після «Христос воскрес» іде спогад про Леонтовича, що його мелодії співають у церкві: «...кажуть, він загинув химерно однієї зеленої ночі, а це було взимку...»

У кодах кольорів ця мелодія життя і смерти передана «зеленим» кольором радості рослинного, сонячного життя й «зеленим» кольором «зелених снів» смертного в житті.

У кодах соціальних це машина, що несе смерть, але мусить вивести Лопань із «калу» й «дохлих коней», тобто змертвілого розуму, до «американського чуда». У кодах соціально-історичних це образ провалля, диму, революцій, великих і малих, та катастрофи, що прийде наприкінці сьомої, американської епохи [158]...

Червневі вишневі зорі нагадують про особистість, про духовний шлях окремої людини, що з перського періоду (вишня) іде далі. Через усі перевтілення до шостої, новоперської, перси-ян-ської епохи, коли в людині розів'ється манас, самодух, духовний елемент у людині, духом просякнуте астральне тіло. Та це буде лише початок самодуховності людини, остаточно людина стає Манасом, Самодухом уже в період Землі-Юпітера. «Я вихожу на новий шлях, і мені радісно. Поперед мене горить зоря, як і колись горіла. Я її кладу в своє волосся — і вона горить інакше. Да...»

Чепіга, що розквітає, й Оріон, з якого лізуть у сні Карка зелені гадюки і з якого летять зелені комети, — це спіральне сузір'я, представлене двома поглядами на всяку революцію, пожежу.

Бюрократ із революціонерів, Шкіц, тобто схема, машинне в людині, «уперто заявив»:

«Після пожежі маленький дим і... смердить».

«Карк нервово кинув:

— Після пожежі не смердить!»

Для Карка смердить сучасне «промислове місто велике», смердять береги Лопані калом і дохлими конями, сама сучасність — «обивателем», за яким стоїть «Іван Калита, — і московська сила — велика, велетенська, фатальна, від варязьких гостей іде. І нема тут вишневих садків».

Саме від цієї фатальної сили зламався член ЦК есерівської партії Шкіц і прийняв обивателя як регулятора історії: «...налетів обиватель — і човен поринув».

Це та сама сила мертвоти, вампіризму, яку описав у своїх «Арабесках» Белей.

Власне, чому варязька? З півночі. Варяги до Москви не мали стосунку, лише до Новгороду й Києва, придушених фатальною силою Москви. Хіба що йдеться про північ узагалі. Антропософську. У «Місії поодиноких народних душ через мітологію німецької півночі» Штайнер писав: «з царства туману й холоду», «з «людської півночі», з холодної духовної області тчуться мислі людини», — звідси наповзає Фенрір-вовк, Аріман, що переслідує Сонце. Або, за «Глосалолією», правда, вже лише про географію нашого рота, мовлення: «На півночі — холоди; тут повітря згушло в пару; «ель» — пара; «н» — є холод пучин мороком наповненого моря» [8, с. 195]. Маємо евритмічного Леніна... Саме через «ель» визначав ленінську Росію Хлебніков у «Зангезі».

Перед нами сила мадмуазель Арйон, точніше її Дружка, Пуделя. Над цією мамзелькою теж горить сузір'я Оріон, музикою своїх фонем вказуючи на її химерне ім'я.

«Збігалися зорі на тайну вечерю, і нечутно зітхав зелений Оріон на голубиних гонах».

Тут зелений сам Оріон. Комети тут нема, та неподалеку від столітніх дубів «пролетів кажан», а «за півверстви кричали сичі». «Іще кричали сичі. Десь гавкав Марчик — дзвінко, як дзвони. Зірвавсь метеорит, помчав і в розпуці розбив собі голову об дерево». Та Сайгорові «до болю хотілось розмозжити собачу голову». Не Марчикову, а Дружка, пуделя, «чорта», що — «як примара». Такого собі розумного обивательського пса.

Подвійність сузір'я Оріона представлена двома псами, мадмуазеллю Арйон та замріяною баришнею Татьяною, що зітхає за зоряним небом. На небі сузір'я Оріона супроводжують сузір'я Малого та Великого Пса, згаданого Хвильовим у V розділі «України чи Малоросії?». Згадка ця потрібна була, аби нагадати про те, що Сіріус із Великого Пса лише в древності був орієнтиром для єгипетських жерців, як світло Великого Пса й «далекого сонця» (Сіріуса) російської культури (Букетов-Розін) було ним колись для Малоросії...

Півверстви до сичів протиставлені «шостій верстві», на якій «брякнуло вогняне сонце».

Пудель, розпука метеора, крик сича й вереск мадмуазель Арйон — елементи страху, який несе кажан, або відсутня тут «зелена» комета. «Примара», що підносить людину «на верхів'я фаталізму»,

символізує капітуляцію перед фатальною, північною вовчою силою п'тьми.

Чому Оріон зелений? І взагалі чому він тут з'явився?

Оріон — осінньо-зимове сузір'я, йому нічого робити в липневу ніч.

Перед нами, здається, ще одна версія астрального видіння нічного Сонця, посвячених у містерію життя й смерті. Цьому цілком відповідає Оріонова божественна іпостась у грецькій мітології. Осліплений, він прозрів, дивлячись на схід Сонця. Це типова мітологічна картина прозрівання в ініціації. Можливо, з'ява Оріона в розгляданих творах — свідчення прозрівання Сайгора й Карка?..

Двозначний Оріон символізує в «Пуделі» жах смерті, ілюзії Арімана й протилежну йому радість перемоги, радість новонародженості: «І ріс невідомо запашний дуб». «Ріс невідомо ранок». «На сході невідомо ріс день». Нічний запах дуба — аналог зеленого Оріона, зимового сузір'я в післяпетропавлівську ніч.

Дуб репрезентує третю, єгипетсько-халдейську епоху. Наша, європейська епоха, що її символом є Фавст, ту епоху повторює, але на новому витку спіралі, бо між ними пролягла греко-римська, епоха втілення Христа, «Сонце в ночі» Землі.

Питання кожної переходової, Оріоно-Ракової доби в тому, яка саме спіраль, смерті чи народження, стане панівною. Звідси й роздвоєння Сайгора та й усього сюжету «Пуделя». Капітуляція чи перемога Фавста над духом п'тьми — ось про що йдеться.

Кажан чи вранішні півні, що кричать із сіл, Аріман чи Христос?

Про Арімана нагадують обидва пси, Дружок — пуделем із «Фавста», Марчик — тим, що «зірвав гаву й помчав за нею по тирсі».

І Марчик, і тирса, і відповідні зорі відсилають нас до тирси Арімана в «Клявіатурте».

Гави нагадують про «тисячі галок» із «Синього листопада», які зліталися «на баню церкви» (Марчик полює на Богомольських Болотах), і тому «здавалося, що тут недавно проїхав Чичиков». Але там перемогла смерть. І шоста верства пахла там не Сонцем, а 6 листопадом, точніше сосною, деревом Сатурна, сьомою епохою... Пахне для Марії, бо вмираючий Вадим дивиться на сучасність з XXV сторіччя. У Вадима «своє Євангеліє».

Перед Марією стовп, а на стовпі написано: «Підеш направо — заригзе вовк. Підеш наліво — уб'єшся в ярку». Всесвітній мільярдер чи

бюрократ (Шкіц, Сайгор, Кук)? Аріман чи Люцифер? Обидві спіралі революційної доби вона, як і Б'янка, бачить у світлі Майї...

Але Марія перемогла, Б'янка ж капітулювала.

Аріман, за Штайнером, перемогти не може, перед ним лише капітулюють.

Пси, як і зірки, кивають нам, символізують проблему та її розв'язку.

Ось в «Елегії» вмирає старий газетяр. Поряд здихає старий пес. Старий разом зі псом згадують радісні дні блоківських «Дванадцяти», коли були «стоси паперу з промовами, статтями про всевітній пожар:

«Ми на горе всем буржуям
мировий пожар раздуем;
мировий пожар в крови...
господи, благослови!»

Старий згадує радість днів юности, «нового заповіту, що ми, волхви, бачимо на сході в темну ніч із хрустального Віфлеєму...». Ми волхви, ясновидючі ХХ сторіччя, коли з'являється етерний Христос.

З цими днями пов'язані мигдальні потоки, запах акації та Оріон.

Але нині «в грудні згнила зима», і «цього року старожили не бачили різдв'яних зір».

«І була мряка.

І старий газетяр теж не бачив різдв'яних зір». «Старий газетяр теж шукав сузір'я Оріона; але були самі мутні далі».

«А зима зовсім згнила, і шкульгає Різдво в мряку чвирі».

Зимове сузір'я Оріон з'являється в літньому «Пуделі», а мешканцям степового міста воно не видиме взимку. Хоча, як і у «Вступній новелі», «з південного бігуна, з Австралії, грізними колонами ще насувались молодії дні». Як і в «Пуделі», «біля дуба зацвів уже молодий запах юного невідомого дня», бо «над древнім степовим городком урочисто потопали голубі дзвони». Голубі — духовні, Великодні, точніше передвеликодні. Христос воскрес. Газетяр помер.

Подвійна природа спірального сузір'я і тут виявляє себе народженням і смертю, смертним у час Різдва й життям, голубим дзвоном Пасхи, Голготою, на якій Христос смертю смерть поправ.

Південний бігун, Австралія, як зелений Оріон, як чудо тропіка Козерога, вітер з Індії — все це лише знаки «а(в)стрального»,

зоряного. Чи не астральна «помилка» в тексті «Прелюдії» про початок нової ери сьомого падолиста «на глибокій Півночі, недалеко південного бігуна»? На користь цього говорить і початок прелюдії з голубиною книги. «І город — ніби Австралія через 10 віків». «А в падолист квітень вскочив». Так і не розказав «через 10 років» Хвильовий свою «Австралійську казку» «про нас», і ми лише гадати можемо, які астральні видіння, окрім гори Чорного Лебедя, проносилися перед ним 1922 року.

«Старий газетяр це знав. Тільки не хотів знати!.. (О, я знаю: старий газетяр не хотів цього знати!)»

Що «це»? — «Місяці, роки, тисячоліття», які насувались молодими днями «з Австралії» «і відступали» «в глуху безвість минулого».

Ідеться про проблему безконечности безсенсових перевтілень, тих двох доріг, про які казав Заратустра. Саме це й було розв'язане Голготою й Великоднем.

Ідеться не лише про особисте життя одної душі, а й про життя всього людства.

«З Чорного моря, з Індійського океану, через Малу Азію прилетів перший тепловій,

І на бульварі снили акації».

Чим вони снили? Шостою епохою. З першої, індійської, вітер змін (Рак-Оріон) проходить через вавілоно-ассиро-халдео-єгипетську епоху (дуб, Мала Азія) в нашу, і далі в «сни» акації. Та з Індійського океану й з Австралії доносяться ще більш глухі «дні» й «тисячоліття».

У кодах рослин у Хвильового це запах могил, запах «незносного» чебрецю, що йде з-під білого снігу. У ньому спресоване все минуле, недавнє, давнє й зовсім архаїчне.

Ще одна згадка про Оріон — у поемі «В електричний вік»:

Океани запінили береги
і мелодійно музиканять повітря.
Обшир —
до Оріона.

Тут Оріон теж пов'язаний з «океаном», музикою, прийдешнім та минулим, степом Арімана — скіфами Блока («гостей з звіриними очима, що гірше татарви»), з березою, шостою епохою.

Так крок кривавий тисячоліття
свою одміряє добу.
Зітхне так легко людськість
і під березами незгод
опороситься немовлям.

Саме про цю вагу, вагітність цим немовлям, говорить Хвильовий у «Мойй золотій березі»:

Ах, яку я важку вагу
Біля золотої берези несу!

Ми вже знаємо, що одне людське перевтілення відбувається в середньому раз у тисячоліття, половину строку зодіякального місяця, за який Сонце переміщується із сузір'я в сузір'я. Згадані на початку поеми Боян та наприкінці поеми татари свідчать про те, що відраховувати треба приблизно з початку нашої епохи, 1413–1414 років. Ідеться про час, коли пройде перша половина епохи, час, що приблизно¹¹ припадає на те саме XXV сторіччя, якого очікує герой «Синього листопада». У «...Прелюдії» теж відзначено тисячоліття падолистові Півночі — в Австралії, біля Голубих Гір...

Немовля, яким опороситься людськість, — шоста культурна епоха, що народиться в лоні сучасної європейської, це знаменитий азійський ренесанс Хвильового. Європеїзація України — «прелюдія машин до людського життя»,

А Україна, всесвіт —
в купелі боротьби.

Скористаємося з книжки близької співробітниці Штайнера, астронома Вреде [201], щоб порівняти астрософію із символікою Оріона та інших сузір'їв у Хвильового.

Туманність Оріона має форму виру. Це світ, що стоїть на путі народження, але це також світ, що зникає. Знаком стадії, на якій

¹¹ Можливі й інші міркування щодо початкової дати згаданого тисячоліття, але дати кінця татаро-монгольського ярма наштовхують на думку, що йдеться про другу половину нашої епохи, коли слов'яни нарешті європеїзуються.

одна культура відходить, а інша розпочинається, є вихор. Прикладом і слугує саме Оріон.

Знак Рака є алюзією на кінець і початок, конструкцію й деструкцію в людині. Спіральні туманності мають форму людського ембріона.

Те, що ми бачимо в телескопі, — це не справжня форма сузір'їв. Ми бачимо лише фантазії, мрії, марення духовного світу цих сузір'їв, у викривленому аріманічною майею вигляді. Згадаймо, які вони в «Клявіатурте» з їхньою Арімановою тирсою:

Ми чули-бачили і вибухи, і морок —
чи то сузір'я мріяли в снігах...

Про ті ж зореві мрії ідеться в поемі «В електричний вік»:

Я вже бреду по мрійній вогкості,
по асфальтах прийдешнього.

Вогкість, вода — майічне втілення астрального світу цих зоряних мрій і марень людини:

Так споконвіку було.

Одні упирались з ганчіркою в руці,
а другі тяглися до стягу зорі,
і йшли за хвостами комет,
горіх розкусивши буття.

Здебільшого комети представляють ще більш високі духовні ієрархії, ніж ті, що є на зорях. Здебільшого комети мають велике позитивне значення. Кожна комета має свою місію. Загально їхня функція — вносити зміни в еволюцію Землі й людини, і без цих змін людина не була б вільною.

Ганчірка — стяг кротів, що не бачать зоряного неба й відповідно не мають морального закону в серці. Це кажанняче, що боїться всього, зокрема й особливо кометного, отруйного. Саме про цей страх писав Белий. Саме страх, віра в привид ціану в кометах втілить його.

У втіленні снів, фантазмів духовних істот різного типу суттєву роль відіграє сузір'я Плеяди, Волосожар-Плеяди, що є частиною сузір'я Бика, Тільця. У греків Плеяди — Музи, зокрема Аглая, ім'я якої має химерна дівчина з «Вальдшнепів».

Сузір'я Тільця пов'язане з тими силами, що резонують у слові людини, випромінюються її гортанню. Є спорідненість між світлом, яке випромінює Місяць, коли перебуває в сузір'ї Волосожару (Тільця), і тим, що випромінює людина, користуючись своєю гортанню. Свого часу, коли людина ще не була розділена на статі, гортань була частиною її системи породження, і свого часу ця функція повернеться до неї як творче слово [201, с. 314].

На таємничий сенс еманції гортані¹² вказує сатанинський дух Шишнарфне містичному революціонеру Дудкіну: «З'явився з точки у вашій гортані». І далі Белий пояснює: «А з глибин його самого, починаючись у серці, але через посередництво власного апарату гортані відповіло: „Ти покликав мене... Ну — і ось я”...»

Енфраншиш само тепер прийшло за душею».

Ідеться про так звані квітки лотоса, астральні апарати, духовно-душевні органи ясновидіння, які людина може розвинути в собі. Маячня, марення, фантазми, страхи людини субстанціюються в астральній сфері, входять в астральне тіло людини й можуть навіть керувати нею. У далекому майбутньому гортань буде відігравати ще більшу роль: «сни» людини через слово зможуть реалізуватися, і людина зможе навіть творити собі подібних [158, с. 167]. А. Белий натякає на це в «Глосалолії», розповідаючи про наступне втілення Землі, Юпітер, у якому люди досягнуть рівня янголів.

Про роль лотосів, гортані й серця на шляху людського розвитку та на шляху посвячення людини Штайнер розповідав у багатьох своїх лекціях, зокрема в таких популярних перед революцією творах, як «Тайновідання», «Як досягнути вищих світів» тощо.

На шляху духовного розвитку, проходження людини у світ духів, «гортань» і відповідне їй сузір'я Волосожар можуть відігравати позитивну роль, якщо людина переходить від затемнених, сплутаних сновидінь до духовного пізнання. Як писав Сковорода в «Кільці», «тут розв'язка всім зорелічним фігурам і знакам небесним, як дихає боже запитання Йову: „Чи розумів ти союз Плеяд, і загорожу Оріону чи відкрив ти?»» [110, т. 1, с. 391]. «Уривки» ближчі до іншого перекладу цього запитання: «чи зв'яжеш ти зав'язки Волосожару, чи розв'яжеш віжки в Оріона? Чи виведеш часу свого Зодіяка, чи Воза

¹² Гаркавий акцент Карно, між іншим, може натякати на його «гортанне» походження й «гортанні» здібності. З'являється він на зоні приблизно в час Тільця, Волосожар (квітень – травень).

синами його попроведиш? Чи ти знаєш устави небес?» [23, Книга Йова, 38, 31–33]. Із зоряного воза й розпочинаються «Уривки», це скидається на відповідь Хвильового-Йова Богові.

Коли ясновидіння є спонтанним, то, будучи незрозумілим і побаченим викривлено, може скалічити людину, так як це сталося А. І. Дудкіним.

Затемнене ясновидіння, марення анарха й Хлоні приводять їх до самогубства. Одна з причин цього — капітуляція перед «фантомами», той страх, що паралізує їх. В анарха за цим страхом стоїть небажання зрозуміти, побачити те злочинне, що він коїв у роки громадянської війни. Страх, який він ніс тоді, став його власним страхом. Те саме коїться з Карамазовим, що бачить «волохату істоту», «примару» в чорному піаніно, тобто затьмареній його колишніми злочинами музиці сфер. Чорне піаніно — своєрідний синонім чорного, «австралійського» лебедя з легенди Майї в «Санаторійній зоні». Та чи не сама Майя зачорнює цього лебедя, своєю майїчністю, ілюзійністю?

Зовсім чітко творча сфера духів Волосожару виявлена в «Уривках»:

Онде Волосожар,
З різнокольорих дуг
Зробимо пояса шар.

Зв'язок Волосожару з мовою можна вбачати в словах

Наша струмоч'я річ
З нами на зоряний віз

та

Наша біжуча річ
Лине туди за моря...

Дещо з інших образів прояснює коментар до цього Волосожару П. Майданиченка [130–2, т. 1, с. 619]. Окрім Плеяд Волосожаром називали Оріон та планету Марс. Марс з'являється в другій частині «Уривків». Оріон — у таємничому «поясі», бо одна з назв Оріона — «пояс Оріона». На Оріонів комплекс смерті/народження налягають весняні громи, удари, буревії, провалля, fuga тощо. Є тут згадка й про комету.

Астральна подорож Чумацьким Шляхом на зоряному возі й відповідна їй словесна творчість, вкорінена генієм української мови у двозначне «річ» — мова й об'єкт із речовини — використовує «Місяця ріг-дугу» для небесного воза, що з цих дуг, згідно з антропологічними уявленнями, переходить до «пояса шару» Волосожару.

На користь того, що йдеться саме про ці зв'язки Волосожара з майбуттям, маємо свідчення роману «Москва» (1926). А. Белий пов'язує з Волосожаром-Плеядами світлі сонні передчуття Лізаши фон-Мандро, відчуття грядущих сонячних віків, протиставлених печерній людині в нас. У поемі «В електричний вік» саме ці «гості троплодитного віку» протиставлені Оріоновому обширу майбутнього.

Революційний дух — «вітер», буревій — візник, але водночас і «кінь» цієї астральної подорожі.

У «Поемі моєї сестри» астральна подорож у «темряву» відбувається через «тім'я». Волосожар у «Поему...» введений через тему преображення плоті за допомогою «вітру», «раві», тобто Христа електричного віку:

Горить, горить на небі кокс,
І запланетився мій поклик.
Я вірю в сяйво Волосожара
і вже бредуть понуро вовки,
я вірю в електричний блиск —
і наречений кличе нас.

«Вовки», змії, різноманітні чудовиська — саме так, за Штайнером, бачить людина свої власні, не усвідомлені нею, пристрасті... Вони тінь майї, крізь яку людина не бачить реальності.

Який зв'язок між Волосожаром та електричним блиском, електричним віком із його «Отче наш»?

У лекціях «Легенда про Храм та Золота легенда» Штайнер кілька разів повторює, що «людська мисль є та сама сутність, що й електрика». Понад те, Штайнер твердить, що для шостої підраси, тобто «слов'янської», засвоєння цієї окультної істини буде найбільш значущим: «Вони будуть будувати з атомів завдяки силі думки» [158, с. 83]. Чи не тому омріяну добу народу Христа й назвав Хвильовий «електричним віком»?

Новітня Магдалина не боїться всіх цих ариманічних «вовків» спонтанного ясновидіння, астральних подорожей, бо в кінці плавання океаном астралу завжди стоїть маяком другий сторож порогу,

«раві», «наречений», що допомагає нам позбавитися від бруду, жаху першого сторожа порогу, Арімана, нашої власної Тіні. Маяк цей, за Сковородою, є Біблія, але освітлена самопізнанням, тобто пізнанням Бога в собі, без якого вона — лабіринт, потоп [110, т. 1, с. 276].

«Мій поклик» стає позитивною одухотвореною творчістю, співтворчістю зі світлими духами Волосожару.

Волосожар у небі, небесний кокс — відповідники й корекція до фабричного, зеленого та чорного електричного блиску.

Без одухотворення, без вітру-Раві людська творчість є «фантомною» творчістю АІДа, Дудкіна. Машина тоді стає хижакком, який аріманізує людину. Саме цього боїться сестра Катря в «Санаторійній зоні». Аріман машин та Аріман тирси в суті своїй те саме.

У творче волосожарне сяйво вірить і Тичина. Та при цьому він наголошує на «сонній» природі сузір'я:

Вірю яснозорно —
За рікою дзвони:
Сню волосожарно —
Тінь там тоне, тінь там десь.

Дзвони ясновидіння, яснозорности, музика сонячних Христових клярнетів гармонізують «сни» Землі, людини так, що вовки-тіні тонуть десь... Власне, вони не вмирають, вони просвітлюються, преображуються.

На «тінях» Хвильовий зосередився в «Зеленій тузі». Тут «снить» сам Волосожар:

Напередодні злив
Сумніву голубого
Я б з місяцем пішов
в заулки сірих хмар,
де на мільйони гін
заблакитнів горохом
і снить Волосожар.
Але та путь далека...

Бо сьогодні — журба, «навкруги мене — клубиться-б'ється мряка і шмаття від життя». Сьогодні, як і в «Елегії», — передпасхальні

дні, і тому перед очима Хвильового якісь химерні сні — повстання тварин і рослин проти людини.

Тичинів дзвін? «Дощі! Дощі! І мряка! Куди дивлюся я? — Запорошило. — Ніч!»:

далекий дзвін на сполох,
дзвонар рятує десь,
а дзвони замело.
Куди звернувся¹³ я?
Дощі! Дощі!
І мряка!

І внаслідок перемагають «зелені сні», «зелені гадюки» й комети Карка, сні смертного в житті, сні аріманічні, тобто сні Шишнарфне, коли «червоне» життя стає зеленою смертністю, коли «холодніє час».

Це «неп» у серці, Коряк-неп, непа:

І снилось мені так:
парує з луків кров'ю...

Це наче спогад про Тичинове видіння нареченої-революції:

Одчинились двері — всі шляхи в крові!
Незриданими сльозами
Тьмами
Дош...

Але це сні людей, які вони ж і реалізують. Волосожар снить «голубою блакиттю» нареченої Тичини, нареченого «моєї сестри», «жовтневими снами» червількового Орфея тої «Зеленої туги».

З цієї амбівалентности сну — вихід у творчість, через сонцедіву:

Моя люба любовнице!
Підійми м'єї творчости дух,
Положи у мої груди сонце,
Заголи свої перса на мить!

¹³ В американському виданні — «звернуся», і це більш відповідає мислі поезії.

Вона з'явилася ще в «Досвітніх симфоніях», по-новому висвітлюючи персами загадкового персіяньського пеніда в сина Сонця-любви, всесвітнього Ероса, у платонівському сенсі творчої енергії.

Сам пенід виступає тут під знаком «стрільця», що, власне, і є знаком Ероса.

Та враховуючи прийом мушкетона, можемо підозрювати тут і сузір'я Стрільця. Еротичне заголення може мати тут пізнавальне значення, бо і сама наречена, коханка — це, мабуть, Софія, зоряний світ. Сузір'я Стрільця відповідає Духам Особистости, «Я», духові в людині [107, с. 20–21]. Саме з нього, божественного «Я» й розпочинаються «Досвітні симфонії»: «Аз есмь робітник»...

«Аз есмь» — ім'я Боже. Кожне сузір'я є його грань. Проходження Сонця ними є своєрідна fuga, і саме з органом фугою порівнює Шоффлер відповідний твір Штайнера, «Дванадцять настроїв» [166, с. 15, 162]. Робітник (мисливець у Штайнера) символізує Стрільця як «етап звільнення на шляху олюднення» людини-кентавра [192]. Стрілець відповідає «я» людини. Ми вже натрапляли на відповідний знак у теософічних обчисленнях Шмідта в «Срібному голубі». Це «Хірон», 15-й гліф чи аркан Таро, якому відповідає Стрілець. Саме ним символізує Шмідт робітника-наймита Дар'яльського.

Протилежний Стрільцю є Лев. Ця полярність пов'язана зі спиритуалізацією крові в серці — Лев — і матеріалізацією, зародженням крові в кістковому мозку. Він відповідає майбутньому самодухові людини [192, с. 97]. «Сині» очі коханки, «синій смак» «на серці» робітника відповідає етеризації, одухотворенню крові.

Про етеризацію свідчить і фраза:

А ти, весна,
ти затрояндила в повітрі млистім?

Троянда символізує Сонце, сонячний етер, життя й любов.

Перша частина симфонії присвячена таємниці кохання, народження й зростання «Я» в людині.

Народження представлене символом «журавлів», які, однак, можуть означати смерть, ось як у поемі Хлебнікова «Журавль», що вміщує в собі найрізноманітніші значення, зокрема сузір'я Журавля, яке за рухом Сонця в Зодіаку можна пов'язати із сузір'ями Стрільця, Козерога, Водолія, тобто зимою, часом, коли журавлі

у вирії. Журавлиною дорогою в Росії називали й Чумацький Шлях. Журавлі — носії весни й душ, безмежної дороги перевтілень й навіть безсмертя [179, т. 1], що стоїть за опозицією народження-смерть, як її розв'язка.

Спиритуалізація, одухотворення бурі пристрастей, хіті, жаги сонячної «кобилиці» Ероса представлена символом «носа», що веде переговори «з повітрям».

Сама кобилиця і «я», як кінь, походить від кентавричної природи Стрільця. А кентавр символізує людську мудрість, інтелект.

Кентавричною, за Штайнером, є нинішня слов'янська підраса, непреображена ще самосвідомістю.

За-порожні інстинкти все ще вириваються з глибин таємничої слов'янської натури, погрожуючи аріманізацією всієї європейської частини Росії.

Навчання в Європі й машинізація — потрібний, неминучий етап на шляху преображення тваринного, нижчого в несталій ще слов'янській душі.

Тому:

Ах, я не зрівняю пахоші моєї блузи —
ані з поглядом синім коханки,
ані з смаком першого вистріла,
ані з мукою в тих журавлях.

Коханка із синіми поглядами, кобилиця нагадує про Музу поета. І в цьому контексті журавлі «белькочуть» про муку вбитого Івіка (Ібіка), своєрідного двійника Орфея-Діоніса, співця Ероса, що заманює жертви в сіті Кіприди. Та Ерос Хвильового — платонівський, пов'язаний із жагою всепізнання, творчості, бого- й небопізнання. Тому над Еросом сонячної кобили постає Ерос творчості, робітничої блузи. У «Я із жовтоблакиття перший» «я» «журавлиних пісень мої верші по цехах розставляю», щоб уловити «синєблузе лице у мою журавлину вершу». У цю журавлину вершу потрапляє й «сонце, блискучий кран», нагадуючи про німецького журавля, Кран, і журавля над криницею. Цілком імовірно, що ці асоціації нав'язні «Журавлем» Хлебнікова, присвяченим смертоносній ролі техніки, або численними журавлями журавлиних пісень Ключова, протиставлених цій самій техніці. Зокрема, у поезії «Женилось сонце, женилось на ладожском журавле» після Жовтня смерть потрапляє «в сети

скулястому вотяку», а «журав'є сонце» перегукується з «плеядами». Хвильовий приймає Кран, хоч, як і Клюев, тужить за Купалом...

Наступні розділи поеми змальовують містерію посвячення, життєву духовну путь, містерію Христа-Сонця й Ісуса-людини, порушують проблему людини-робітника в контексті містерії духу й «гармонізації природи» сином чоловічим.

Зв'язок Стрільця із Сонцем іде через серце-Лева. Сонце є серцем всесвіту. Воно гармонізує «сина чоловічого». Ось чому робітничка блуза «аз єсмь» «пахне вугіллям».

Вугілля — запаси сонячного, етерно-рослинного в Землі. У поемі «В електричний вік» Хвильовий розвинув образідею зв'язку машинізації з етеричним явленням Христа у ХХ віці, протиставивши Його етерному сніжно-троянському Христу «Дванадцяти» Блока, як творче начало вбивчому, морозному.

Символи Оріона й Рака об'єднують обидва ці начала в символ народження в смерті, в хмарах і димі.

У «Досвітніх симфоніях»:

Сонце! Їх, ти, сонце моє!..
А все ж таки і ти захмарилось:
— Думаєш?
...Замислилося сонце...
Крізь повільні хмар, в глибині вод
Замислилося сонце.

Через «тіні» й «хмари», через пільму смерти народжується думка, і саме вона веде людину до її кінцевої мети: свободи. У цьому й полягає сенс «тіней», місія духів тьми.

...Куди це вітер так війнув
з пільми?

На це запитання може відповісти собака, пущена «по тирсі Арімана», або «ніс» «Досвітніх симфоній»:

...А із землі — піднявся гул...
Куди цей гук? Куди цей гул
великого із велетенських князя?

«Гул» цей в астральній сфері видається інверсією «луг». У «Зеленій тузі» зелений луг спливає своєю кольоровою інверсією, кров'ю, червоністю червількової революції.

І в цьому «Зав'язка» проблеми революції та її наслідків у майбутньому. Куди веде Жовтнева революція? У чому жовтнева тайна жовтневих снів? Одну з розгадок може дати «Енко» з «Про Коперніка з Фрауенбургу, або абетка азійського ренесансу в мистецтві» (1925).

У своїй звичайній мушкетонерській манері свідомого парикмахерства Хвильовий перетворює Гр. Яков-енка на гр., тобто гр-на «енко», щоб у II розділі перетворити його на комету Енке. Але натяк на цю майбутню глосалолійну операцію з'являється вже на початку статті, бо вже тут промайнув «хитрий» «хвостик» тов. Хвильового:

«Як бачите ми не криємось <...> візьмімо за медіум лорда... Зерова і викличмо дух Овідія через ті „метаморфози“, що їх перекладає непокірливий неоклясик».

«Дух Овідія» досить густо пахне різноманітними духами, і серед них — астральним видінням «Метаморфоз», що вже на початку речення було задано «медіумом», а парикмахерське «лорд» відсилає не лише до Байрона, Ф. Бекона, а й за ними і до Гете, Вольгера, Данте, Коперніка, Дарвіна, Ньютона, Маркса, яко взірців фавстівської Європи. Саме Фавст і був тим духовидцем, що практикував викликання духів.

У лекціях «Карма Антропософського товариства і зміст антропософського руху» (1924) Штайнер пише про вчителя Данте Брюнето Латіні, під впливом якого була написана останнім відблиском платонізму «Божественна комедія»: «Він був потім введений в світ планет, який водночас відкриває тайни людської душі. І далі, пройшовши великий океан всесвіту, він був введений в зоряний світ Овідієм, який після проходження ним брами смерти став в духовному світі вождем душ» [154—5, лекц. 1]. Штайнер розповідає далі про дві течії в європейському християнстві, платоніків та аристотеліків, що разом творили небесну школу Михаїла, виконуючи різні функції на Землі, залежно від епохи. Душі їх були пов'язані також з арабським спалахом культури часів Гарун аль Рашіда... Значимо, що Хвильовий на цю опозицію Платона й Аристотеля вказує в IV розділі, досить вільно перекладаючи слова Аристотеля: «...ми любимо Платона, але більше любимо істину».

Що ж до вождя душ, Овідія, то про невинуватість викликання саме його душі свідчить химерний вірш «У полі голосить

мати» (1922). Наведемо його цілком, щоб порівняти з твердженням Штайнера¹⁴.

У полі голосить мати,
Така худенька мати в зморшках,
А на душі у неї волохато,
І одцвітають синьоокі волошки.
Дивиться на шляхи жахні —
Завели її сина Оленька...
Ой ви заводи й шахти,
Буду я з вами без веселки.
Які ж то, які ж то тайни,
Крають матірне серце,
І коли ж її син розтане,
Як голубка, що у височині в'ється?
Не розуміє матуся, що се,
Коли рух до офіри прийде,
І голосить, худенька, голосить,
Як той старець-вигнанець Овідій¹⁵.

Волошки, душа, жахні шляхи без веселки (заповіт із Богом?), голубка, офіра свідчать про містично-релігійне підгрунття «тайни» матері й сина. «Син розтане» уточнює — ідеться про шляхи смерті або ініціації. Що за Оленько, незрозуміло, але перша й третя строфа викликають підозру щодо можливого акростиха: «Утаї» та «як і я». Сумнівне «Утаї» наче реалізоване в третій строфі в «тайнах», що полягають у «розтаненні» сина голубкою. Саме так тануть у своїй смерті птахи, одухотворюючи саме в смерті світ, який оточує землю, що і є їхньою офірою. Імовірний акростих «як і я» цілком збігається за змістом із явним змістом строфи... Мова йде про тайни шляхів душі людини.

Вигнання в цьому контексті нагадує й про вигнання з раю, яке привело до жахних шляхів перевтілень через смерть. Оленько

¹⁴ Очевидний анахронізм дат порівняння — один із численних прикладів «химерності» збігів, яка — «химерність» — не завжди може бути пояснена й потребує докладної текстологічної порівняльної аналізи творів Штайнера, Хвильового й інших авторів, наприклад, Данте...

¹⁵ В американському виданні «Я той старець — вигнанець Овідій». Коректорська помилка?

в цьому контексті, можливо, Лель, божок кохання, аналог платонівського Ероса.

Цілком імовірно, що до «утаї» доточується й «Аїд», і тоді матимемо «Ут-Аїд». «Ут» ми бачимо в «Лілюлі» в тому ж контексті шляхів перевтілень: «Я — тема твого життя. Летять журавлі по далеких полинних дорогах. Кричать одуди в гаях: „Уту-тут! уту-тут”». «У», за «Глосалолією», — голосна народження й смерти, «колодязь душі в нашій плоті», тобто ці звуки відповідають Журавлині, полинній дорозі перевтілень... У другому томі «Занепаду Європи» Шпенглер вказував, що єгипетське «и» пов'язане з поняттями страждання [146–2, с. 143]... У єгипетському контексті «Лілюлі» це могло б означати страждання душі, що переходить із духовного світу в земний, і навпаки.

У «Про Коперніка...» над шляхами до майбутнього азійського ренесансу кружляє Орел з Олімпу¹⁶. Разом з Овідієм він указує на античні часи, античну культуру, тобто на ті самі дискусії, що точилися між аристотеліками й платоніками. Антропософи, за Штайнером, — перевтілені аристотеліки, схоласти XIII сторіччя. У своїй статті Хвильовий називає цілу низку імен, на які посилається й Штайнер у лекціях про карму Антропософського товариства. Серед них Копернік, Данте, Гете... Саме з Данте Дмитро Карамазов пов'язує свої перевтілення у «Вальдшнепах». «Йому навіть прийшла думка, що він, Карамазов, жив у якійсь іншій плоті ще далеко до Данте», тобто, мабуть, у X сторіччі.

Істина, про яку каже Арістотель, протиставляючи її Платонові, платонізму, тобто вченню про всеохопний Ерос, у лекціях Штайнера означає те, що з XX сторіччя головна лінія боротьби з Аріманом проходить в площині розуму, в боротьбі Михайлового космічного розуму з підземним аріманічним, бездуховним розумом.

Тему Арімана Хвильовий вводить латинським, «парикмахерським» прийомом. У римлян орел представляє Юпітера, «Муха», як ми знаємо, — Вельзевула, тобто Арімана.

Юпітер, Олімп, олімпійці, до яких Хвильовий зараховує й лорда Зерова, свідчать про п'яту епоху (планета Юпітер), епоху свідомої душі, фавстиянства Європи, яка на кілька сторіч була покинута богами, щоб людина розвинула свою самостійну думку.

¹⁶ Цілком імовірно, що він, орел, зачався в акростику другої строфи «дзоб».

Фавсту протистоїть його «помічник» Мефістофель. У статті Хвильового, окрім мух, його представляє червоний «сатана в бочці», тобто «енки», що «їм же ім'я леґіон», і «божок» — пролеткульт. Використане Хвильовим прислів'я «в огороді бузина, а в Києві дядько» бузиною своєю висвітлює дядька як дідька. Про те саме, аріманичне, свідчать і «троглодити», допотопні народи, допотопне в людях і суспільстві.

Про допотопні часи свідчить і грядущий Рамаян. Саме Рама вів у Європу після потопу Атлантиди тих, хто став провідною расою післяатлантидного періоду, арійців (у сенсі ширшому, ніж це прийнято в науці). Грядущий Рама-Ян стане таким самим провідником слов'янської підраси, яка буде основою «раси», що своєю чергою стане провідною в кінці сьомої, американської доби.

«Троглодити» в цій перспективі є тією частиною людства, що відколеться від «народу Христа», піде не за «Рамаюном», а за Аріманом. Частковий анаграматичний зв'язок цих імен лише підкреслює їхню полярність і взаємозв'язок.

Провідником людства, за Штайнером, у слов'янсько-азійську добу буде Будда Майтрейя, що поєднає інтелект із моральністю. Можливо, саме його мав на увазі Хвильовий, витворюючи слово-образ Рамаяна.

Так крок за кроком Хвильовий підводить читача до перетворення гр. «енка» на «комету Енке».

«...Коли вам трапляється висловлюватись перед аудиторією, що виховала себе на гопаках, ви, раніш, ніж згадати якусь комету Енке, візьміть під сумнів стару заялозену істину, поставте її на голосування і ухваліть:

— Приймаючи до уваги, що Копернік був пролетарського походження, зібрання „енеґрично фукцируючи”, констатує: земля, і справді, крутиться навколо сонця».

Розібратися в цьому пасажі можливо лише за допомогою дідька й бузини.

«Енеґрично фукцируючи» діють більшовики Пільняка в його «Голодному році». Ці більшовики, тов. Жучки Хвильового, протиставлені Пільняком комуністам.

За словами тов. Жучок, «у нас темнота», тобто в більшовиків переважає саме аріманичне начало.

Коперніко-ляпласо-кантивська система, заяложені істини ХІХ сторіччя, за Штайнером, є сон, аріманична фантазія, яка приховує співдії духовних сутностей, що стоять за астрономічними законами.

«Кантіанство — возведення абстракції на престол: коронування її владою». «Мисль — вбила світ, Я; вона — гільйотина»¹⁷, — писав Белий у праці 1916 року. «О смысле познания» [14, с. 36–37]. Розвиваючи ідеї Штайнера, Белий наполягав: «Абстракція — зла мисль: її породження — злий світ: світ абстракцій; вона спершу являється як емблема; вібрація, атом, молекула суть емблеми наукових понять, але емблеми суть привиди». Та на місці того, чого немає, на місці привида, «в дірці поселяється Дехто». Воно, те, «чого бути не повинно», «з'являється, аби нас морочити; розкриємо ми обманну форму, не буде нам привида, тобто не буде явлення сили в феномені... «привид є роздвоєння особистості», «примарність є візитною картою нам від духа пільми» [14, с. 35].

Образ діри, у якій оселяється «Некто» («Дехто»), йде від «Трьох розмов» Соловйова. У передмові до них він згадує секту «діромоліяв», що молилися дірці в стіні своєї хати. «Ніщо» цієї дірки і втілюється в Соловйова в «некто» антихриста, вченого артилериста, письменника, імператора. У «Я (Романтиці)» на місці порожнечі вселяється місячк, як чорт, що втілюється в купчиху з «невизначених рівнянь» у маячні Івана Карамазова.

Над возведенням наукових абстракцій у ранг партійних постанов і сміється Хвильовий у своїй абракадабрі, бо знає, що ці постанови підкріплює оте «некто», ЧК.

Про морок абстракцій атомарного механіцизму Хвильовий писав ще в «Клявіатурте»:

Кінцеві межі кучугурять
і вишкіряються з пільми,
а там нікчемність: атом-нуль.
Куди це вітер там війнув з пільми?

Атом-нуль — абстракція, породжена тирсою-духом-вітром Арімана. Атом-електрика-мисль, за Штайнером, те саме [158, с. 83].

¹⁷ Тобто Карно із «Санаторійної зони» й дегенерат із «Я (Романтики)». Карно — тому, що один з історичних Карно, Лазар, був членом революційного Конвенту, співтворцем гільйотини, Наполеонівським міністром внутрішніх справ доби «ста днів», другий, його син Нікола, підготував своїми працями з термодинаміки уявлення про теплову смерть всесвіту, перемогу ентропії. Це результат дегенерації живої думки в абстракт. Дегенерат прямо названий «палачем гільйотини», як Карно — інквізитором. Онук Лазаря, Саді Карно, був забитий анархістом.

Але, як писав у «Глосалолії» Белий, абстрактна, бездушна мисль, її «поняття-терміни-імена навспак; виверніть навспак словесний звук (Nomen) — вийде майже Немо, ніхто» [8, с. 27]. Це Аріман — Карно, вивернутий навспак рак, Рак, це Біснуватий — Аміран Тицинового «Сковороди»...

Пошуки «метрополії свідомого життя», гармонізації розуму, почуття і волі є пошуком виходу з абстракції мислі, хаосу почуттів і злої волі «негречно функціруючих» — у синтезу живої мислі, за Белім: «Три моменти в пізнанні є Триєдиність. Пізнавальний акт відображає її» [14, с. 51].

Як на приклад привида абстракції, що може втілитися з нашою допомогою в життя людей, Белий вказує на комету, через хвіст якої «промчалися ми семиріччям раніше». Мова йде про комету Галлея, у якій астрономи виявили наявність ціану.

Р. Штайнер про цю комету теж писав. «Комета Галлея, кожен раз, коли вона з'являється в нашій земній сфері, є зовнішнім виразом нового імпульсу до матеріялізму», — зазначав він у «Проявах карми» (1910).

З'яву цієї комети 1836 року Штайнер пов'язує з вульгарним матеріялізмом другої половини ХІХ сторіччя. Попередня її з'ява стала імпульсом для французьких енциклопедистів, для матеріялістів віку Просвітництва.

«Кометне буття вводить в нашу сонячну систему закони древнього Місяця», попереднього втілення Землі, на якому в людях розвивалося суто розумове начало, незклявіатурене ні з волею, сатурнічним началом, ні з почуттям, началом сонячним. Ціанові сполучення відігравали на цьому «Місяці» ту саму роль, що нині відіграє вуглекисень, — смертоносну [162, лекц. 1].

Українська «просвіта» для Хвильового, очевидно, незмірно нижча за матеріялізм французьких енциклопедистів. Кепкуючи над опонентами, Хвильовий навіть приймає його: «Наші статті <...> походження <...> вольтер'янського». Тут, до речі, «енко» може з полегкістю зітхнути: «...ми зазирали до Вольтера», «зголошуємось вольтер'янцями». Саме так використовував Вольтера й Дарвіна Ніцше — як молот, яким трощив божків, ідолів, хоч і не поділяв їхніх філософських поглядів. Як не поділяє поглядів Дарвіна анарх, що спирається на нього у своєму песимізмі.

Саме українська «просвіта» є «сатаною в бочці», «енком». Хвильовий мріє про «сурйозну» просвіту, бо «орел не ловить мух». Але

за відсутністю енциклопедистів доводиться полемізувати з гр. «енком». Хвильовий і справді виступав у деяких випадках «вольтер'янцем», бо вони потрібні на шляху розвитку людини, як потрібні Люцифер й Аріман, як потрібна хижа машинізація, що витворюється з аріманічно-люциферичних фантазмів Копернікової системи, як потрібні ціан, вуглекисень й самі комети.

Згадаємо, що кометі Галлея Блок 1910 року присвятив вірш «Комета», де пов'язав її саме з машинізацією:

Ты нам грозишь последним часом,
Из синей вечности звезда!
Но наши девы — по атласам
Выводят шелком миру: да!
Но будят ночь все тем же гласом —
Стальным и ровным — поезда!
<...>
Следя твой путь сквозь стекла крыши,
Бензол приносит исцеленье,
До звезд разносится матчиш!
<...>
Но гибель не страшна герою,
Пока безумствует мечта!

«Мечта» досить простенька, герой явно поклоняється тій самій дірі, куди поет Альоша посилає КП(б)У. Увесь вірш Блока є пошлим, бо увесь вірш є розгорнутою анаграмою відповідного слова. Пошлість не в анаграмі, вона — в пафосі її.

Та для подальшого аналізу нам цікавіша інша анаграма — «бензол-болезнь», від якої лікуватиметься чи лікується 1910 року поет.

Останні, героїчні рядки формально близькі до антропософії Белого і Хвильового: «привиди», майїчні образи Аріманової пільми втілюються завдяки страху перед ними. На жаль, ні матчиш, ні дівочі атласні «да» не рятують від них, отих страхів.

А саме з цими страхами й пов'язана комета Енке, яка належить до так званої родини Юпітера, сатанинських комет [201]. Ця родина комет характеризується найменшим періодом обертання по еліптичній орбіті. З них комета Енке має найменшу орбіту, 3, 287 року або 1204 дні. Це число досить близьке до одної з названих Сердюком комет (Ракова, 1208 днів), які інженер, граючи символікою, з'єднав в одну.

Сатана чи сатанинські духи висліджують у космосі комети й збирають їх у групу з тим, щоб за їх допомогою звернути планети зі своїх орбіт. Мабуть, тому й виникла у «Зав'язці» розмова про зміщення Постдамської обсерваторії. Таке зміщення земної осі сталося перед 1250 роком, коли для людської душі закрився духовний світ [108, с. 469].

Таке зміщення дало б сатанинським силам можливість захопити майбутнє у свої руки.

У земній етеро-аурі тій самій меті служить «гамула», що її виділяють кажани. Як указує Штайнер, ясновидці старих часів бачили за кажанами траєкторію з крапель цієї спіритуальної гамули, і скидалася вона саме на хвіст комети.

Саркастичне «базікання», всі калямбури щодо «енко-Енке», «сатани у бочці» разом з іншими іграми публіцистики Хвильового виявляються досить докладним зображенням видінь Штайнера. Застосована до «червоної просвіти», ця схема Штайнера говорить про історичну місію цієї «просвіти» — зведення України — і з нею усієї Євразії! — зі шляху євразійського ренесансу, шляху до вищої, християнської культури на шляхи секти «холупів», хлистівщини, поєднаної з холодним технiцизмом та вульгарно-матеріалістичним розумом.

Та не слід думати, що «комети» мають лише негативне призначення. Невипадково Сердюк змішав комету з малою орбітою з кометою, яка пов'язана із шостою епохою, з часом Провідника добра — Будди Майтреїї.

Комети є зовнішнім проявом внутрішнього закону всесвіту.

Херувими й Серафими керують кометами і з їхньою допомогою вводять зміни, «пертурбації» в закони руху сонячної системи. А втім, комети є відсталими у своїй еволюції формаціями, що відповідають стародавньому Місяцю.

Ця амбівалентність комет відображає боротьбу «добрих» та «злих» духів. У цій боротьбі беруть участь, з одного боку, Серафими й архангел Михаїл, з іншого — відсталі духи Волі й Форми, що повстали проти небесної, духовної єдності.

Космічне «Марсове поле» цієї боротьби — простір між Юпітером та Марсом. Астероїди — видимі сліди цієї боротьби. Метеорити чи боліди — фізичний прояв сил арх. Михаїла, спрямованих проти сатанинських комет.

Дуже важливими серед них є залізні метеорити. Потрапляючи в земну атмосферу, ці метеорити випромінюють специфічні еманції, що проникають у кров людини й допомагають протистояти

аріманічно-люциферичним впливам, посилюють у людині волю, мужність. Це стало особливо важливим після 1879 року, коли Духом часу, духом нашої епохи став арх. Михаїл. 1879 року аріманічні сили були скинуті ним на Землю. Нині на Землі ці духи п'їтьми намагаються оволодіти людським інтелектом: наукою, мистецтвом, технікою¹⁸ тощо. Як приклад діяльності «Арімана-письменника» Штайнер наводить останні твори Ніцше. Чи не тому Хвильовий кепкує над «енком»: «Так каже Заратустра з задрипанок»?..

Як ми знаємо, аріманічна отрута просвітництва криється в друкованій фарбі, у тому «отруйному пилу типографії», що перетворив кваліфікованого робітника на Карно.

У календарному кодї боротьба арх. Михаїла та Арімана виявлена в опозиції літньо-осіннього метеорного заліза й літнього сірчаного «дракона», розквіт сили якого припадає на час сузір'я Рака.

Фактично «Пудель» Хвильового й присвячений цій небесній боротьбі.

Комету-дракона представляє тут «кажан» і пудель-чорт. Тому Сайгору «до болю хотілося розмозжити собачу голову». Але собака тут ні до чого, вона лише виявила в Сайгорі пуделя, його власну «пудельність», аріманічну астральність, як кажани й Кажан — Нечипорову в «Бандитах».

Собака «як примара» — емблема «ніщо», яка може втілитися в «Дехто». Реальна сила «ніщо» в тому, щось «десь у стосах паперу загубилась людина» «і ніхто не бачить її, бо видно тільки машиністку», деякою мірою теж служницю отруєного друкованого слова.

Бачать людину лише небесні сили, і знаком цього є метеор, що «зірвався», «помчав і в розпуці розбив собі голову об дерево». Розпука його Татянина, машиністки. Та, можливо, саме він і врятував невинного пса від Сайгора... А може, навіть і самого Сайгора.

Спроба Nicolas'a з «Арабесок» уві сні розбити голову пацюкові закінчилася тим, що пацюк розрісся в пса. Сама анархова думка-чвирия розбити голову Карно привела до розростання метранпажевого образу в уяві анарха.

Штайнер не раз підкреслював, що смішно боротися з наслідками або фізичними симптомами тієї чи іншої хвороби людини чи суспільства. З Аріманом безсенсовно боротися в лоба: не побачиш

¹⁸ Штайнер та його учні завжди підкреслюють, що фізичні образи, якими користується антропософія, лише символи, мова ж іде про духовні сутності.

і сам, як станеш при цьому аріманіком. Треба пізнати ті духовні явища, симптомами яких є хвороби.

За пацюками й мікробами стоять космологічні ритми, вони є першопричинами хвороб, взаємодіючи з нашими внутрішніми духовними ритмами. Ритмам космічним відповідають духовно-фізичні події життя людини й людства.

«Антропософ знає, що слід рахуватися з матеріальними фактами», але знає й те, що матеріальне «має свої духовні основи». А «з ними не можна боротися тими самими засобами, якими борються з причинами матеріальними» [162, лекц. 3].

Та Штайнер не заперечує значення матеріального. Сама матерія є особливою формою існування духовного. Тому «перемога над духовними причинами не позбавляє нас від боротьби з причинами матеріальними» [162, лекц. 3]. Але боротьба із самими лише матеріальними причинами зла, без урахування духовних, є боротьбою із симптомами. Сама хвороба в цьому випадку лише розростається, захоплюючи все нові й нові ділянки людського життя.

Чи не від цього відчай у «метеора»? Відчай Сайгора перед всепереможним ходом міщанства після Жовтневої революції?

Доведеться придивитися до інших аеролітів, метеорів, болідів та астероїдів.

У «Поемі моєї сестри» метеори з'являються в «Проклятті 1» «колишньої шлюхи» до жінок. Ця прокляття закликає трудівниць «причаститися до нашого визволення революції», розірвати ланцюги самиці.

Бо сьогодні
Вам правди огризки сняться,
Я чую, як зоряні віки гудуть.

Мова знову про тисячолітні кроки зоряних перевтілень, про зоряні сни, тобто астральні видіння, про усвідомлене й неусвідомлене духовне життя жінок. Без з'єднання жіночого й чоловічого, мудрости й вольового розуму неможлива подальша духовна еволюція людства [158].

«Правди огризки» — це огризки любови.

Дивіться, вже завесніло
На межах ясного кохання.

Любов є метою земного розвитку людини, вихід за межі сексуальних, «полових» половинок. Шляхом до цього є ясне кохання, звільнене від аріманічних впливів.

Ви бачите там — метеори,
вони припадуть на груди...
Плюньте у вічі «вчора»
під гоготіння орудій.

Еманация заліза метеорів, зброї арх. Михаїла, очищує кров (серце в грудях) від аріманічного, допомагає ояснити, опрозорити кохання [159].

У «Вальдшнепах» метеор з'являється після слів тьоті Клави: «Чорт їх розбере цих мужчин: на обличчі одне, а на серці щось інше».

Мова йде про рівність у сексі. І про чорта. «Потім тьотя Клава зробила рухом парасольки диск, піймала поглядом срібно-синій слід метеора й промовила: «У наш вік, кажуть, навіть корова вмє зітхати». Зітхали, розвивали, одухотворювали свої емоції люди в часи Гавриїла, що передували часові Михаїла. Тепер настає час поєднання облагороджених Гавриїлом почуттів з ушляхетненою волею й розумом [154—5, лекц. 2]. Метеор і засвідчує цю думку. Нині стоїть завдання зробити кохання самосвідомим.

Для слов'янсько-азійського регіону майбутньої шостої епохи особливо важливою є гармонізація сантименту й розуму. «Корова», як ми побачимо, пов'язана саме з цим регіоном і символізує вплив на людину хтонічних сил («тім'я» Землі).

Цієї ж ночі у «Вальдшнепах» «десь ревів пароплав, і далеко на півдні пливли його привабливі вогні. Раз у раз фаркали й падали аероліти і тривожили очі загадковим світлом свого яркосрібного горіння».

Пароплав, як звичайно, вабить у незнані далі містерії життя.

Із суттю аеролітів тут пов'язана сама тема розмови Аглаї й Карамазова — любов до ближніх і дальніх («срібне» горіння), Богоматір, яка заважає Дмитрові ненавидіти Іванів Івановичів по-справжньому, безвольність Карамазова. Після згадки про аероліти Дмитро «раптом промовив», повторюючи попередні слова Аглаї: «Хто хоче бути вольовою людиною, той не може не перебороти в собі невпевненість»... «Я не можу не побороти, бо майбутнє за моєю молодогою нацією і за моєю молодогою клясою». Дія відбувається в липні, та, здається, злива аеролітів свідчить радше про персеїди. Згадаймо, що

Перс — син Персея, і майже всі учасники пригод Персея були перенесені богами на небо. А може тут беруть участь інші «іди», бо маємо лише частину цього «любовного» роману.

Аероліти з'являються і в новелі «Юрко».

«...Вийшли в садок, горіли зорі, текли потоки, зоряні: аероліти». Тут вони залетіли в розмову комуніста Юрка з «єнегрично фукцируючими» «більшовиками», що вважають Юрка «попутчиком». Дискусія, правда, точиться навколо того, п'є Троцький чи ні. Після аеролітів «випили небагато» й «подавай мені більшовицьку владу», «у саму ком'ячейку записуй».

А «над заводом знову думало небо — темно, недосяжно».

Думало воно, здається, не лише про п'яну стихію тов. Бе, а й про комуніста Юрка, що «родився для вибухів», а не для «марудної праці» серед темних Остапів. Йому не вистачає мужности, наполегливості, внутрішньої ініціативи, героїчного терпіння Вероніки із «Силуетів», не вистачає «заліза» в крові, бичачої волі Остапа. Це не лише тому, що воли українською мовою нагадують фонетично «волю», а й тому, що бики-корови взагалі — представляють фізичне, тілесне, вольове начало [195, лекц. 1], «єнегричність» дії «R» [192]. Це темнота земляного начала, але й **воля до волі-свободи**, бо сузір'я Тільця пов'язане з принципом Святого Духа та самодухом шостої слов'янської епохи [107, с. 33–36, 149].

Зв'язок зір із залізом у новелі безпосередній: «Зорі зазорили все небо. Було тихо, а на залізниці кричав паровик. Сьогодні возив рейки вагонеткою Юрко, з вальцювального цеху. Залізо співало».

У такт цьому співу Юрко починає молитися «залізному, кам'яному — ми». І ця молитва поступово переходить у молитву з поеми «В електричний вік», у його «Отче наш».

Всі ці небесно-земні події завершуються катастрофою: «З крана зірвалась стальна хрестовина й перебила Остапові праву ногу».

Нога-хрест-сталь. Остапові не вистачає знань, Юркові — Остапової бичачої сили й заліза в крові. Хрестовина й символізує розівраність «ми», однобічність, негармонійність цих людей.

З архангелом Михаїлом та його метеоритами пов'язана в Штайнера й соціальна проблема. Машинізація, «локомотив», все, що «ми створили за допомогою заліза», уся «збудована на залізі матеріальна культура», вся наша матеріальна могутність через наш матеріалізм «веде людину вниз» [159], до землі, як і бичаче начало в нас. Порятунку у тому, щоб одухотворити саме цю сферу, щоб людина бачила

не лише залізо «сталеварних заводів», а й «залізо метеорів», яке є зовнішнім виразом «Михайлової сили» [159].

Через залізо врятований ти будеш не раніш, ніж відкриється тобі Духа висока могутність, тобто сила Михайла і його діяння, одухотворення пізнання Христовою любов'ю до ближніх.

Боротьба Михайла з драконом є боротьбою любови зі страхом і ненавистю. Дракон — «змія» страху, себелюбства, віддалености людини від людини. Змій страху — ще один образ наляканих лякальників у ряду пугача, сича, кажана.

У новелі «Юрко» «по підлозі вогняні гадюки плазували з дріб'язковим сміхом», «у вальцювальному цеху», де Юрко пробує перебороти свій сумнів («Попутчик... так...»), перебороти свою відчуженість від робітників «отченашем» Хвильового.

Та хрещення сталлю, вогнем¹⁹ пройшов не він, а Остап із його «залізними» м'язами.

«І була курява, а в ній казковий велетень — Остап», що «боровся з огнем», з вогняною гадюкою стихії заліза. Казковий велетень нагадує образ самого Михайла, що бореться з драконом. Юрко, що самим своїм іменем мусив би бути своєрідним аналогом Михайла, Георгієм Побідоносцем, своєї місії не виконав.

Казковий богатир нагадує й про казковий стовп «Синього листопада» з написом про подальший путь.

Про такого роду стовпи розповідав Штайнер у цитованій вище лекції про Михайла, прочитаній 5 жовтня 1923 року в Дорнасі.

У наші часи в астральному світі «ми знаходимо все знову і знову» афоризм, пов'язаний із Духом заліза й записаний «духовним шрифтом». Спочатку, щоб людина «активізувала свої душевні сили», запис здається неясним, «як рід загадки, що мусить бути розгадана».

Розгадку я цитував вище — людина буде врятована «залізом», індустрією, своїм безстрашшям — залізом у крові, якщо їй відкриється духовна природа заліза.

Стовп «Синього листопада» виринає в уяві Марії вечором 6 листопада. «Розбіглись дороги, розбіглись стовпи. На однім написано: Підеш направо — загризе вовк. Підеш наліво — уб'єшся в ярку». По одній із доріг «недавно проїхав Чичиков». А Вадим «перед смертю... Останні мої мелодрами. Круг пройшов... Але дивись, Маріє, на нашу сучасність... з XXV віку...»

¹⁹ Штайнер не раз звертався до теми трьох хрещень — водою, хрестом, вогнем...

Звідки він знає про XXV сторіччя, половину нашого п'ятого, європейського періоду? «Пам'ятаєш: Домбровський, Росел, Делекюз?» Та «на північ урочисто підуть мідні спогати. Завтра розгорнемо голубину книгу вічної поезії — світової, сильної»: «поринаємо в синіх тривожних ночах, наші мислі відходять» на північ, південь, захід і схід. «І ширяємо над землею замріяні, далекі».

Штайнер пояснював: «...як в тій чи іншій поетичній місцевості можна знайти на дороговказах різні написи, так і в астральному світі назустріч нам постають дороговкази з духовними написами».

Голубина, або глибинна, книга — народні апокрифи про всесвіт та священну історію, які співали жебраки й сліпці.

У контексті Хвильового, бо йдеться тут про нічні, астральні видіння, це може означати астральну, «світову, синю» Акашу-хроніку, Літопис світу, звідки духовидці високого рівня читають хроніку подій минулого й майбутнього. Мабуть, із неї чи Штайнерової книжки Вадим дивиться на наш час із XXV сторіччя...

Марія читає звичайну, газетну, тобто аріманізовану, хроніку. Про радіо-плуг, що його винайшли в Європі. А «в Америці є вже орудія, що б'ють на п'ятсот верстов. Хіба нам угнатися за ними?» На це їй Гофман, що належить до тих, що «ясно дивляться»: «Нічого... От почитайте в „Правді“ про наш винахід у виробництві фарб. Теж світова справа».

Фарби справді найближчі до Духа. Це тема маляра Деми із «Силюетів». Він саме й пише на астральній дошці сну дядька Варфоломея біблійно-апокаліптичне «Мане, факел, фарес...». Він належить до «невгамовних» «Синього листопада», тих, хто не задовольняється шкiцями, «тільки лініями», бо мучиться «імлою», «творює сантименти», бо «чує далекий тупіт фантастичних коней». Він чує запах «свіжого хліба», але шукає духу «сьогодні». Йому протилежний Стефан, що «читає газети» й задовольняється ними, бо «знає ціну Декартової системі координат». Картезіянець, як і Дема, бачить лише протилежність шляхів техніки й поезії. За Лобачевським розв'язує цю проблему сестра Стефана, «Вероніка жона»: «У нас, брате, одна путь, але різні доріжки. Я йду по цій, ти по цій — десь зійдуться».

Саме вона аристократ духу.

Сантименти Деми відтворюють її духовну суть «жіночого ватажка», «віфлеємської зорі». Зорі «з книги дум народніх» або голубиною книги «Синього листопада». Таке означення для Акаші-хроніки цілком пасує штайнерівській розповіді про неї. У цій книжці записане

не лише минуле, а й майбутнє, що проектується не тільки вищими духами, а й людськими думами.

Самі герої «Силуетів» є ще лише силуетами цієї голубиної книги.

Тому й закінчується новеля тим, що «дядя Варфоломей уважно дивився в синяву запашної ночі. Туди, де стояли поярські огні, де маячила кайора й силуети цих чудових невідомих людей».

Поярські огні нагадують нам про стовп із написом, про вибір між двома смертями. Про смерть нагадає й «зелений запах із слобожанських безкраїх степів». Запах бензолу — про другий напис, про хижих «вовків», хижі машини та блоківський бензол, що приносить «исцеленье».

Синява запашної ночі, зелений запах, синій шум²⁰, як і цитований Демою Тичинів «золотий гомін» вказують на духовну реальність фарб, запахів, звуків, які проступають перед тими, хто «ясно дивиться» й тому чує «нечувану загірну симфонію» зір.

Перед ними «на сході стояла чітка зоря», яка («Дема казав») пахне «цедрою з лимона», тобто «стоїть чітка віфлеємська зоря».

Перехід від «стояла» в «стоїть» — перехід від героїки минулого до героїки «сьогодні». І цей перехід є відповіддю на загадку Деми: «сьогодні» пахне «свіжим хлібом» Христового слова.

«Не героїчні будні, а героїчне терпіння», — каже братові Вероніка-жона, і таким визначенням Вероніки Хвильовий ще раз підкреслює сенс її силуету. Це та сама Вероніка, що подала Христові свою хустку, якою Він витер піт і кров із лица. На хустці залишився нерукотворний лик Його, силует, образ, ікона [134, т. 1, с. 355]. Чи не тому вона нагадає дядькові Варфоломію чийсь портрет із Третьяковської галереї... Тому слова Вероніки про терпіння можна розглядати як своєрідне цитування народного прислів'я: «Бог терпів і нам велів».

Стефан каже: «Це патетика. Це твої босі ноги в калосах, Вероніко».

«Дема сказав»: «Як легко було писати картину на тему „повстання”».

Легенда виводить ім'я Вероніки з Vega icon — істинне зображення, дійсний образ. Та не забуваймо й церковної етимології імені Вероніки чи Береніки — «Та, що приносить перемогу». Про останнє свідчить і сузір'я «Волосся Вероніки», пов'язане з античною

²⁰ «Зелений шум» — назва ігрової народної весняної пісні. Ця назва по-філософськи переосмислена у «Фузі» Тичини. Саме так був названий вірш Некрасова, присвячений темі «терпіння».

легендою про Береніку (Вереніку) II, дружину еллінського єгипетського царя Птолемея III, яка на честь його перемог присвятила своє волосся Афродиті, і воно було перенесене богами на небо. Імена Деми (Деметрія), Стефана (вінок, корона) й Варфоломія (син Птолемея) так чи інакше відповідають її легенді: першим її чоловіком був Деметрій [174, т. 6]. У християнській свідомості вона переосмислюється в астральний образ, силюєт св. Вероніки. Знаходиться це сузір'я біля Лева і Волопаса, що відповідає липню, коли у Хвильового відбувається злива астероїдів... У «Силюетах» згадана хустка Вероніки: «без хустки». Згадане й волосся її — каштанове, «як каштан». Каштан, за антропософською інтерпретацією, належить до рослин планети Венери, тобто відповідає шостій епосі «народу Христа». Терпіння Вероніки-жони відповідає євангельській історії жінки, яка 12 років страждала на кровотечу, але віра спасла її (Матвій, 9, 20–22; Марк, 5, 25–34; Лука, 8, 43–48). Апокрифи пов'язували цю жінку саме зі св. Веронікою. У восьмій лекції «Євангелія від Луки» (1909) Штайнер докладно зупинявся на цьому епізоді з Євангелія від Луки, згаданого в «Силюетах». Ідеться про завдання «Я» оволодіти нашими фізичним, етерним та астральним тілами. Саме в цьому сенс дитячого самовипробування Вероніки, терпіння, оволодіння відчуттям болю: вона підкорює собі фізичне тіло. Відповідно Стефан — розум, Дема — почуття. Розглядає Штайнер у цій лекції і «Акашу-хроніку», тобто «книгу дум народних» у «Силюетах». Саме з неї узріли воїнство янгольське й почули хор його пастирі: «Слава Богу в небі, і на землі спокій, в людях уподобання» (Єв. від Луки, 2.14). Саме це й співають із книги дум народних бояни й моляться: «Слава в верхів'ях революції, і на землі радість». За Штайнером, це одкровення «духовних сутностей з вишин» [151, лекц. 2], з Акаші-хроніки, одкровення «боянів». З цим одкровенням пов'язана й «Зірка», що вела зороастрійців на зустріч із буддистами. Мова йде про два шляхи до Христа. У «Силюетах» це насамперед шахи, тобто зороастрійська боротьба Арімана й Ормузда (тобто, за Штайнером, Христа), дубльована розповіддю Деми про «щось з індійського», «з індійського життя чудову казку: «Ріккі-Тіккі-Таві», тобто про боротьбу мангусту зі змієм. Ця розмова й гра в шахи Деми та Стефана відбувається в свято, весняне, за різними ознаками — Благовіщення: про Різдво, про Віфлеємську зорю.

Євангеліє від Луки, за Штайнером, імагінативне (перший ступінь посвячення), в образах. Якщо людина може прозріти за фізичними

лініями й кольорами духовні сутности, тоді кольоровий образ «оживлюється духовним началом», набуває «внутрішньо живого світла, що вільно ширяє» [151, лекц. 1]. Саме відсутности цього прозріння, цього світла бракує картинам Деми: «Тільки лінії». І лише в час свята він починає творити, чути «боянів». Йому не вистачає героїчного терпіння Вероніки, її віри в Христину, в «загірне сонце».

VIII

АЛХІМІЯ СЛОВА: ЗАПАХ СЛОВА ТА СМАК ЗАПАХУ

*«Не умбра – амбра». «Се запах Сина мого, цього
запаху ниви виповнені». «Цей Ісаків ніс... усюди
чує найсолодший дух і найблаговонніший
дим повсюдної присутности Божої».*

Г. Сковорода

*У просторі – сокіл, –
І запах всесвіту.*

П. Тичина «Полудень»

Ми оглянули деякі співвідношення неба й землі, виходячи зі значень і функцій тих чи інших небесних об'єктів.

Небесна механіка транспонується на землю як історичними симптомами, так і особистими симптомами людини, її характеристиками, сновидними мріями, зоологічними та ботанічними об'єктами.

Кроти не знають і знати не хочуть зірок. Кажани бачать землю, але не люблять її. Гадина страху кометою вривається в серце людини, у її земне життя, і страх цей паралізує волю, нищить любов і займає її місце, ось як у сіроокої журналістки, хіть людей-кротів, свинство стосунків людей-буйволів та корів.

Лише вітер вривається в зачинені хати людей й приносить запахи прекрасної далі інших країв, минулого й майбутнього, доносить синій та зелений шум та пісні-молитви птахів і цвіркунів. І собака нюхає, шукаючи чогось у калюжі.

«Слід, яким іде собака, — зв'язок між поняттями-образами душі, задухи, духу, запаху» [101]. Знаючи тепер, чим пахне слово Хвильового, а саме духовною наукою Штайнера, ми можемо тепер чіткіше визначити сенс того чи іншого запаху. У «Дещо про запахи слів Миколи Хвильового» [101] я розглянув деякі з ниточок фонем і коренів слів, що пов'язують між собою ідеї-запахи.

Зазвичай запах слова Хвильовий передає відповідними анаграмами, частковими або повними, чи, ширше, «гомеопатичною магією»: подібне викликає подібне з тим самим чи протилежним значенням. Як «амбра-умбра, поучающая — паучающая, лєнів-лєвін, бог-бєг, роги-гори-горе, іскус-Ісус-Ісис (Ізиди), Нарцис-Наркіс, ной-гной, ость-єсть-іста, сєть-сетованіє, єдєшь-єдь же» у Сковороди, те, що він називав плетивом. Інший метод — контактна магія: слово, яке було пов'язане з іншим словом, продовжує нести на собі сліди цього зв'язку в іншому контексті. Так Дмитро Карамазов із «Вальдшнепів»,

очевидно, пахне «Братами Карамазовими», тобто Достоевським узагалі. І це викликає Аглаю з «Ідіота». Аглая своєю чергою викликає дух Глоліта, його сповіді, його «чудовиська», яке відбилося в образі «він», примари з чорного піяніно, що його бачить Дмитро Карамазов Хвильового. Кара Карамазових пахне не лише «Злочином і покарою», а й тюркським «кара» — чорним, чорномазним, тобто чортом.

Дмитро Карамазов несе в собі запах не лише Достоевського, а й російської літератури взагалі. Дмитро прямо посилається на Толстого хоча б тому, що в літературній свідомості вони давно стоять настільки поруч, що зливаються в єдиний образ «великої літератури». Недарма Гльф і Петров своїм псевдонімом обрали Толстоевський. Що ж дивного в тому, що і в діалогі про Остапа Бендера Толстой бере участь нарівні з братами Карамазовими [62]?

Так само й Дмитро поряд із Толстим згадує свого «однофамільця — Альошу Карамазова», що «ставив якимось там наголос на любов до дальніх. А я от теж думаю, що цей наголос треба перенести на ненависть до ближніх». Можна думати, що Дмитро забув, який із його літературних братів наголошував на любові до дальніх. Це ж «Бунт» Івана Карамазова проти Христа: «Саме ближніх, на мій погляд, і неможливо любити, а хіба що лише дальніх» [49—1, т. 9, с. 296].

Та пригадуючи попередження Nicolas'a Марії, не будемо такими наївними, щоб повірити у звичайну забудькуватість Дмитра чи Nicolas'a Хвильового. Альоша й думка Івана є тут чимось на зразок Рамаєна, Карейла чи інших прикладів парикмахерства та мушкетонерства. Це прийом. Вони повинні ввести в тему, нагадати «запах» мислі й повести в думку Хвильового. Це як стовп із написом в астральному світі — цей напис ще треба розгадати. «Для живої мислі читачевої» («Редактор Карк»).

Сконцентрувавши в одному діалозі Аглаю, Толстого, усіх трьох братів Карамазових, Дмитро виводить читача в ширший простір ідей. Про любов до дальнього казав Заратустра.

Вороги людині домашні її — казав, цитуючи псалми, Христос («Єв. від Матвія», 10, 36). І ця парадоксальна заява з вуст проповідника любові до ближніх подібна до зміщень ідей Дмитра, Івана й Альоші Карамазових.

«Про це не раз говорив старець Зосима, — зауважив Альоша, — він теж говорив, що лице людини часто ще недосвідченим у любові людям заважає любити. Але ж є й багато любові в людстві, і майже подібної до Христової любові». Іван трагічно переживає цю

несумісність лиця й любови: «Щоб полюбити людину, треба, щоб та сховалася, а як тільки покаже лице своє — пропала любов».

Та в Дмитра «Вальдшнепів» протилежна трагедія. Він мучиться від того, що не може ненавидіти ближніх, бо «у кожного з ближніх — навіть найбільших моїх ворогів — буває така, знаєш, людська усмішка й таке, знаєш, миле й гарне обличчя, наче на тебе прекрасна Богоматір дивиться»... «Перш за все очі. Очі, знаєш, найлютіший ворог усякого прогресу, бо очима бачиш Богоматір, і саме в очах ховається Богоматір». З'явилася ця Богоматір зі слів Дмитра в Достоевського: «Краса! Перенести я при тому не можу, що інша, вища навіть серцем людина і з розумом високим починає з ідеалу Мадонни, а закінчує ідеалом содомським». «Жахливо те, що краса є не тільки страшна, але і таємнича річ. Тут диявол з Богом бореться, а поле битви — серце людини» [49—1, т. 9, с. 138].

Дмитро Хвильового намагається розв'язати проблему з іншого боку, тому й приписує слова Івана Толстому та Альоші.

Від Івана Дмитро Хвильового отримав привида, «чорта» Іванового, який завдяки Аглаї набув форм «гіршого за скорпіона» «гада» з видінь Іполіта в «Ідіоті» [49—2, с. 441—443], тобто апокаліптичного звіра. Але звір цей уже є в Достоевського в самій сповіді Дмитра: комаха, «насекомое» в людині. Ця комаха-гадина й утілює той ідеал содомський, який, можливо, і відбився в образі «світової кобилки» в «Санаторійній зоні». Сама комаха Достоевського теж відлунює апокаліптичною сараною.

Насекомым — сладострастье...

Ангел — Богу предстоит.

Комаху цю Дмитро з «Вальдшнепів» називає «Іваном Івановичем», який уже доніс до нас запах «Арабесок» Белого, своєю чергою просякнута густим запахом Достоевського, який сам так пахне «Арабесками» Гоголя. В «Арабесках» Хвильового «насекомое» представлено химерним пацюком-болонкою зі снів Nicolas'a.

Дмитро жаліється Аглаї: «Тільки в останні роки мене так сильно затривожила Богоматір». «Раніш ідея майже зовсім засліплювала мене, і для мене не було ближніх».

Карамазов спирається на пов'язаний зі сповіддю Іполіта епізод з «Ідіота», у якому Аглая аналізує вірш Пушкіна про «Лицаря бідного», що бореться під девізом Богоматері. Аглая шанує лицаря,

бо «в віршах цих прямо змальована людина, здібна мати ідеал, по-друге, раз поставивши ідеал, повірити йому, а повіривши йому, сліпо віддати йому все своє життя». Йдеться про ідеал дон-кіхотської, «середньовічної лицарської платонічної любови», ідеал «чистої красоти» з того ж Пушкіна [49–2, с. 282–285], спаскуджений, правда, самим Пушкіним у приватному листуванні...

Такий ідеал уже загублений Карамазовим у «Вальдшнепах». «Так то ж в ім'я великої ідеї!» він «розстріляв когось із ближніх біля якогось монастиря». Тепер він на це не здатний, у нього недоношена ненависть до «Івана Івановича». Та, за словами Аглаї, це сталося тому, що в нього недоношений «ідеал відродження нації»¹.

Але такий послідовний український націоналізм Аглаї, у якому комкритика небезпідставно вбачала навіть український фашизм, звідки він у цієї росіянки? Чи дає для цього підстави російський шовініст Достоевський?

Дає. В епілозі «Ідіота» Аглая, що покохала польського графа, «стала членом якогось закордонного комітету по відновленню Польщі й навіть попала в католицьку сповідальню якогось знаменитого патера, що заволодів її розумом до нестями» [49–2, с. 695]. У «Вальдшнепах» швидше Аглая оволоділа розумом Дмитра Карамазова.

2

Ми розглянули один із прикладів «контактної магії» запаху твору, письменника й імені героїв у Хвильового. Але ким чи чим, власне, пахне сам зворот «запах слова»? Як ми бачили, в «Арабесках» Белого та Гоголя такого виразу немає. Але єдина згадка про Белого, а саме в «„Ахтанабілі” сучасності...», окрім Белого — теоретика символізму, вказує й на низку інших теоретиків літератури, і серед них на футуриста й імажиніста Шершеневича. 1913 року Шершеневич в альманасі

¹ Ідеал цей пахне «Відродженням нації» недоношеного націоналіста й комуніста Винниченка, цього, за словами Леніна, «архиреакционного подражателя архи-реакционного Достоевского»...

«Мезонін» у «Відкритому листі М. М. Росіяньському» (Л. Заку) [83, с. 94–97] спробував дати аналізу елементів слова: «слово-запах», «слово-звук», «слово-зміст» і «слово-образ» — і відповідно за ними розрізняв літературні течії свого часу. За Росіяньським [83, с. 89–81], «кожне слово має свій особливий запах», має «свій особливий корінь, свій особливий сенс, свою власну історію», викликаючи в людини однакові асоціації, які «надають слову індивідуальности». Шершеневич називає це, перефразовуючи Гумбольдта й Потєбню, «внутрішньою фізіономією слова». Саме поєднання, парування «слів-запахів» є поезією. Художня проза — поєднання «слів-образів», живопис слів.

Саме у зв'язку з Хвильовим та іншими членами «Гарту» подібні теоретичні розрізнення течій згадає В. Сосюра в «Третій роті» [114, с. 224], не посилаючись на Шершеневича й інших теоретиків літератури. Він поділяв «поезію розгромленої (у нас) буржуазії» на течії: «футуристи (слово-звук), імажиністи (слово-образ), акмеїсти (слово-плоть), нічевоки (слово-тінь)», «не кажучи вже про символістів (слово-символ) і декадентів різних мастей». Слово-запах пропущено, мабуть, не випадково. За ним стоїть фігура Хвильового...

Та, на відміну від Росіяньського й Шершеневича, Хвильовий не відриває ні слова-звуку, ні слова-образу від слова-запаху. Навпаки, символ та футуристичне зосередження на слові-звуку дає Хвильовому змогу поглибити й розширити запах слова.

Для нашої мети — дешифрування «його таємниці» — цікавішою, ніж контактна, є саме «гомеопатична магія» уподібнень і протиставлень плоті, духу й душі матерії, сквородинських розжовувань, двійць, носів тощо. Вони є вже в попередніх прикладах. Сквородою пахне увесь комплекс роздвоєння ідеалу краси на ідеал содомський та ідеал Мадонни, гадяче і янгольське в людині. Своєю чергою всім пташино-звірячим набором прізвищ «Ідіота» (Птіцин, Лебедев, Лев Мишкін, Іволгін тощо) пахне не лише назва роману «Вальдшнепи», а і їхні персонажі — Вовчик і Карасик.

Яскравим прикладом «гомеопатичної магії» може слугувати магія тютюну й тютюнової фабрики, про яку ми вже згадували. Як і в Гоголя [29], куріння у Хвильового пов'язане з духами, духовними проблемами².

² Михайл Вайскопф заперечив думку Д. Чижевського про те, що філософія Г. Сквороди не мала впливу на Гоголя й Шевченка [137, с. 178]. Вайскопф показав, що «Ніс» Гоголя, як і багато інших його творів, просякнутий ідеями

У «Я (Романтиці)» «димок» цигарки переходить у «димки» від розстрілів, бо «пахне розстрілами», які ведуть нас до запахів «Апокаліпсису», апокаліпсисів.

Ми можемо простежити еволюцію димків та їхніх запахів у «Солонському Яру».

«Останні четверо міліціонерів пахтіли цигарками і мовчки оглядали гушавину». Це «пахтіли» об'єднує запах-пахтіння цигарок, пихтіння-дихання, пахання й бахання пострілів із палахкотінням кольорів у Яру.

«Міліціонери — старі партизани, дух партизанщини глибоко сидить».

Цей дух і підвів голову волосної ради Савка. Солонський яр, точніше, «солонські вовки» вбили його, залишеного міліціонерами. І, зокрема, рудим міліціонером, що «від нього далеко несеться дух самогону». Той самий «нехороший дух», що йде від пролеткультівського Мамочки в «Лілюлі».

Як бачимо, навіть «синьolistопадного» вибору між правими вовками й лівим ярком у «Солонському Яру» немає: саме біля Яру вовки забили Савка.

За Штайнером, у Локі-Люцифера є три нащадки [154–6, лекц. 9] — змії Мідгарду (себелюбство), вовк Дернів (самообман, неправильне бачення зовнішнього світу) і Гель (хвороба-смерть, нехороший дух самогону в підвалі «Арабесок»). Гель/Хель — назва і самого царства смерті («провалля»), і його господині... Смерть настає через люциферичну змію, що діє зсередини людини й веде до аріманічного вовка, до хибного бачення місця, оточення «я».

Дух партизанщини вустами старшини, рудого міліціонера каже: «А що, того, можна буде в Солонівці самогону. Чуєш, Савко?» І він справді напивається на базарі, у своєму селі — Млинках. А на своєму базарі слідкують за млинчанами солончани-голохвастівці, бандити, вовки. Зникли кудись, розчинилися серед людей інші міліціонери. Млинки нічим не відрізняються від розбійницької Солонівки,

й образами Г. Сковороди. Зокрема, нюх та ніс символізує дух, душу (див. його працю «Нос в Казанском соборе: о генезисе религиозной темы у Гоголя» [29–1, с. 165–166, 172]). Див. також більш пізню працю «Сюжет Гоголя» [29–2]. Таким чином, можна вважати, що образопоняття «запаху слів» концентрує в собі містику Штайнера, Сковороди й Гоголя.

діба що пасивністю. Недарма Савко сам дає визначення своїм міліціонерам: «бандисти ви гарні, як на вас подивитися».

Навіть ім'я голови, **Савко**, є частиною назви бандитського села **Солонівка**. Як і назви **Голохвастівки**. І посада його, голова, криється в цій **Голохвастівці**. Як «**корява рука**» рудого міліціонера в «**коростявашия**» його коня.

«...А в село із Солонського Яру вилазили постаті й зникали за тинами». «П'ять предсідателів ухекали», «може й тебе отпралять на той світ. Це, брате, тобі не австріяка». Це свої. «Постаті» з «голохвастівського кубла» — тині з Гелю: «тут ніколи не було сонця й завжди стояла **тінь**». Ліси тут «стоять **стіною**, хмураються». Тинь і стіна взаємоділюють, синонімізуючись, як тень-стень-стена-сень-сено в Сковороди. За ними «яр-село» і «проваля», майже «той світ».

Тині з «проваля» — у селі, у Савчиному. Чується: «**плохий** буде — хай головує, а зачепить — **лихо** буде». Лихо сховане в **плохий**, **Голохва-стівка** — в «хай головує». У «**голохвастівському кублі**» чується сичання й шелест змія Мідгарду, середнього світу, себелюбства, що **сховало** тут свій **хвіст**, минуле, **власть**, **волюсть** минулого над сучасним.

Савко обіцяє спалити все їхнє кубло. Навряд чи він читав «Едду» чи чув про штайнерівський «присмерк богів», про загибель світу від світової пожежі чи потогу. Але ж гине від такої пожежі не лише кубло. Кубло ж — у душах млинчан... «Тільки й єсть у нас ворог — Наше серце» (Тичина).

Але «сукини ж сини. **Прохвости!** Чортового батька видереш їх відтіля».

Вночі «Солонський Яр горить огняницями — і ліс, і село, і небо», «горить, чарує папороть». Ми знову потрапили в гоголівську іванокупальську ніч, під знак Раку, який несе життя в смерті, смерть у житті. Це химерна ніч перетворення, переходу, стрибка.

Переходу звідки й куди?

«Темна наша батьківщина».

«Блукає вона за вітряками й ніяк не найде веселого шляху.

...Болить наше мільйонове серце, і хочемо запалити груди своїм комуністичним саявом... Темна наша батьківщина...» Запахло на ній Іспанією, донкіхотівськими вітряками, еспанськими письменниками з Лопані...

Та «**змилені коні**» з **Млинків** «зупинилися на узліссі». «Поле горіло бур'янами».

Рудий міліціонер, разом з усіма Млинками, капітулював. Млинки-вітряки зрадили Савка. Пожар минулого злизав Млинки, Савко забитий.

І «тієї ж ночі величезна заграва пожежі стояла над Солонським Яром».

«І знову на далеких гонах горіли огнем сухого повітря запашні бур'яни, і гостро пахло дубовим молодняком».

Кубло себелюбства обох сіл через самообман («вітряки» — Млинки) привело ці села до смерти в пожежі. Купальські вогні сузір'я Рака підвели Савка, коли він «рачки поліз до Млинків». Млинчани поховались, та один із них указав голохвастівцям на комору, під якою сховався голова. «Край», «злизаний пожаром»...

Це розповідь про «зелене», смертне в сузір'ї Рака, смертне в календарній добі максимального буання життя.

Придивімося до тих міліціонерів, із пахтіння цигарок яких пішов нехороший дух смерти... Вони курять, пахтять у лісі на початку погоні за голохвастівцями. Простежимо траєкторію димка від цигарок.

«Сизий дим махорки хмаркою стояв над отрядом, а потім струмками розходився за вітами, за зеленню».

Майже всі фонени «махорки» «хмаркою» перейшли в дим, а сам «дим махорки» — «струмками розходився»: «Д», «х» потрапили в «розходився», два «м» розійшлися «струмками», два «и» — в «струмками розходився». «Р» «хмаркою над отрядом» розподілився між «струмками» й «розходився».

«Сизий» колір диму «розійшовся» теж — за віти, за зелень.

Так само і отряд, загін, що заганяє солончан («голоси загінчан метушилися у зелені»), розійшовся базаром.

Тим базаром, де «низенький» зморщений чоловік боїться пізнати **зелену** Дуньчину хустку. Це той самий страх смерти, яка «за вітами віти-життя, «за зеленню», майєю смерти.

Хмарка має до цих емоцій безпосередній стосунок, як майя і як символ астрального світу. Ліси навкруги «стоять стіною, **хмуряться**». До Солонського Яру веде «доріжка по папороті, повз сизі кущі», з яких і виринув сизий дим махорки. «У день над селом сковзається клапоть перлямутрових хмар, а вночі хмари зникають за проваллям», «тоді горить, чарує папороть». «Із півночі попливла хмара, теж ішла на захід». У другій частині оповідання ця хмара вже хмарка від диму махорки. У третій частині — «біле сонце», навколо пахне сливами, яблуками, кінським потом, тому хмари й дим тут — «пил» від отари

овець (покірні млинчани) і пил від голохвастівців, що тікають від Савка. У четвертій частині пил преобразився в пал: у «випал» пострілів, мрію «запалити груди» батьківщини, у поле, що горить бур'янами. Над усім краєм встає заграва пожежі, що в першій частині була лише чаром папороті, яка горіла в Купальську ніч. І не лише гоголівськими запахами, а й майбутньою пожежею пахло від цього чару.

Водне начало перейшло у вогняне: через начало повітря («огонь польового повітря», «піднявся вітер»). Гниле, запилене життя бур'янів загорілося «огнем сухого повітря». Водне начало провалля та сузір'я Раку, «лн» Солонського Яру проступає в зелені, буяє навколо цього провалля.

Водна фонема «н» з'явилася хмаркою над отрядом й проливається двома «нн» за зеленню.

«Ю», хмаркою увійшовши в першу частину речення, у другій так само пролилося туди (нагадаємо, що «й» та відповідне їй «і» — небесна, Божа фонема, а «у» — жах падіння в колодязь часу, в смерть та народження. Разом вони дають «фіолетове» «ю» [8, с. 107], у Хвильового — сизий димок).

Можна й далі розплітати це плетиво («запетлювали, як той казав») фонем, та порушимо нарешті питання про природу цього плетива.

Насамперед чи не є воно плетивом дослідника, а не автора? Чи не є таке плетиво властивістю самої мови й мовлення? Якщо ж воно є творчим, особистим актом мистця, то наскільки він свідомо «петлює», тче свою художню тканину? Сковорода робив це свідомо, називаючи свої ткацькі, барокові прийоми «плетенія» «узлами» — вузлами як фонетичними, так і семантичними.

Ми вже розглядали сонну гру Б'янки з «м», так чи інакше пов'язану з експериментальною поемою, медитацією А. Белого над звуком і словом, «Глосалолією». А ця остання є досить вільним, творчим застосуванням «евритмії слова» Р. Штайнера.

У Хвильового є чимало явних, покладених на поверхні твору ігор із фонемами. Якщо в «Солонському Яру» гра із «з» та іншими звуками схована в тканину твору, то в «Свині» їй присвячено цілий уривок.

Гра з «м» у «Сентиментальній історії» виправдана сонною, астральною творчістю Б'янки. Але саме ім'я Б'янки, доповнене калямбуром-римою журналістки «п'янка» й химерним прізвиськом тов. Бе, вимагає від читача звернути увагу й на фонему «б». Як і Же в «Чумаківській комуні», тов. Бе є своєрідною формою так званого оголення прийому. Це може бути самоцільною, самодостатньою грою. Та може бути й езопівським прийомом.

За принципом мушкетону тов. Бе натякає й на «б» із КП(б)У в «Лілюлі»... Кого саме послав Альоша: оте «Бе», У чи КП? У «Редакторові Карку» відомий український діяч грає саме цими фонемами. Він пропонує плян утворення нової партії: «викинути „Р» із РКП, викинути „У» з КП(б)У, утворити єдину КП. Це фантазія, це романтика». А куди ж поділось (б)? У випадку із Сорелем фонема не викидалася, а додавалася. Ці явні форми химерної гри натякають на те, що подібну гру слід очікувати і в неявних формах.

У «Глосалолії», чи «звукословії», Бєлий нагадував, що ми жили колись у Раю, Фант-Азії: «...в древній Аєрі жили колись і ми — звуко-люди» [8, с. 68]. Подібна звуколюдина, Ка — один з улюблених персонажів Хлебнікова, хоча й походить з іншого джерела: це персоналізована душа, життєва сила в єгипетському міті. Тов. Бе фонетично ближчий до іншого типу єгипетських душ — «ба»: це теж життєва сила, душа мертвих, що може вести самостійне життя поза гробом. У раю революції жили, за словами тов. Уляни, вона, тобто У, і Бе, та були вигнані з нього, згідно з мріями «відомого діяча». Компартії без «Р», «У» та «б» втрачають живу плоть почуття (б), енергію (р), У — дух, «тваринне сім'я, як око в фізичний світ» [8, с. 107]. Б разом із Р — «енергія дії в шкаралуці» [8, с. 33]. Без них — сама лише скорлупа, «кп» — смерть, холод, інертність, несвідомість «к» й старість, шкіра «п». І кров — «м» [8, с. 113] із голови забитої товаришем Бе тов. Уляни. На цю кров віщо вказує Б'янці в сні Дон-Квізасто з його дисертацією про душу матері та маєстро Дантон із його першою літерою М та глухою згадкою про ножі.

У сатиричній «Свині» фонетична гра теж пов'язана з пародійною грою в «рай» чи сонячний сад, де процвітають совбури.

«Єрунда: пишуться тези, тезове царство. У Райського тезовий стіл, спеціально, стоси.— Я здихаю! — Єрунда!..— Не думаєте ви цього: коли тези згоріли, тоді вилетіла з них літера «з», поширяла над землею й сіла на своє одвічне місце. І пішло звучати в другім таборі:

— 3-3-3-3-3-3-3!

— 3-3-3-3-3-3-3!

Звучить холодно, уїдливо, одноманітно».

Два табори. Теза й антитеза. «Тезовий стіл», «спеціально, стоси» — це тесовий стіл. Але «с» було витіснене «з». Справді, тес, теса-не дерево горить. Горить саме те, що було в ньому зелене, бо зеленіє дерево життя. Горять усі сім днів творіння, сім «з», усі дні творіння.

Де ж синтеза? Без неї теза й антитеза одноманітні й холодні: «Є Холодний Яр, а це Солонський Яр».

Ось як зображував А. Белий діялектику життя-пізнання в статті «Про сенс пізнання»: «Ми в Богові народжуємося. У Христі — вмираємо. І — повстаємо у Святому Дусі». Це речення Белого викликало особливий гнів Троцького, що не приймав навіть псевдофьодоровських, єгипетсько-мавзолейних форм воскресіння «кп».

Теза й антитеза в Белого — це «Я» і світ. Синтеза: «Я — це Ти», як і в Тичини: «і Я вже Ти».

Савко в Голохва(с)товцях. Перша дія його — в протиставленні «Я» й «не-Я». Але «Я» мусить прийняти «не-Я», поняття про світ, як розп'яття: «на Голгофі пізнання, в смертних муках, стає зрозумілим нам наш гріх» [14, с. 51], гріх відокремлення.

Поки думка — Кантова, антитетична, антиномічна, вона мертва, хоч би яку з двох протилежностей вона обрала. Кантова «мисль — вбила світ, «Я».

Думка бюрократії, столовладдя, тесово-тезова думка є «докладом щодо питання» «т. Райського».

«Я здихаю» — я не дихаю, бо «з» тези т. Райського ввійшло в сам процес дихання, воно видихнуло, дух покинув мисль, і вона стала лише шкірою гіпопотама, мертвим словом.

Т. Райський, за визначенням шофера, «ответственный гіпо-по-потам». «Шофер не заїкається, гіпопотам не скаже, скаже зайве „по”».

«П» — згущення почуттів; якщо «б» — бики, «в» — леви, «ф» — орли, то, мабуть, «п» — носороги, слони; одно слово, зоохля форма й старість тварин; «„п” — м'язи, форма і кістки», «„Р” латинське — плоть», «„ра” латинське — страждання душі» [8, с. 114, 118].

Ось чому шофер каже зайве «по». «О» — душа, «мо» — душа в плоті, але тут вона — в шкірі, бо плоть зоохля в шкіру. Чи не тому проф. Чам пише праці «по... по... неврогеології», із зайвим «по», а Альошин паровик посилає КП(б)У в «п...у-у». У — падіння духу..

Але «закріпити за звуками образ чи якість — значить почути їх фальшиво:

— так: „S” може значити „вогнь” і „змія”; але „S” не змія — в „S” є все, що завгодно, окрашене індивідуальністю, в цілому — світловогняною» [8, с. 115].

«3-3-3-3-3-3» звучить змією в раю Райського гіпопотама. Люцифером, що своїм холодним світлом хіті себелюбства одвічно тягне в «здихаю» Арімана.

Горить, як бачимо, тес тез. Згоряє рослинне «т», залишається змій. Димок «тз» попелом, пилом спадає десь.

«Ch» є дим; лінія метаморфози звучань від «S» до «ch» [8, с. 55]. Це «х» харчить у махорці й хмаркою розходитьсЯ за віти життя.

«З виділенням світла й корені „sr” розділяються: „s” вилітає, а „r” падає, як „l” або „ln” [8, с. 79], місячно-водяне, „холодне”».

Сонячні «sir-ser-sar-sor» тепер «sil(n)-sel(n)-sal(n)-sol(n)».

Перед нами «Солонський Яр» і його провалля, солонярці-голохвастівці та млинчани.

«Скоро в’їхали в ліс. Коні наставили вуха й прислухаються до луни, що гулко йде в гушавину від ударів копит».

Кінь — символ розуму, що вслухається в мислі неба. На небі нині сонце.

«Сонце давно вже гримало над лісом, але тут його не було. Тут ніколи не було сонця й завжди стояла тінь», тінь не лише світла, а й звуку: луна.

«L-n-m (елементи) — водою обливають вони» [8, с. 79]. «M» — містичне, плоть, кров, таємниця тваринного [8, с. 83]. «N» — «глибина і вода, не „н” — зелене: зелені поєднання з „н”; або — зелені», тобто зілля [8, с. 110]. «L-m-n» — елемент стихії, течії підсвідомої мислі, «lmp» — звуки «лунные» («місячні»): втікають углиб, у «m», у «n» мислі» [8, с. 99].

«Голоси загінчан метушились у зелені і з усіх кінців одкликались луни». Загінчани — млинчани. Заганяють солончан.

Білий базує взаємопереходи Місяця й Сонця на російській фонетиці «Луны» й «Солнца». Щоб залишити очевидність його візій, подаємо цитати мовою оригіналу. «Солнце — солоно», «Солнце — солит», «зелено, солоно», «в линии „eln” — отлагаются воды» [8, с. 82], «блески, желтея, становятся зеленью» [8, с. 79]. «Луна, охладняя, старинные корни влажнит», «„ln” струей утекает из „r”, утекает от линии солнечной линия лунная» [8, с. 77].

«Сонце, мабуть, упливило за обрій, і в лісі ходив уже важкий присмерк.

Коли знову з’їхали на стежку, що веде на Млинки, Савко раптом схопив рукою гвинтівку. Але в цей момент гримнув випал, і далеко пішла грізна луна. Коні рвонулись і кинулись з лісу.

Засвистів вітер.

Гримнув ще один випал, і зашумів ліс від цокоту копит: за млинчанами летіла погоня з голохвастівців».

«На заході жевріло (конало) небо». «Савчина кобила пролетіла ще декілька кроків і гепнула на землю». «Тіні з Солонського Яру

перемогли. «Савко заліг за кінський тулуб»... «рачки поліз до Млинків». «Млинки мовчали...» «За вітряками голохвастівці зупинились:

— Хлопці! В кого гостріший ніж? Виймай!»

І пролилася м-кров водою «н» на землю.

«...Темна наша батьківщина. Розбіглась по жовтих кварталах чорнозему й зойкає росою на обніжках своїх золотих ланів. Блукає вона за вітряками й ніяк не найде веселого шляху».

Із «зелені» слова «земля» видається «змея», «з» змія.

У своїй поемі Бєлий попереджає, що все це лише образи для передачі складнішої реальності. Це лише уподібнення, а не тверді, сталі поняття та їх співвідношення. Та й Хвильовий писав свої речення, не заглядаючи в абетки й словники евритмії чи глосалолії. Та й спирався він переважно на звукослів'я української мови, лише додаючи відтінки з інших мов. Але що ми знаємо про підсвідомість і тайну словесної творчості?

Гра в «Свині» зрозуміліша, бо Хвильовий тут оголює, демонструє прийом.

Тому ще раз придивимося до метаморфоз тезового стола. Що сталося з «тезою», коли її покинуло «з»?

«Теза» стала «теа» й повисла в ній божком, ідолом — замість ідеї, а саме ідолом чайно-самоварного раю, теовим царством «теа» — чаю й театру, що із садка «Гастроль» гримає духовою музикою та неподалік від ярків подає арію з «Івана Сусаніна», тобто «Життя за царя» Глінки, і мефістофелівську «Блоху» з російської опери «Фавст»...

У цьому розірваному на «землю» й «теа» світі живуть «свині» й «гіпопотами» нового царства з новими Ка-арлями.

«Чоловік живе, і він не знає, що він мавпує. Один зробить „гав!“ — другий зробить „гав!“». Це Яблучкіна перегавкується з Хаєю, «сучка» зі «свинею».

У Базельській лекції з педагогіки Штайнер 1920 року іронізував над матеріалістичними теоріями походження мови [149, лекц. 5]. Одна з теорій — «так звана бім-бам-теорія» — пояснює мовлення імітацією «звукових особливостей оточення» людини. Інша — «гав-гав» — теорія імітації звуків тварин, тобто більш дарвіністична. У Хвильового, як бачимо, «тваринна» іронія. Крім гіпопотама, свині й сучки, маємо й Петушкова — «лисицю», а мавпування нагадує про Дарвіна.

Змії в оповіданні немає, вона, можливо, у землі, і навіть в «м», плоті.

Під впливом самости самців і самок тема-мета людини стає тут Темою Касальською, поверхнею, шкірою буття. Замість теми бруку дороги в майбутнє.

«М» втрачає своє «містичне, кров'яне, плотське» значення, той «рідинний звук життя», що «в нім таємниця тваринности» [8, с. 83].

Зоя, тобто трудящі маси комаю, ось-ось буде викинута з будинку для «ответственных» гіпопотамів. «Софія» — ще маленька донька Зої, Соня³. Вона ще спить. А «за вікном жевріли зорі».

Народ у тезовім раю — німий, що кричить «за вікном» своє дикусське «Е-е-е!».

Рай — «тезове царство» бюрократії. Прислужує в ньому Пріся, Пріскілла, тобто «стародавня, древня» раба. Ответственный гіпопотам Райський — Бегемот із Книги Йова і є представником Левія-фана держави комаю.

«Стоси» з тезового столу Райського нагадують про «стоси відношень», із яких випадково вибрався на чисте повітря Сайгор у «Пуделі», вибрався «із димних кімнат засідань, з мітингових, ячeyкових, -ових промов, дебатів, преній, дискусій». Вибрався з ехолалічного ово-яйця-монади без вікна Ляйбніца, з печер Платона.

Сайгор уперше побачив зоряне небо й злякався машиністки Татьяни, що «не Тоня», тобто перелякався живої душі, протиставленої -овому димові цигарок. Та перелякався не так її самої, як її живих слів: «Думаю зараз: загубились сотні, тисячі, мільйони в темряві, і загубились сотні, тисячі, мільйони в стосах паперу, і думаю, що вони не помічають це надзвичайне, дивне явище в житті людини — небо? І от десь у стосах паперу загубилась людина». «Стоси відношень» підмінили для Сайгора стосунки між людьми, навіть суто сексуальні, яких він соромиться.

Ні, Маркс не допомагає, «бо видно тільки машиністку», її клясово-соціяльну функцію: «життя коротке, а Маркса пробувала читати, то якось не дочитувала: ніколи й дуже нудно».

Комісар Сайгор, що читав того Маркса, теж не має часу на живу душу, і тому для нього Таня ця лише «автомат», ехолалійна «-істка», «баришня з редвидаву — не Тоня». Баришня пахне російською літературою, тому й Таня теж пахне нею, а саме «Євгенієм Онегіним». Баришня пахне її поривом до вищого, її наївно-сміливим зізнанням у коханні («один чорт, натякає ж сміхом») до Євгенія, з його омертвілою, як у Сайгора, душею.

³ Прототип Хаї, Софія Левітіна, іменем і прізвищем породила і Хаю, і Зою, і Соню.

«Архівним папером» «смердить» і в «кімнаті» волосної ради «Солонського Яру». Зате «тіні» тут налиті кров'ю. Бо тут другий полюс паперового царства — темрява. Папір тут іде хіба що на цигарки або коли приходять до волосного голови від повітового комісара у вигляді наказу «негайно виловити банду, що в Солонському Яру». Як приходив до гоголівського голови наказ від комісара зібрати «недоїмки» й «сей же час» одружити Левка в «Майській ночі».

Винокур Гоголя у Хвильового перейшов на самозабезпечення: тут темрява передана кодами запахів, це «дух самогона» й «дух партизанщини», а місто й комісари смердять архівними паперами. Папери ці й віддали людину беззвідній темряві. Інтелект людини, писемний світ виявляється таким самим тваринним, як і темрява.

Цю єдність обох половин світу Хвильовий передає словообразом «яр». У «Свині» це цвіркунячі ярки. А Карлу Івановичу «здається: жірні шеншіні всюди, навіть де цвіркун точить крильця, навіть сніяться — всюди... жірні шеншіні...» — тобто свинопис на місці іконопису Софії, Вічноночного.

Тут не потрібно навіть ножа — теза сама задушить Саву, Савватія, як задушила вже «Ка-арля».

Про розрив «писемних» і «темних» говорить Миколі Григоровичеві й тов. Жучок в «Коті у чоботях»? «Я знаю, у вас — самолюбство, але в нас темнота», втілена для тов. Жучок у махновщині, в самогонно-партизанській анархії. «А поскільки диктатура наша», — наївно продовжує Гапка, не підозрюючи, що йдеться лише про диктатуру бегемотів, — «словом, ви мене розумієте: нам треба за рік-два-три вирости не на вершок, а на весь сажень».

Тов. Жучок ще «погано знає» «історичний матеріалізм». І тому не знає, чи «можна двох любити?».

Хая знає, Хая любить совнаркомівську столовку й засуджує теорію тов. Колонтай про любов бджілок трудових, тобто Тему Касальську: «Де нравственність?» Це касательно, тобто стосовно теми: «не все одно, з якої чашки однакове вино пити?» «Хая чекала на свіжий виноград», і тому майже любить Карла Івановича.

Одне зі значень імені Сави — «вино», друге — «неволя», якщо ж він Савватій, то він суботній. Разом всі ці значення складають образ молодого вина життя, зарізаного темнотою невільників в ніч на понеділок, бо базар у Млинках, мабуть, у неділю.

За календарем Купальська ніч 1923 року, коли писалася новеля, припадала на ніч із п'ятниці на суботу. У ніч на Купала обібрано

«до цурки» Млинки. У суботу, на Купала, з'являється в оповіданні новий голова — Савко.

Ножем зарізали шостого голову. Не сказано, зрізали голову чи зарізали, як порося. Та зв'язок зі зрізаною головою Хрестителя є. «Зловтішними огняницями горіли в голохвастівців очі» так, як на Купала «Солонський Яр горить огняницями — і горить папороть».

Темрява Солонського Яру живе старововчими законами: «Солонський Яр — природна фортеця». Цю природну фортецю не візьмеш і не преобразуєш смердючим папером, писемністю «писарчуків».

Як думає тов. Жучок подолати провалля п'їтьми, коли писемність «перами рипить»?

Хвильовий-публіцист відповів Миколі Григоровичу із «Кота в чоботях»: «Дайош Європу», «дайош пролетаріят», «дайош інтелігенцію», лицем до фавстівської Європи, залучення до європеїзації України інтелігенції, українізація пролетаріату, і за його та інтелігенції допомогою трактором, навіть якщо його веде Смердипупенко, по-новому зорати село: глибоко!

За цими простими, білямарксистськими словами стоїть древня селянська Чепіга, що розквітає разом із Венерою в «Редактора Карка». Карк пахне Оріоном та сузір'ям Рака, цвітом папороті й Іваном Хрестителем.

А «Гапка — слово глухе», і гаптувати, вишивати сріблом та золотом — яскравіше. І тому «гаптований» — запашне слово».

«Кіт у чоботях» пахне казковим преображенням бідака в багату людину, Пенії в Пороса, пахне перемогою чарівного кота над Змієм. Чи не тому в Гапки «очі драконом»? Вона «з краю в край» пройшла «нашу запашну червінькову революцію», що, мабуть, пов'язана з революцією астрономічною, сонячно-раковою. Вона, як і Савко, пахне Предтечею, бо і є предтечею майбутніх людей, силюетом.

Та чому вона Жучок?

«Грай, жучку, грай», — співали колись дівчата до Сонця, коли воно зупинялось і грало на самій верхівці свого небесного кола, тобто на Купала. Це ж скарабей, який у єгиптян став уособленням Сонця, священним жучком.

І справді, у Гапки «очі — теж жучок». І «коли на бузину впаде серпневий промінь, то теж її очі».

У бузині «дідько», дракон. Ця ознака Гапки відповідає й кольору її сорочки та спіднички: хакі, коричнево-зеленому. Це «тіні з бур'янів упали на сорочку». Тіні, бур'яни відповідають зеленому кольору

одягу. Зелений колір — смертне або смертоносне. Він може бути ознакою демонічності персонажа, як-от Остап Бендер на початку «Дванадцяти стільців» [59, с. 455–456]. Але серпневий промінь — сонце Преображення, Маковія, Спаса. Таким чином, очі її — темрява Арімана, яка вже преображується.

«Кіт у чоботях — це муралі революції». «Товариш Жучок — це тільки «кіт у чоботях» із жвавими рухами, з бузинковим поглядом, що ходить по бур'янах революції і, як мураль, тягне сонячну вагу, щоб висушити болото... А яке — ви самі знаєте». За тогочасним марксизмом, це болото міщанства, непу, минулого тощо. Та, здається, перед нами неявна цитата зі сковородинської розмови Душі з Духом у «Потопі зміїному», присвяченому образу Дракона, що переслідує в Апокаліпсисі Жону з немовлям. Дух кепкує над алхімічними фантазіями про «філософський камінь, що все болото європейське перетворює на золото» [110, т. 2, с. 162]. Цей діалог пояснює й «очі — драконом», бо Дух наполягає на багатозначності символів. Зокрема, Дракон-Змій — не лише Сатана апокаліпсису, а й вічність, Сонце тощо. Дракон з еллінської — «узрю», «той, хто може узріти вперед, тобто прозорливий» [110, т. 2, с. 160].

«А зав'язки-розв'язки так від мене не дочекаєтесь. Бо зав'язка — Жовтень, а розв'язка — сонячний вік, і до нього йдемо». Одно слово, «це Жовтнева тайна».

Червневу тайну ми деякою мірою розкрили.

«Жовтнева тайна», мабуть, у жучку, в муралі, який «тягне сонячну вагу». «Сонячна вага»? Поезія з такою назвою була опублікована 1921 року:

Рудії соняшні м'язи
В обіймах міцно тиснуть-тиснуть...
Але вагу я цю носив,
Як сурма срібноструйну пісню.
<...>

Гнідої спеки оберемок
Лежить у мене на спині,
І в далечінь неначе йдемо
З тобою, золотий паліє.
Куди? Навіщо це!
Лиш би туди, за обрій чалий...

«Гнідої спеки оберемок» нагадує, що «з кобиліці лється сонце» «Досвітніх симфоній» і веде до теми гармонізації природи, до «сина чоловічого», до Ісуса та гулу велетенського князя із землі...

У цьому контексті різні масті коней відлунюють конями Апокаліпсису, як срібноструйна пісня сурми нагадує про «геніяльне азіатське місто» «Трамвайного листа», яке

У ніч засурмить вісті,
що гряде останній гнів.

Чалий кінь — четвертий кінь, що на ньому смерть сидить, «за ним же слідом ішов Ад» [23, Об'явлення, 6:8]. «Вагу» тримає той, хто сидить на коні вороному й одкриває третю печать.

Чотири коні Апокаліпсису, за Штайнером, символізують перші чотири епохи: індуську, перську, вавилоно-єгипетську й греко-римську, але віщують вони про майбутній період людства після нової катастрофи. Четвертий, чалий кінь пов'язаний зі з'явою Того, хто смертю смерть подолав. Смерть на цьому коні несе пекло для тих, хто не пішов за Христом і не переміг смерть [148, лекц. 4, 8]. «За обрій чалий» у цьому контексті означає перехід до життя духовного тих, хто з допомогою Христа подолав смерть, одухотворив коня, людський інтелект. Білий і чалий кольори вказують саме на сонячно-христове одухотворення.

В Апокаліпсисі немає коня гнідого; але є образ янгола четвертого, що вилив «свою чашу гніву на сонце, і спека велика палила людей».

«Рудії» сонячні м'язи, можливо, є натяком на коня рудого, з вершником, що забирає мир із землі, що приводить до того, «щоб убивали один одного».

Сурма зі срібнострунною пісню в такому разі — сурма сьомого Янгола, який повідомляє про перехід до панування Христа над світом. Попередні сурмили лише про карі Господні.

«...дня голосу сьомого Янгола, коли він засурмить, довершиться Божа таємниця» [23, Об'явлення, 10:7].

Жовтнева тайна пахне Божою тайною, тайною царства Божого. Йому передує з'ява дракона, змія, який переслідує Жону, одягнену в Сонце...

Тайна мураля сумна: вона «хоч і жучок, і „кіт у чоботях”, але і їй буває сумно й буває не буває».

У «неї вже було байстря, і це невелике байстря повісив на ліхтарі козак» на Далекому Сході. Білий.

Таким чином, за допомогою «Соняшної ваги» ми змогли розкрити дещо в Жовтневій таємниці. Ідеться про людину часів громадянської війни, попередника апокаліптичної війни всіх проти всіх. Людина, що на своїх плечах виносить всі муки й страждання, через які доводиться проходити, щоб іти до сонячного віку, до царства Сонця правди на Землі.

Срібноструйна пісня «Соняшної ваги» — все та сама музика сфер, сонячні клярнети, які клявітують розум, почуття і волю.

Золотий палій разом із цією піснею дає те саме золото і срібло, за допомогою якого творить Хвильовий своє запашне слово «гаптований». «А от гаптувати — яскраво...»

«Яскравий Франко» в «О, рудні, ваше свято» пов'язаний зі «словом-златом» та «неба смаком». Сам Франко через «рудні» своїх «Каменярів» пов'язується натяком із франк-масонами, з містерією посвячення в тайну землі, нім. Erde, яку Белий у «Глосалолії» пов'язує з «рудю сонця» й горінням. Та «руда» в Україні не лише руда, а й кров, червона... Червона земля — «адама» на івриті, звідки юдейська традиція виводить самого Адама. Кров, за Штайнером, виразник «Я». Франк-масон — вільний каменярь. Франк — вільний...

У поезії «Скляр» «Яскравко — ранок кучерявий / На мій дзвінкий крокує шлях / В палаючій і голосній заgravі».

Яскравко-ранок початку рядка може бути сприйнятий як прізвище скляра, ось як яскравий Франко попереднього вірша. Ці зв'язки закріплені й частковою анаграмою «Ф-ранко — ранок», де «ф», за глосалолією-евритмією Белого, свідчить про фантазійний, Ф'Азійний, етерний, просвітлений, орлячий ранок, надматеріальний.

Діамант, око яскравка-скляра — Сонце. Це його слово є «слово-злато».

«Дзвінкий» шлях ранку в «голосній заgravі» — шлях сонячний.

Бо «буває гаптований захід, буває схід, це коли підводиться або лягає заgrava».

Слово «гаптоване», як бачимо, пахне Сонцем.

«Гаптований» — запашне слово, як буває лан у вересні або трави в сіновалах — трави, коли йде з них дух біляплавневої осоки». У «Чумаківській комуні» «в калюжі вовтузиться сонце, як порося. Іноді сонце заверещить золотом, тоді на мозок спадає гаптований серпанок». Чому сонце — як порося? Свиня в індоєвропейському

міті — один із символів Сонця. Ми вже підозрювали порося у зв'язку з Поросом, тобто платоно-сократівською концепцією Ероса, що рветься до небесного, духовного, божого світу, та народженням нової, слов'янської епохи, коли людина виробить у собі Самодух-Манас, Світло-Розум, чи «світлу мудрість», за визначенням Белого [8, с. 101], щоб вести людину до її кінцевої мети, бути духом Свободи. Одна з провідних тем «Чумаківської комуни» — «Д'ех, моя коханко», «опороситься черниця й запричаститься тайни вбивства», «Е-е-ех, мамочко, заміж хочеться». Тайна, одначе, не в черницях, а в тому, від кого опороситься Валентина — від Івана чи Андрія, і з ким живе Андрій. Же втішає завжінвідділом повпаркому, високолобу Валентину: «...то не вбивство, коли цього вимагають інтереси суспільства». Тайна Еросу комуни розкривається протилежно до сократівської, не подоланням, а вбивством. Поет Андрій, від якого ховають «партійну тайну», відчуває її розв'язку: «Це свинство». Та який зв'язок цього свинства з гаптуванням та духом біляплавневої осоки?

В астрософії Штайнера зрізана трава пахне плянетою Сонцем. Тобто духами Сонця, Елогімами, Христом, Духами Форми, Любови... Можуть ці трави пахнути й павшим сонячним духом, Люцифером. Високолюбим. Оскільки тов. Жучок докоряє тов. Миколі його самолюбством, люциферизм, мабуть, не є властивий «гаптований» Гапці.

Продивимося низку запахів зрізаних трав.

Приблизно в серпні («серпнево виглядали її груди, наче стіжки молоді на стерні блідій») віддалася Оксана Мишкові-комуністу в «Житті». «Тоді було передосінньо». «Ішов дух від свіжих снопів і нагадував широкі безмежні лани».

Серпень-Спас. Свіжі снопи пахнуть Преображенням. Про Спаса нагадують зітхання Оксани, тугі, «як яблука з антонівки, і величезні очі, де цвіте життя, щирість і тихий сум кохання». Серпневі груди Оксани, «що як яблука тверді», що ними вона «спокушала парубків».

«Крізь щілину жевріла зоря. Тоді Мишко згадав, що в цю мить (читав десь) цвітуть на серці чайні троянди».

Троянда і є символом Сонця, а воно серце всесвіту. А чайні вони, мабуть, тому, що в Оксани японські очі, «криві».

Дух свіжих снопів благословляє Оксану: «...їй гарно було хоронити в собі велику таємницю зачаття».

Продивимося тепер ще раз до зрізаних снопів у «Санаторійній зоні». Житом на зоні пахне у вересні, коли літо спішило проспівати свою лебедину пісню. «Праворуч і ліворуч маячили копи зрізаного

жита. Було так тихо, ніби кожна стеблина пізнала тривогу і причаїлась. Зрізані хліба розливали духмяність, і вона проливалась на межі, текла потоками і заливала всі квартали».

Тривога стеблин викликана грозою, що ось-ось розірветься над землею. Вересень — Воздвиження. Здвиження і собор антихриста. 29 вересня — одне з найважливіших антропософських свят, арх. Михайла.

Після грози анарх іде на сіновал, де незносно пахне чебрецем. «Так, мабуть, пахне й смерть», — думає анарх. Запахи чебрецю «пробивають йому мозок».

Та в листі, що він потім написав сестрі, згадує лише про те, що «запахло снопами». Це спогад про «шлях, де проходила наша юність», що теж пахнув снопами.

«Люба сестро! Та коли ж його зрізали? Що це, біль чи радість?»

«А втім, я, мабуть, не про жито — про юність на далеких зрізаних полях, про димок молодого інсурекції».

Жито — життя, яким цвітуть очі Оксани.

Але проминуло життя, могильний запах чебрецю все ж влітається в запах зрізаного жита. Це вересневі снопи... Початок осені життя. «Люба сестро! Запахло снопами. Я знаю: і в тебе — теж. І в тебе наступають осінні дні».

«І ще знаю: не дуже воно пахуче, коли його їси. І ще знаю: до жита треба й солі, а в тебе вже й жита нема». Сіль, як ми знаємо, пов'язана теж із Сонцем та землею.

Сестра — матеріялістка, тобто однобічна, кульгава. «Сіль» у контексті хліба життя є християни, носії Христового Слова.

Образ обездуховленої, позбавленої хліба й солі сестри бентежить анарха, і він готовий піти на Голготу, як Христос. Стекти кров'ю, як Савко Гордієнко в «Солонському Яру». Як Хреститель, Предтеча.

Або омита своєю прозорою кров'ю тіло Месії «світової кобилки», «ім'я якому майбутній анархізм», а предтеча — «майбутній Аттіла».

Сестра Катря ослівлює анархові «глибокий, як мисль, і сухий» запах чебрецю, запах минулого саме в цих ідеосимволах. Вона «малювала прекрасні картини майбутнього, бо вона вся в майбутньому. Але, з другого боку, вона не хоче залишати землю й її хресні муки».

Ці муки сестри Катрі й відбилися в анарховому видиві майбутнього Месії, перетнувшись із муками «світової кобилки»... матеріялістичної сестри Клавдії.

Коли анарх потім вийшов у перелісок, «навкруги його було тільки одно: запах снопів, і цей запах стояв чимось невимовним і печальним».

І це, як ми знаємо, відповідає «печальній і довгій фігурі» Христа в «Петербурзі», з бородою, «наче зі зв'язкою спілих колосків».

Люциферична Софія Ліхутіна бачила етерне тіло Христа. І Він сказав їй: «Ви всі відрікаєтесь від мене: я за всіма вами ходжу. Відрікаєтесь, а потім кличете...»

І в Блока є подібний образ в поезії «Вот он — Христос — в цепях и розах» (1905):

Единый, светлый, немного грустный, —
За ним восходит хлебный злак,
На пригорке лежит огород капустный,
И березки и елки бегут в овраг.
И все так близко и так далеко,
Что стоя рядом достичь нельзя,
И не постигнешь синего ока,
Пока не станешь сам как стезя.

Вірш завершується словами:

Пока такой же нищий не будешь,
Не ляжешь, истоптан, в глухой овраг,
Обо всем не забудешь, и всего не разлюбишь,
И не поблекнешь, как мертвый злак.

Чому за «хлебным злаком» — «огород капустный»? Одна з можливих розгадок полягає в паралелізмі між образом Христа й Хрестителя, у відрізаний голові Предтечі, яка в народній свідомості асоціювалася з головою капусти.

У теософській, а радше антропософській поезії Гумільова «Заблуканий трамвай» «голови капусти» використані саме в цьому сенсі. Якщо ж ми врахуємо фольклорне «знайшли в капусті», то буде зрозумілим і зв'язок капусти з народженням, що разом зі зрізаною головою пояснює зв'язок капусти з образоїдеями шляху перевтілень.

У «Санаторійній зоні» капуста, «сизий капусник» теж має символічне значення:

«Нечутно спадав ранок і плавко сідав на фіолетові озера загоризонтної зони.

Прямо горів сизий капустаник, а над ним стояли табуни комах.

Вище тікали дикі поля.

Карно й дідок підходили до того горбика, на якому сидів дурень з анархом.

«Загоризонтна зона» в поезиці Хвильового є постійним образом, який, фонетично розгортаючись, самопороджуючи себе («загоризонтна» вже містить у собі **зона**), є знаком потойбічного, але мушкетером стріляє зовсім в інший бік, моделюючи й реальне життя поза санаторійною зоною, де «ранок», дитя юне, здорове: «Ф-ранок».

Фіолетові озера загоризонтного життя — видима, але гранична межа ультрафіолетового, духовного світу: «F» «Глосалолії», яке в підрадянські часи могло асоціюватися з уже майже недосяжною, загоризонтною Францією та франк-масонами, вільними каменярами!

Сизий колір капустаника нагадує про Солонський Яр, де «сизий димок махорки» й «сизі кущі» в папороті, тобто він пов'язаний із Купальськими святами й «головою», Савком Гордієнком. Сизий капустаник горить у санаторійній зоні так, як у Солонському Яру горить папороть. Сизий колір Хвильовий використовує в таких зворотах: «сиза далечінь» у «Зав'язці», «сиза ртуть» у «Пуделі», «сизі димки» в «Злочині», «сиза безвість» у «Силюетах» і «Санаторійній зоні», «сизий бір» у «Я (Романтиці)». Майже всюди це пов'язано з часом Купала, сузір'я Рака або з часом Благовіщення й Великодня. Сизий колір символізує вість про Христа.

Зустріч анарха з Аріманом у присутності «троглодита» дідка й дурня в цьому контексті глибоко символічна.

На рівні ботанічного коду вона була пов'язана з розмовою про заборонені зелені яблука та про невміння анарха відрізнити кленовий листок від дубового. Посеред бесіди дурень, зрозумівши щось із конфетної обгортки, «мов молоде теля з гиком побіг до коней» і поринув у комишах.

Опозиція «клен-дуб», а точніше «явір-дуб», є і в «Солонському Яру». «В селі пахтить дубовим молодняком, стоїть над яром-селом, а нижче в провалля поплентались струнки й темні явори, і тільки за десять верстов виринають, щоб мовчазно відійти на захід, на південь».

Явори поплентались тут у провалля, як у зоні «до города бредуть струнки тополі», як «пілігрими з далекого краю» бредуть до Ель-Хараму, Кааби й таємничого чорного каменю.

«А осінь усе глибше й глибше заходила в колодязь часу. Вже не горів капустаник». «І чути було, як за рікою кричить санаторійний дурень своє незрозуміле „о”». На цьому тлі Хлоня думає своє гоголівське «скучно!», марить блоківською «прекрасною незнайомкою», своєю проминулою вже «епохою». І весь горить, бо відчуває, як «цю незнайомку давить хтось своїми брудними руками». Брудні руки зовсім поряд, це метранпаж, що вирізав на Майїному столі «Майя е... з анархом». Якщо проминути «(нецензурне слово)», то це брехня, Майя вже не «е» з анархом: «Між анархом і Майєю пробігла чорна кішка».

Кішка — символ жіночої сексуальності. Нецензурне слово теж бреше. Та чи «е» Майя й сама по собі, незалежно від анарха? Вона ж ілюзія, «недорізане поросся», навіть не свиня (Хая). Як каже Хлоня про прекрасну незнайомку: «Я метнувся: де вона? Але її вже нема!»

Як і в поезії Блока, «Софія» роздвоюється на Майю й Катрю, чекістську шлюху й чисту сестру, і, зіткнувшись між собою в душі анарха, вони взаємознищуються, витворюючи ту суміш содомського ідеалу й Мадонни, яка вжахнула колись Дмитра Карамазова в Достоевського і яка виявлена вже в Пушкіна щодо «генія чистої краси» — А. Керн.

Всьому ж виною зелені, ще передспасівські («Життя») яблука, які зірвав для Хлоні-хлопчика анарх. Дурень не випадково побіг саме до коней. Двоє з них на якійсь картині, що її згадує анарх, пророкували утоплення анарха й Хлоні. Саме коняр знайшов утопленика. А «на тому боці» реальності сидів Карно й «саркастично всміхався». Карно сам є фоносемантичною частиною цього «саркастично», як «анарх» — частиною слів «анархізм», «анахронізм», «охранка»...

Окрім зрізаного жита й капустаника, у «Санаторійній зоні» «самотньо виглядали кущі зрізаного комиша⁴», того самого, до якого побіг дурень у першому епізоді із сизим капустаником. І кущі ці якось пов'язані з натаюком Карно: «Ви щось надумаете». Карно, мабуть, натаюкає на майбутнє втоплення.

Поряд із комишами — осока. Її запах — один із тих, що постійно переслідують анарха. «З ріки несло запахом прибережних осок», «пахло тим тривожним запахом осоки, що нагадає якісь смутні далі», «пахнуло з ріки тривожним запахом прибережних осок», «запах вогкої осоки»...

⁴ «Потім пішли дощі, і зелина зажурилася. Зрізали очерет, і сумно стало на річці». Це Мишко відіхав із «Життя» Оксани.

Уперше запахло осокою тоді, коли всю увагу анарха було перенесено на метранпажа й він почав втрачати зв'язок із Хлонею, Катрею й Майєю.

Перед цим серед «гарячої тиші» («На далеких перевалах до експериментальної ферми відходила соняшна дорога») «стояли осоки», «походило — під вагою сонця». Тоді вони ще не пахли.

Удруге цей запах нагадав «якісь смутні далі», й анарх вперше зрозумів, що Карно — «фантом». Після цього «знову пахнуло» осокою. І саме тоді вперше «десь ніби за тисячу верстов дзвенів лікарів сетер». І цей сетер супроводжуватиме анарха до самої смерти, перетинаючись із запахами чебрецю, жита тощо. Сетер глибинно пов'язаний із цією смертю, таємничим лікарем, який чомусь не звертає уваги на свого пораненого пса. Та чи існував сам пес? На сетера не звертають уваги й інші персонажі зони (лише сестра Катря, можливо, почула його виття після смерти анарха), і тому він нагадує швидше фантом, як і Карно, який у IX розділі нагадує анархові «лягаша на полюванні» й здається примарою. Фантомно звучать і оті кілька разів повторені «десь ніби» тисяча верстов, де сама «верста» — анаграма з «лікарів сетер», та й свідчить вона про дорогу, яку «верстає» анарх, дорогу до смутних далей, дорогу не так у просторі, як у часі, «времені», що якраз має ту саму «верстову», «вертку» етимологію [52, т. 1]. Пес репрезентує, таким чином, астральне тіло й астральну подорож, нюх чи, використовуючи хармсівський термін-ім'я, Хню, духорозрізнення чи духопізнання, промінь сонця й соняшної дороги та блиск байдужих зір.

Згаданий запах осоки доноситься з ріки вночі, коли «яблуневий глуш одійде до ріки, а в дикому малиннику спалахне духмяність химерної папороті».

Дивлячись на осоки й зрізані комиші, анарх згадує натяк із листа Карно: «Ви щось надумаете». Зрізали комиші після багатозначної зустрічі анарха з Абрумом Карасиком та його мамою, вже на початку золотого, сторожкого потопу, тобто падолиста.

Ця зустріч відбулася приблизно наприкінці жовтня. Праотець Авраам святкується 21 жовтня нового стилю.

Комиші й осока й тут пов'язані з таємницею «потопу», з Карно: «Йому знову прийшла думка, що перед ним безплотна істота». Та «Карно саркастично всміхнувся» й зізнався, що то саме він написав анархові свій мефістофелівський лист і соромітьке слово на столі Майї. Та анарх не скористався цим: «він і тепер пізнав якусь розгубленість перед цим маленьким чоловічком».

І так до самої смерти осока й комиші супроводжують анарха. «І тут анарх пригадав те місце, де загинув хлопчик, і він — пам'ятає — любив сидіти на цьому місці. Влітку відцїля маячили далі. Він пам'ятає: з боку кручі ріс комиш, такий стрункий і суворий. І комиш якось надзвичайно сторожко мовчав, коли заходило сонце. Тут біля кручі завжди незносно пахло осокою».

Комиш і запах осоки, як бачимо, пов'язані з «потопом», «утопленням», таємницею «плоті» Карно. Але також із Сонцем, сонячною вагою й сонячною дорогою, з кручею над рікою, з якої видно прекрасні далі. Запах осоки нагадує ці далі, як і сизий колір. Далі, сизий (та інші водно-небесні, горизонтні кольори) колір, перспектива, горизонт — це, за Шпенглером, ознаки фавстівської культури. Як і тривога, туга за даллю, біль пізнання.

Як і запах снопів, запах осоки — тривожний, незносно тривожний. Тривога ця у випадку снопів може бути пояснена паралельним образом вірша Блока. Щоб пізнати «сине око», Христа, Бога, треба самому стати «стезей», пугттю, і «поблекнуть, как мертвый злак».

У смерті своїй людина потрапляє в духовний світ, у Голубу Савайю, у свою Чумацьку батьківщину.

Звернімо увагу на загадку біля «осоки» про сонячну дорогу з експериментальної ферми. Той самий сонячний шлях проходить і в «Котові у чоботях», від «духу біляплавневої осоки» до сонячних віків. Сонячна вага хилить осоку. Цю вагу несуть на собі тов. Жучки, муралі.

Таким чином, ця осока й комиш пов'язані з жовтневою тайною. У санаторійній зоні її таємницю знає, здається, санаторійний дурень.

У Белого в «Північній симфонії» її знає юродивий чи дурень Авушка.

«В комишевих заростях жили комишеві блаженні... очікуючи ще кращого життя». «Серед комишів сидів, засідав святий простачок Ава з блаженним зморшкватим обличчям. Добрий Авушка закидав вудки, ловлячи водяну благодать. Тоненьким голосом славив комишеву країну». Щодо благодаті можна припустити, що йдеться про «рибу», знак Христа... І пов'язана зі зрізаними комишами з'ява на зоні Абрума Карасика, мабуть, невипадкова. Недарма Карно саме після сцени з Карасиком іронізував над анарховим вчинком Дон-Квізадо, мудро го й доброго дурня...

Ф. Козлік, аналізуючи образ Авушки, пов'язує його з кінцем третьої, халдейсько-египетської епохи, яка нині повторюється в нашій [184, т. 1, с. 97–98, 108].

Ава репрезентує місячно-водяне начало на землі, двійцю матері й отця (авве) землі місячної епохи, Єви/Геви, Ягве, Єгови. Ягве є повний Місяць. Він є віддзеркаленням Христа. Блаженний аспект образу Авушки пов'язаний з Авелем, жіночістю й навіть андрогіністю, якщо ми врахуємо, що третя післяатлантицька епоха є своєрідним повторенням доби Лемурії. Блаженність Авушки відповідає періодові передстатевости першої половини цієї доби.

Третя епоха є культурою під впливом плянети Марс.

За тижневим плянетним кодом сучасна Земля є четвертим утіленням нашої плянети, після Сатурна, Сонця, Місяця. Це втілення розділяється на дві частини: вівторок-середи, Марс-Меркурій.

Марс символізує першу половину всієї еволюції нашої сучасної Землі, до втілення Сонця-Христа. Меркурій символізує другу половину, Христову, нинішню й майбутню Землі.

Кінець Марсової, єгипетсько-халдейської епохи є певною мірою кінцем Марсової частини всієї еволюції Землі.

На зв'язок осоки з Марсовою добою в тексті «Санаторійної зони» вказано натяком. Коли вперше з ріки «несло запахом прибережних осок», сестра Катря почала викладати анархові свої погляди на міщанство. Оскільки вона живе «на землі, а не десь на Марсі», вона бачить деяку свою спорідненість із міщанами. Оскільки вона «не дживає ніяких екстраординарних заходів щодо боротьби з міщанством», вона не може його навіть обвинувачувати.

Продовжуючи цю розмову, вже під впливом запаху снопів, Катря починає роздвоюватися в часі. Бо «вона вся в майбутньому», але «вона не хоче залишати землю й її хресні муки». Вона вся зосередилася на межі, розриві між Марсовою й Меркурієвою половинами еволюції Землі, на Голготі. І це відповідає топографії й топоніміці зони. Вона визначається Гралтайськими Межами, які відлунюють Граалем/Гралем та Алтаем, у напрямку якого Катря збирається вийти із зони.

Таке прочитання запахів осоки, снопів тощо відповідає й іншим ботанічним знакам повісти.

Почнемо з невинно-східної зауваги Карно: «Як я вас налякав яблуками!.. Я кажу про он той листочок... Бачите?..» — питає він про листочок на колінах анарха.

«Я кажу — з якого це дерева? З мене недавно сміялися, що я не відрізняю кленового листа від дубового... Ви як, відрізняєте?» «Ні! — в'яло промовив анарх...»

Анарх досить грубо відмовився слухати пояснення Карно. А жаль, бо Карно натякає анархові на глибинну суть різниці між спорідненими єгипетсько-халдейською, третьою добою (дуб), та п'ятою, європейською (клен).

Спільне в них — матеріалізм, приземленість, механістичність, войовничість Марса, як і сучасного Юпітера. Але між ними пройшла четверта доба, сама розбита між Марсом і Меркурієм матерією Різдва й Голготи. У нашу, «кленову» епоху імпульс Христа завжди діє на Землі, поступово знімаючи дію злочасного Євиного яблука.

Аріман-Карно не відрізняв, чи не хотів відрізнити їх, ігнорував імпульс Христа, тому над ним і посміялися. Та «я от тепер уже відрізняю», каже він, можливо, згадуючи, що в наші часи Аріман стає майстром у всіх галузях інтелекту.

«Гнівається — значить не треба!» — перефразував Карно прислів'я «Юпітере, ти гніваєшся, значить, не маєш рації». У добу Юпітера треба знати цю різницю.

Анарх мучиться, тривожиться опосередкованим, лунним віддзеркаленням Христа, «запахом осоки», тому що, відчуваючи його, він не усвідомлює імпульс Христа. І тому не усвідомлює й своєї європейської епохи. Тривога його посилена і його слов'янством, кентавричністю слов'ян, які є зародком майбутньої епохи народу Христа. Як слов'янин, він безпосередньо відчуває імпульс Христа, та плутається в прочитанні своїх почувань, бо в слов'ян недорозвинуте європейське начало, душа самосвідома.

Та ще на початку розмови Карно натякнув, що анархові доведеться зустрітись з «різницею», тобто з Христом, розп'яттям — після смерті:

«Але ви не хвилюйтесь! Ще встигнете відпочити. На те є мертва лежанка... Хіба забули про неї?

— Хі... Хі... Тавонарола, — ще раз захіхікав дідок...»

За Штайнером, якраз неусвідомлення Христового імпульсу в нас веде до численних нервових хвороб нашого часу. Тому, даючи імпульс анарховому самоусвідомленню, Карно підкидає йому майїчну версію його хвороби: «...ви — гістерик». Анарх хапається за цю матеріалістичну розв'язку своїх проблем.

Усі, навіть дідок і дурень, розуміють щось у символіці Карно, лише анарх не розуміє або не хоче розуміти. Дурень біжить до коней (інтелект) і в комиш, дідок, «виставивши гнилі зуби, хіхікав». Чому гнилі? У Сковороди добрі зуби символізують вміння розкушувати

горіх буття і розжовувати їжу-Біблію та світ, як книжку. Штайнер не раз вказував на зв'язок сил, пов'язаних із зубами, та самостійним людським інтелектом і пам'яттю [149, лекц. 1]. У дідка цей інтелект — гнилий, він лише копіює Карно.

Наче метелик «Блакитного меду», анарх весь час напружується, щоб згадати якусь деталь. І не може згадати. А це та сама деталь, та ж «різниця», на якій розіп'явся метелик-пам'ять: Голгота. «Ніякого деталю нема; і деталь є звичайний фантом, який утворила його хора фантазія». Тому вона й хора, що анарх бачить у деталі фантазію, та й фантазію трактує матеріалістично.

Як пояснював Штайнер у циклі «Від Ісуса до Христа», у наші часи, починаючи з ХХ сторіччя, поки людина не самоусвідомить подію Голготи, вона буде переживати приблизно таке: «Я відчуваю в собі щось, що пов'язане з моїм власним «Я»; але дивно, воно не підходить до всього того, що мені відомо з часу мого народження». І «стисливою тугою, що породжує страх і жах, стане це почуття для тих, хто не зможе пояснити собі його з усвідомлення свого повторного життя» [154–8, лекц. 10].

На прикладі Дмитра Карамазова можемо бачити, як таке неуспідомлення викликає химерні, хворобливі видіння, і навіть несправжні спогади про свої злочини. Дмитро навіть згадував, як забив свою дружину... нині живу..

Лише усвідомлення цього пережиття приводить людей до сум-радісти співпережиття Голготи, як це сталося із Савлом/Павлом на Дамаській дорозі. Просвітлення, звільнення від «брудної поєні», що заповнює душу анарха, може статися лише через усвідомлене пережиття містерії Голготи.

Така логіка тих, що знають,

як за смертю йде життя...

«Трамвайний лист»

Понад дорогами у Хвильового клен з'являється звичайно у вигляді «явора», тобто слов'янського чи українського різновиду символу п'ятої епохи. У «Санаторійній зоні» явори стоять неподалік від ясеня, що символізує першу, сонячну епоху.

Більш багатозначними є явори в «Солонському Яру». Якщо молодий дубняк пахне в Млинках, мирному селі, то явори, як ми бачили, спускаються в яр-село й потім струнко йдуть у даль, як тополі-пілігрими в «Санаторійній зоні».

Яр-село сьогодні — провалля, але чи не з нього саме й вийде європейська культура України? Явори ж ідуть на південь і захід від провалля, лицем до Європи, геть від Москви...

Клен у контексті воскресіння яскраво поданий у вірші П. Тичини «Перше травня на Великдень». 1921 року ці два свята, християнське й революційне, збіглися. Тому

Великодній дош
Тротуаром шов —
ковая зелена
Ярилась з-під землі.
Це Христос воскрес
мертвих воскресі —
тихо туго вітер
кленоклонив день.

Але червоний оркестр намагається заперечити Великдень:

не Христос воскрес —
робітничий клас.

І тому

Загримів, заграв,
тупотом пішов —
ковую зелену
кленоклонив день.

День першого травня, Май, зелену кленоклонив у цей день, оркестр тупотом пішов по ній...

Поетову дійсну оцінку цього калямбурного свята прикриває (але й розкриває) здвоєне в неологізм «кленоклонив».

Антропософ М. Волошин оте «не Христос воскрес» 1921 року бачив, але висловив чіткіше:

Зима была в тот год Страстной неделей
И красный май сплелся с кровавой Пасхой.
Но в ту весну Христос не воскресал.

Тичинове «чий же червоніший празник, як цей Май?» у Волошина має зовсім не оркестрове, не святкове значення:

Листья и трава
Казались красными, а зелень злаков
Была опалена огнем и зноем.

У Волошина теж яриться, та не зелена, а вся природа, і не в сенсі еротично-сонячного свята греко-латинської богині Майї-Флори, що визирає з-за оркестра, а в сенсі ярости Божої:

Лицо природы искажалося гневом
И ужасом.

Різниця в оцінках може бути пояснена іншим «кленом» у поезії «Охляло сонце». Бо вже 1920 року Тичина міркував, хоч і дещо самоіронічно, над тим, щоб поцілувати пантофлю папи, укланкути перед ним.

Охляло сонце. На будинках
горить гарячий фіолет.
Останній промінь, як стилет,
поранив клен на осінь.

<...>

Погаса,
і гоїться, і жухне клен.
В розстріл гуляє дітвора.
Лише божевільні паровози
в цей день, що скінчивсь, когось гукають.

І лише на них уся надія Тичини:

Хай буде рух! Душі! Завзяття!
Нехай і боротьба, одміна! —
Лиш так оновиться людина
І вся матерія життя.

Клен, п'ята епоха, пронизана фіолетовим, охлялим стилетом Сонця, все ж загоїться. Стилет сонця відкидає відблиск на «кленоклонив»,

витаючи з нього клинок та прокльон-проклинання із «Замість сонетів і октав»: «прокляття всім, хто звіром став». І на цьому анаграматичному коді оцінки Тичини й Волошина виявляються не дуже далекими одна від одної.

На Великдень 1 травня 1921 року в Тичини Він воскрес разом із «робітничим класом». У поезії «Великдень», присвяченій тому самому святу, «тополя червоніша» за Сонце, що «мов тінь квачем».

Звернемо увагу на ботанічний код у Волошина. У цей зловісний рік у нього «фіялки пахли гниллю». За антропософічною ботанікою, фіялки пахнуть Меркурієм, хоч і належать до родини Марсових. Меркурій — цілитель. Зціленню клена Тичини у Волошина відповідає смертне, те, що гние в цілющому, меркуріяльному. Фіялка пахне майбутнім, тут — його відсутністю. Вона надія, символ побожної тиші, прославлення Духа світу й сонячного світла. Фіялка пахне Благовіщенням та Великоднем.

Тому фіялка, що пахне гнилизною, є синонімом тухлої крашанки санзони, гнилої риби⁵ в «Арабесках». Це запах антихриста.

Якщо ж ідеться не про запах самої фіялки, а лише її плоти, яка гние, то мовиться про її значення в ботанічно-антропософській класифікації рослин, тобто про «Марс». Тоді це запах залишків єгипетсько-халдейської епохи в нашій, і гниють саме вони, агресивне військове начало в нашій епосі.

Та й перше травня не звичайне: «красный май сплелся с кровавой Пасхой» невоскреслого⁶ Христа. Тому й «ландыши» («конвалії») пахнуть у Волошина «тленьем» («тлінном»). Червоне свято пролетаріату без Христа теж загнило.

Фіялці, що гние, та тлінним конваліям у «Санаторійній зоні» відповідають не лише тухлі крашанки, а й штучний, ерзацевий запах конвалії від парфумів⁷ Майї. У «Вальдшнепах» маємо «фіялкову воду» І. Л. Карасика.

Аглая, що називає горілку Карасика «святою водицею», розкриває сенс його фіялок, таємницю підробки. Замість надії й миру Карасик продає спиртозу, «дух нехороший».

⁵ У Пільняка фіялкою пахне дохла риба, тобто зі смерті народжується надія («Красное дерево»).

⁶ «Не воскрес, не воскрес!» — кричить антихрист у повісті Соловйова.

⁷ В «Арабесках» конвалією пахне хустка Марії.

Інші запахи конвалії та фіялки у Хвильового підтверджують таку інтерпретацію духів, що криються в цих запахах.

Опозиція конвалії й фіялки, Травня й Великодня, прямо виражена Хвильовим у сатиричному «Івані Івановичу», де діти Марфи Галакціонівни, «тов. Галакти», та Івана Івановича, «Жана», мають імена Май і Фіялка.

На противагу до обивателя, що «думав про воскресіння Христа», Іван Іванович «нарочито думав про антирелігійну пропаганду».

У душі «не Христос воскрес — робітничий клас», на противагу дзвоном церкви, які запрошували до вечірні, Іван Іванович бажає, щоб «гудки на заводах: от коли б вони заревли...»

Врахуємо, що дія відбувається в **четвер** 2 травня 1929 року. Великдень — 5 травня. Саме в день розп'яття Іван Іванович іде «*per pedes Apostolorum*» по «святковій путі» на партзбори. На них Іван Іванович виступає витримано, висуваючи проти тов. Лайтера тезу про те, що він виступає в ролі «місіонера» в країні, «яка ніколи не була християнською — *episcopus in partibus*» (*infidelium*). Твердження дивне, особливо якщо придивитися до імені односторонця Івана Івановича — *Методія Кириловича*.

Ячейка виявляється своєрідною церквою, з латинським, тобто папським, акцентом. Звідки він, цей акцент у країні кирилиці й Кирило-Методіївських братчиків? Підстави для цього є в біографії слов'янських рівноапостольних першовчителів та місіонерів, у їхніх складних стосунках з Римом, Константинополем та Хазарією. Але сама недоречна формула Івана Івановича химерно нагадує й характеристику лжепапи Аполонія, тобто сатани, у «Короткій повісті про антихриста». Він прибув до Риму з Далекого Сходу й був «католицьким єпископом *in partibus infidelium*». Серед усіх його талантів найбільш визначним було напівмагічне вміння керувати атмосферичною електрикою, що споріднює його з «електричним вітром» та електромухобійкою Івана Івановича, з «цілком матеріалістичною електрикою» в залі засідань ячейки «*in cogroge*», протиставленою лампадам «ідеалістичних катакомб перших християнських мучеників». Ячейка пахне не лише «ділом Бейліса» («тек-с!» бо вже 29 рік!), а й сатанізмом. Тортури над тваринами, насолода від їхніх мук — складник ініціації в чорній магії, яка знаменує майбутній прихід антихриста та характеризує майбутню «злу расу», людинозвіра, сарану [148, лекц. 11]. Так уже на перших сторінках першої частини роману «Москва» («Московський чудак») проф. Іван

Іванович Коробкін, мучаючи мух, готує майбутні власні муки, що їх причинити йому в III розділі «Москва під ударом» сатаніст Едуард Едуардович Мандро.

Сатира на свою партію у Хвильового є також і самоіронією. Він, здається, іронізує над своїми й Тичиновими ілюзіями поєднання християнства й комунізму. Монструозність такого поєднання виражена насамперед у «європеїзмові» псевдоніму Івана Івановича — Жан, в ультрапартійній ортодоксальності та «палкому характері», з його електричною мухобійкою, тобто боротьбою з аріманічними силами... а також у постаті тов. Лайтера... Не гірша й «тов. Галакта», що є Марфою, не Марією, але цивілізовано виявляє свою небесність (не якась «Чумацька дорога»). Нарешті, маємо й світле майбутнє — християнська дочка Фіялка й комуністичний синок Май.

«Чи не час уже йти нам на ячейку? — сказав Іван Іванович, коли на сусідній дзвіниці вдарило до вечірні».

Хоча за вікном стоїть уже осінь, але на душі Івана Івановича мажорний, весняний настрій. Можливо тому, що твір написано в першій половині року. І це могло вплинути й на вибір імен. Та соціальна погода для Хвильового, «нитика», яких так не любив оптиміст Іван Іванович, була осінньо-сльотоваою.

Коли ж прийшла весна, Іванові Івановичу було вже не до «весняних запахів», бо «плювати йому було на сонце»: «він навіть забув поцілувати Мая й Фіялку».

У цьому контексті іронічна фраза «Май уже записався в жовтєнята, а Фіялка поки що кандидатка» має додаткове саркастичне забарвлення химерного часопростору. Якщо врахувати, що Жовтень святкується 7 листопада, то сузір'я перших травневих днів, Тілець, полярно протилежне сузір'ю Жовтня, Скорпіоніві.

Квітнево-травнева Фіялка — кандидат на свою протилежність, Терези-Скорпіон, Май — вже Жовтня.

Співвідношення «Мая» і Жовтня, «Фіялки» і Жовтня подібне до співвідношення Рака й Козерога та інших інверсій Хвильового. Астральне революційне псевдо Марфи Галактіонівни прояснює цю інверсію: вся революційна родина є втіленням реакційних сил минулого в комуністичному майбутньому. Говорячи окультною мовою, сімейство Івана Івановича є втіленням астральних тіней у реальному житті, по типу скалічених мислеформ «Петербурга» Белого. Невипадково тов. Галакта крутить роман із Методієм Кириловичем, що поєднав у собі і Кирила, і Методія та любить читати «Хуліо Хуреніто»,

одну з перших веселих дияблерій про антихриста — не без елементів антропософії... Методій Кирилович — «як мишка».

У «Заулку» фіялка використана теж сатирично.

«Червоний професор» Гамбарський «пригадав фіялково Мар'яну», чекістку з дрібно-буржуазної родини. Професор теж не великий, бо «липовий», як усі червоні професори того часу.

Липа пахне Венерою, грядущим Азійським ренесансом. Але тут вона з липовою усмішкою, Венерою липовою, а говорячи чистою червоною, матеріялістичною мовою — венеричною хоробою Мар'яни. Фіялка пахне Меркурієм, у венеричному контексті — ртуттю, що є засобом лікування сифілісу.

Фіялково означає молитовно, з надією на майбутнє. Та Мар'яна, як і червоний професор, тхнуть гниллю. «Короткий осінній день сконав». «Вогка луна зарилась у болотній чвирі заулка». Революція завершилася тим самим болотом, що його мріяла осушити тов. Жучок.

Перед чекісткою вибір: або повіситися на Глухайській вулиці, або звернути на вулицю, де квартира з написом: «Доктор Фальк». Доктор із соколовим прізвиськом, правда, і сам у цій ситуації Глухайської вулиці відлунює катафальком. Фіялка й тхне цим катафальком та Фальком, доктором для жінки-ката, що ностальгує за часами «че-ка!».

«Ідуть дощі... Нема вже: «секім-башка!»

«Север». «Грусть...» Але найкраще слово — «че-ка!».

«Я вірю, що воскресне велике слово — «че-ка!» «Року 1917, покинувши („к чорту”) середню школу, Мар'яна пішла в чека». Пішла к чорту, в чека... Таке враження, що в неї й вибору не було, бо саме її ім'я пахне смертю — маренням Яни, Марою-Яною, марною Яною...

Сама мрія про воскресіння тут теж інвертована, за антихристом у Соловійова: «Не воскрес!». У Мар'яни йдеться про воскресіння «чека», «секім-башка». Це антивеликдень, воскресіння Мари-Мори, смерти.

У поемі «В електричний вік» фіялки з'являються як протиположність непу-Єгипту, куди Мойсей «не повернеться». І тому попереду — надія, прийдешне, майбутнє:

Сплете вінки історія
з фіялок-сміхострумків
і уквітчає шлях.

За рослинним кодом фіялка тут символізує поступ, його безупинність, від Місяця до наступних етапів не лише людства, що йде по логаритмах, а й самої Землі [186].

Зазначимо, що й у цьому творі образ фіялки пов'язаний з образом Христа на Голготі:

І глум, плювки
приймаю доброхітно —
офіра
це...

Оптимізм цей спирається на запахи «майбутніх городів нашої міргородської країни». Тут, у «Вступній новелі», фіялка протиставлена «липовому» професорові Канашкіну з «липової катедри».

Та в робітничому кварталі «я все-таки не зустріну професора Канашкіна, і я пригадаю, що попереду мене стелиться великий життєвий шлях». Новеля закінчується начебто протилежним твердженням: «Завтра піду на могилу комунара, автора „Ударів молота і серця”. Я понесу йому пучок синьооких фіялок і там згадаю про свою загадкову смерть. Драстуй, Юліяне Шпол! Драстуй, запашне життя! Я — вірю». Віра ця синьоока, бо великий життєвий шлях включає в себе інверсію часу, тобто астральні видіння. Це віра в духовний світ, що ним пахне життя. Тут фіялка — надія, віра й любов.

Є ще один аспект символу фіялки, виявлений Андрієм Белим у «Північній симфонії». У ній фіялка виступає під грецьким іменем Ія.

Як указує Ф. Козлік [184, т. 1, с. 108], Ія тут символізує те саме, що Парсіфаль/Парсиваль легенди про Грааль. Парсіфаль є самосвідомістю «Я», етапом розвитку душі, коли вона стає свідомою, а сама людина — особистістю.

Розвиток цієї душі — завдання нашої п'ятої епохи. Сама наша епоха починається з бунту цієї душі, зі втрати Гуса й Савонаролі [154—4, лекц. 1].

Це й з'ясує, чому Майя прозвала анарха «Савонаролою», а дідок приглушив це прізвисько в «Тавонаролу», світле «с» затемнив тінювим, рослинним⁸ «т».

⁸ Цілком імовірно, що мається на увазі й значення «т» як хреста, своєрідної форми древа життя, і як масонського знаку. Див. про цю форму хреста в «Золотій легенді» Штайнера.

Савонарола в регіоні майбутньої шостої культури ще не постав, він лише народжується. Муки його народження саме в «Тавонаролі». Як муки її — в Ма-йї, Ії, закритій її плоттю, «М», малинкою. Майя ще пахне конвалією, вона дурманить і задурманена конвалійним запахом, її «Я» приспане «Май»-єм. І це зближує її з Мар'яною, теж чекісткою, яка в листі до свого «северного» друга пише, що хоче «залити себе дурманом, до солодкої нестями». Сексуалізований образ дурману посилений тим, що вона віддалася сифілітикові. І це нагадує сфінкса нетрів жіночої душі зі сповіді Майї. Говорячи про своїх «пацієнтів», сексуальних «віртуозів», яких вона відправляла у смерть, вона характеризує й себе: «Але я робила це, як ті ідіотки, які зі спокійною душею йшли на вогнище», тобто як Гус. Це той самий дурман, екстаз, «вогонь фанатизму», що охоплював Я-чекіста, коли він убивав людей: «...в такім стані фанатики йшли на священну війну». Майя — Савонарола навспак.

Проблема «Санаторійної зони» та сама, що її поставив Тичина в «Замість сонетів і октав»:

Стріляють серце, стріляють душу — нічого їм не жаль.

...Сіло собі край вікна, засунуло пучечку в рота, маму визирає.
А мати лежить посеред вулиці з півхунтом хліба у руці...

Над двадцятим віком
кукіль та Парсіфаль.

Інакше кажучи, або «Я» повстане, або самознищиться слово Боже в нас, Боже «й», «йод, іота» в «й-а», і замість хліба ростиме кукіль, карамельне «а-а-а» Петушкова зі «Свині».

Ось чому Антистрофа до строфи Кукіль закінчується зловісним «Хіба й собі поцілувать пантофлю Папи?».

Папство, за Штайнером, — залишки «римського», такого, що присипляє самосвідомість у нашому душевному житті. І в християнстві: це державно-імперське, Марсове, віджиле на місці християнського. Чи не звідси латинські звороти в Івана Івановича?

Грати Скрябіна тюремним наглядачам — це ще не є революція.

Орел, Тризубець, Серп і Молот... І кожне виступає як своє.

Своє ж рушниця в нас убила.

Своє на дні душі лежить.

На дні душі лежить Я-дух, душа свідомо, яка мислить сама, а не навіяними кимось, навіть богами, мислями. У попередні епохи вони були неминучі, потрібні людині. Тепер вона вчиться бути самосвідомою, щоб прийняти Імпульс Христа свідомо.

Нагадаю, що «Прометей» був поставлений 6 листопада 1918 року в Большому театрі для Леніна, Дзержинського та інших тюремних наглядачів. «Прометей» прозвучав слідом за «Інтернаціоналом».

Анарх належить до тих свободолюбних душ, що дали себе приспати більшовицькому чорному папі комуни.

Штайнер звертав увагу й на близького Савонаролі монаха Фра Анжеліко, який у своєму живописі виявив нову, самосвідому душу нової епохи. Можливо, саме від нього друг Тавонаролі, поет Хлоня, отримав анаграматизоване й приглушене ім'я «янгол» чи «янголятко», а Катря — своєрідну інверсію Фра, сестра. Бо вони втрюх і символізують бунтівне, слов'янське «Я», яке ще не постало, всі вони — кентаври.

Наступна стадія розвитку душі після душі самосвідомої вказана в легенді Майї про те, як білий лебідь став чорним.

Чорний лебідь є в «Північній симфонії» Белого.

За Ф. Козліком, білий лебідь «Кубка метелей» символізує душу шостої епохи, самодух або манас. Самодух — та якість, яку мусить розвинути слов'янська душа, це перший духовний самостійний елемент людини, і відповідає він точці гармонізації трикутника «воля, почуття, розум» — любові. Як символ початку одухотворення розуму, почуття і волі, лебідь стає й символом кінцевого етапу, постання Людини як Атмана, Духолюдини [184, т. 1, с. 311], Духа Свободи, Волі. Саме про нього мріє Майя, тому й розчаровується в анархові, як несправжньому анархістові.

У «Лапе» Д. Хармса преображення «агам» в «Агам» відбувається саме у зв'язку із сузір'ям Лебеда. Агам — санскритське я, его, що про нього розповідав Штайнер у лекції другій циклу «Антропософія» (1909), порівнюючи його з німецьким «Ich» та персидським «Адам» [190, с. 49–50]. Агам у «Лапі» — нова, п'ята зірка в хресті Лебеда (одна з назв сузір'я — Північний Хрест [181, с. 39]), тобто його складова, що відповідає 5 складникові людини, Самодухові [156, Теософія, с. 98, 146; 148, лекц. 9], якому відповідає п'ята ієрархія духів, якщо найнижчим ступенем вважати людину — Влади, чи духи Форми [154–6, лекц. 1], гармонізатори, духи любові, пов'язані із сузір'ям Скорпіона/Орла, тобто з преображенням Скорпіона

в Орла, егоїстичної любови в агапію [107, с. 21–23]. У часи Лемурії Влади вилили в людину частину своєї субстанції, що стала субстанцією її Я. Саме Влада в Хармса наказує: «Положи агам к ногам», — і тоді з'являється в Лебеді зірка Агам. Пов'язані вони і з роздвоєнням Я. Зауважимо, що саме зі Скорпіоном/Орлом пов'язана місія Івана Богослова й Розенкройцера.

Про чорного лебедя Майя розповідає через свій страх перед тьмою осені. Тому чорний лебідь, північний білий лебідь, що забруднився в австралійських копальнях, означає самодух, забруднений в астралі, астральне чудовисько, що може втілитися, якщо люди піддадуться страхові, кажанячому навколо себе і в собі. Чорний лебідь у цьому сенсі синонімічний фіялковій «венеричності» Мар'яни. У такому разі сама Венера тут символізує «вранішню зорю», але не в сенсі Беме, не Христа чи Христософію, а Денницю-Люцифера. А чорний лебідь у такому разі символізує манас навспак, самодух, підкорений гордині, що неминуче веде до падіння в темряву духа зневіри, брехні й смерті. Подальший розвиток такого чорного «манаса» пахне вже чорною Духолодиною, чорним Атманом. «...Запахло осінню». «Іде вересень», час початку соловйовського апокаліпсису. «Прийде листопад», час «Заулку» (Жовтня?). І «...пливе літо до Чорного моря... пливе в Малу Азію, в країну чорного лебедя». Чому саме в Малу Азію і що означає «країна чорного лебедя» — ту саму Малу Азію чи Австралію? Якщо Малу Азію, то це означає синонімічність її з Австралією... Мала Азія насамперед Анатолія, тобто і Візантія, що дала імпульс слов'янському християнству, і Туреччина, магометанство, яке, за Штайнером, несе в собі як христове начало, так і аріманічне. Та й Візантія для Хвильового мусила асоціюватися з цезарепапізмом, тобто теж мала дві протилежні тенденції. Австралія як символ астрального світу відповідає такому роздвоєнню, бо, потрапляючи в астральний світ, душа насамперед зустрічається саме з чорними образами, духами, страстями, і саме їх мусить перебороти. У такому разі Азія тут може бути «Азією» з кабали, але не Азією Фант-Азії Білого, а, навпаки, «малою» Азією, протиставленою Великій, як перший сторож порогу, Аріман, протиставлений Великому, тобто Христові.

Австралійська гора Чорного Лебедя таємничо виринає в «...Прелюдії». Чи не є Майїна легенда частиною або варіацією «австралійської казки», яку обіцяв розповісти автор через 10 років, тобто

1932-го. З відомого нам фрагменту видно, що тут мусило йтися про голубину книгу, тобто акашу-хроніку, тисячолітні цикли перетвілень. Це і деякі інші деталі свідчать, що чорний лебідь справді пов'язаний з «іншомовністю історії» та гіпотетичним майбуттям людства.

Майїна розповідь про лебедя з'являється після розділу, в якому Карно порушує питання про розрізнення дубового й кленового листків, тобто після того, як перед анархом порушено питання щодо самосвідомості «я» та вищого «Я», Христа, який і був взірцем, ідеалом майбутньої людини, Атмана.

Після тієї сутички з Карно з анархом «скоїлось щось неладне». «Він іноді буквально не міг відрізнити примари від реальної речі», як не міг відрізнити епохи перед Голгоотою та після неї.

Саме це й погрожує «зачорненням» самому Карно в майбутній епосі. Карно стає «найреальнішою особою». Фантом страху перемагає, втілюється...

Кажанячому протистоїть любов. Та саме в цьому розділі з любов'ю негарзд. Карно обзиває Хлоню Онаном, дідок своїм вояризмом завадив любові Унікум...

У вересні про таку «унікальну» любов перестала говорити навіть малинка Майя. І вже сифілісом вона визвірилася в «Заулку» непу.

Калом знечищення Б'янки ця любов закінчила її сентиментальну історію.

Та всі вони інтелігентішки.

Придивімося до «любови» в «Кота у чоботях», відкидаючи дискусійні й ще неясні тов. Жучкові питання про любов до двох, трьох, вирішене, здається, в «Чумаківській комуні». Тов. Жучок, мураль, несе на собі вагу сонця й не гнеться під нею, як близький до загибелі прошарок санзони.

Хвильовий гаптує її, Гапку, сріблом своєї музики слів та золотом Сонця. Навчені дечого запахами трав, спробуємо розжувати запах цих благородних металів. Шукати ці запахи треба, очевидно, не в парфюмерній крамниці, а в астрології, точніше в алхімії. І в цьому немає суперечності із саркастичним ставленням до алхімії в Сквороди. Штайнер так само, як і Скворода, іронічно ставився до буквального розуміння алхімічних пошуків.

У праці «Розенкройцерівське християнство. Містерія й місія Християна Розенкройца» [154–9] Штайнер описує дію алхіміків-розенкройцерів і вказує, що дія ця не була експериментом сучасної хімії.

Відтворюючи ті чи інші хімічні процеси, алхімік медитував, відда-
вався релігійним почуттям і таким чином вступав у контакт із відпо-
відними духовними процесами космосу. Під час алхімічного духов-
ного процесу мінялася сама духовна аура алхіміка⁹, тобто мінялася
її впливом божественного світу душа людини.

Під час експерименту аура набуває мідного кольору, який відобра-
жає чисті мислі богів (Духів), сріблястого — любов богів, золотого —
офіру, жертвну любов богів до всього у світі.

Тому Христос, як Дух Сонця, є золотий, тобто він і є Слово-Злато.

Срібло й золото в духовному розвитку людини пов'язані з лю-
бов'ю та офірою любові [154–9, лекц. 2].

І саме в цьому жовтнева тайна імені тов. Жучка. Вона в потенції,
у суті своїй — Агапія, любов. Це пам'ять про Таємну вечерю, на якій
Христос дарував таїнство хліба, як тіла Свого, і вина, як крові Своєї.
«Гапка» — слово глухе лише тому, що сучасний світ глухий до первіс-
ного значіння цього, даного їй попом, імені. Гапка — натяк на офіру
Сонячного духа¹⁰, що втілювався, щоб привести людей до «сонячних
віків» і «любви», як розв'язки зав'язки: боротьби суперечностей, що
склалися в процесі розвитку людини упродовж попередніх втілень
Землі, на Сатурні, Сонці, Місяці та в перші епохи сучасного вті-
лення Землі. Жовтнева тайна її в сузір'ї Терез та Скорпіона, на яке
їй припадає 7 листопада. Терези відповідають почуттю рівноваги [192]
й музиці сфер [107, с. 24]. Мураль революції несе на собі сонячну
вагу, «офіру» Сонячного Христа, щоб врівноважити вагу гріхопа-
діння, що сталося колись, і лише врівноваживши дисгармонію ро-
зуму, почуття й волі, ми витчемо в собі любов, саму планету нашу
перетворимо на планету любови, «бо революція знає одну гармонію
фарб: червільковий з кольором хакі». Зі Скорпіоном, як ми знаємо,
пов'язана місія нашої Землі стати планетою любови. З ним так само
пов'язані Розенкройцер та Іван Богослов, тобто сама християнська
алхімія й астрологія. Окрім того, сузір'я Скорпіона/Орла відповідає
Самодухові, розвиток якого є завданням шостої епохи. Ось чому
у «Дванадцяти стільцях» Ільфа й Петрова омріяний спадок покій-
ної Марі був схований якраз у стільці, який відповідає саме цьому
сузір'ю [103]. Таким чином, тайна дванадцяти стільців і жовтнева

⁹ Своєрідна «хмарка», коло чи овал навколо людини, яку бачать ясновидці. Формою
й кольором відображає духовні процеси в людині.

¹⁰ Сонячний дух, за Штайнером, — одне з проявлень, явлень, жертв Бога-Сина.

тайна — споріднені між собою. Цей стілець був знайдений після стільця Терез, на якому «звукове оформлення грало в карти», а Агафія Тихонівна, тобто Гапка, балансувала. Терези були роздобуті під час апокаліптичного землетрусу. Стілець Скорпіона з **Жовтневого вокзалу** був знайдений у шаховому кабінеті залізничного клубу, неподалік від пивної «Орел» наприкінці **жовтня**. Та Бендер знайшов у ньому не коштовності, а свою смерть. Смерть ця не випадково пов'язана саме із Жовтнем-Скорпіоном, бо це сузір'я має й такий бік, бік зла, смерти, зради, себелюбної любови. Це Скорпіон, неприємний в Орла, хоча Бендер і претендував на назву орла...

Ми підійшли до центральної точки штайнерівської містерії життя й смерти людини на цій землі.

Хакі — зелений колір рослинності, червіньковий — крові. Життя в смерті, смерть у житті. На Землі і в астралі вони полярно протилежні, як Сонце й Місяць.

За Штайнером, запах рослин є «луною» чи віддзеркаленням астральності відповідної плянети.

Сам Штайнер вказав лише кілька конкретних прикладів цієї відповідності. Акація, каштан кінський, липа пахнуть Венерою, фіялка — Меркурієм, зрізані трави — Сонцем. Щодо фіялки ми бачили, що у Хвильового така відповідність є з урахуванням багатозначності самої плянети, її духів. Кожен із письменників-антропософів міг використовувати ту чи іншу грань символу залежно від своїх уподобань, теми, асоціацій.

Як рослина з Марсової родини, фіялка може бути символом війни. Через те що її любив Наполеон (Штайнер про це згадував), вона може бути символом бонапартизму. Оскільки Марс відповідає вівторку, то «вівторок» може викликати образ фіялки, а «середа» відповідно «запах фіялки», Меркурія. В історичній перспективі ці два значення можуть розвинутися в символ двох етапів розвитку Землі, перед і після Голготи, як і символ самої Голготи...

Акація та липа пахнуть Венерою, що може бути символом шостої епохи або навіть шостого втілення Землі, коли люди стануть духами рівня архангелів.

Лише в контексті твору, у контексті всієї сукупності символів, зокрема символів рослинних, можна зрозуміти значення того чи іншого рослинного знаку. У кожній мові та народній традиції це значення залежить і від «ідіом» культури. Ми бачили, наскільки «липа» може фальсифікувати дійсну культурну ситуацію у творі.

Зупинимося на вже згадуваних нами запахах чебрецю й осоки з комишем.

Як пише В. Пелікан [186, т. 1, с. 54–62], запахи родини, до якої належить чебрець, м'ята, васильки тощо, пов'язані зі стимулятором, що пробуджує і зміцнює свідомість, консолідує «Я».

Ось чому запах чебрецю на санзоні був глибокий, як думка, і сухий, тобто не сентиментальний (вада анарха та Хлоні). Наскільки «Я» стає володарем душі й тіла, настільки воно підкоряє своїй думці емоційне життя людини. На астральне тіло, тіло свідомости, натякає лікарів сестер, що зразу ж за згадкою про «потіки чебрецю», що «пробивають» мозок анарха, почав «дзвеніти» «десь, ніби за тисячу верстов», тобто поза нашим фізичним простором. У відповідному місці «Срібного голуба», між Лиховим людей і Лиховим тіней, пролягли мільйони кілометрів та років.

Після з'яви сестера «раптом і санаторійну зону розстрілювали залпи. То лісовики лякали бандитів». Між двома згадками про лісовиків анарх встигає поговорити із сестрою Катрею про Гегеля та її намір виїхати кудись за Урал. Катря вірить, що, змінивши місце, вона заспокоїться, тобто знайде своє місце в житті.

Чому сестра Катря цікавиться саме Гегелем? «...її страшенно дивує: як міг Гегель говорити й доказувати, що все, що існує в абстракції і в матерії, є прояв і розвиток абсолютного духу. Все ж вона рекомендує анархові прочитати його „Філософію релігії“». Вона вважає це найкращою з його праць». Потім вона говорила «про Землю й людей», «малювала прекрасні картини майбутнього, бо вона вся в майбутньому. Але, з другого боку, вона не хоче залишати землю й її хресні муки». У контексті чебрецю в Гегеля їй забагато сухої, абстрактної думки, хресні муки — конкретний вияв конкретного духу, Бога-Сина.

Ця розмова Катрі з анархом сталася після грози й розмови метранпажа з дурнем, у якій Карно виклав свою «велику філософію» соціал-дарвінізму.

Якщо вульгарно-матеріалістична позиція Карно відповідає оцінці марксистської філософії в «Іншомовності історії», то питання сестри Катрі пов'язане з більш ранньою працею Штайнера «Місія самотніх народних душ у зв'язку з мітологією німецької півночі», лекція 10.

Питання про гегелівську філософію сестра Катря порушує перед своїм від'їздом «в Сибір, до самого Байкалу, за тисячу верстов», за Урал. Вона гадає, що «там вона скоріше збереться з думками», скоріше, ніж

десь у Парижі чи Лондоні. Там «і Гегель постане в іншому освітленні». Там «народжуються справжні мислі». «Сестра Катря ще довго говорила про Сибір, про тайгу, про філософію й зокрема про Гегеля».

Згадана вище десята лекція Штайнера присвячена місії різних народів у попередніх та майбутніх епохах. Німецька філософія Фіхте, Шеллінга й Гегеля подається Штайнером у зіставленні із Соловійовською. Гегель — вершина розвитку душі свідомої, здобутку п'ятої епохи. Різні народи розвивають різні грані самосвідомості «Я».

На відміну від інших європейських народів, північні німці найпізніше втратили зв'язок із духовним світом. «Світ ідей Гегеля — це останній найвеличніший вираз душі свідомої, і в чистих поняттях він містить у собі те, що людина Півночі споглядала у зв'язку з Я ще як чуттєво-надчуттєві божественно-духовні сили».

Серед цих сил саме з розвитком індивідуального «Я» пов'язаний бог-громовик Тор, Донар.

«І можливо, під впливом її гарячих слів і останньої грози, анарх за півгодини до світанку підвівся й сів до столу» писати лист сестрі Клавдії про свого Месію світової кобилки. «За вікном стояла передранкова тиша».

Своєрідність розвитку душі свідомої в північних німців привела до того, що німецька філософія, вкорінена в досвід стародавнього ясновидіння, «знаходить у зовнішньому світі зміст самої свідомої душі й розглядає природне, натуру як ідею, в її іншобутті». Це і є відповіддю сестрі Катрі про суть гегелівського абсолютного духу.

Та якщо Гегель є вершиною розвитку душі свідомої, то Соловійов — зародок наступної, євразійської епохи самодуху: «вранішня зоря майбутньої культури пробивається у Соловійова в його розумінні Христа. Тому такими значними кроками переганяє ця філософія Східної Європи гегельянство й кантіанізм», «відчуваєш це поняття Христа як передсвітанок, як вранішню зорю шостої післятлянтської культури».

Відчуває це й анарх: «Навкруги його було тільки одно: запах снопів, і цей запах стояв невимовним і печальним». Невимовним, бо анарх, здається, Соловійова не читав. Усвідомити сенс цього запаху, Христа Преображення й Голгоги, завадила анархові нова зустріч із Карно.

Карно своєю появою, власне, і пояснює зв'язок теми Гегеля з темою простору за Уралом, темою Сибіру та Байкалу. Це район

спонтанного ясновидіння й імпульсу Арімана, який з'єднується з люциферичними впливами Заходу, щоб зірвати розвиток епохи «християнської культури», направити її в бік антихристового розвитку. Бо ж саме про прихід антихриста й писав Соловйов, і пише у своєму листі до сестри анарх.

У цьому листі анарх, між іншим, згадує чомусь «домовиків». Ці домовики певною мірою прояснюють перед тим згаданих лісовиків.

Домовики й лісовики відсилають нас до Штайнерового твору «Людина в її зв'язках з тваринами та елементарними духами», у якому він докладно змальовує потенційну загрозу євразійського простору, і саме через більшовицьку революцію. У цьому, може, найбільш поетичному, своєму творі Штайнер докладно розглядає роль і специфіку елементарних духів стихій, ундин, гномів, сільфів та саламандр.

«Лісовики» в згаданому тексті відлунують стихією Тора, грозою, яка шойно пронеслася над зоною.

Ім у тон Карно якраз і розвиває свою тезу про неіснування «Я» Хоми та всієї зони. Карно визнає за Хомою лише його фізично-етерно-астральне тіло: «Бо ти, Хомо, не Хома, а віл».

Я-ідеали для Карно — це «химери». Тому Хлоня для нього «шапочка-невидимка», «невидимий шахер-махер». Таким чином Карно таки почув «лісовиків» та вказав на їхню природу невидимих духів. Шапочка-невидимка вказує не лише на їхню «невидимість» фізичному окові, а й на те, що це, мабуть, гноми. Так само як і Хлоня, вони належать до земного елементу. Гноми разом із духами вогню безпосередньо пов'язані з процесом розмноження рослин...

Вони бажають повернення Місяця до Землі, з'єднання Землі й Місяця, яке приведе людину до безстатевого розмноження. Ось чому Карно пов'язує образ «шапочки-невидимки» з Онаном. І також із глухою згадкою про тридцять роки, отже, за нашою інтерпретацією, з'явою Христа в етерному, тобто рослинному, тілі.

Називаючи шапочки-невидимки «чирячками на здоровому тілі», Карно, можливо, натякає на те, що присутність гномів та ундин, їхні впливи на людину дають поштовх зародженню в людині паразитів тваринного чи рослинного типу («блохи», згадані анархом у цьому ж розділі) [195, лекц. 8].

Гноми, за Штайнером, надзвичайно мудрі істоти. Мудрість їхня полягає в тому, що вони відчувають «ідеї». Саме цим вони й цінні

для рослинного світу, бо збирають у корені рослини її ідею, архетип цієї рослини, «небесну троянду», й зберігають його в ґрунті [195, лекц. 7]

З темою «Я» гноми пов'язані тим, що при світлі повного Місяця в них пробуджується загострене, болюче почуття Я [195, лекц. 9].

Саме над цим незгармонізованим «Я» Хлоні й анарха і знущується Карно своїми натяками на шапочку-невидимку.

Хлоня — мелянхолік, тобто його фізичне тіло домінує над його етерним і астральним тілами та «Я». «Я» в такому разі відчуває себе нещасним, чужим у втіленні, як у тюрмі.

Про цю тюрму й каже Хомі Карно, саме втілення плоті. Тюрма ця йому подобається, її лише треба обставити деякими аксесуарами.

Гноми віддзеркалюють всі деструктивні сили в людині [195, лекц. 8]. Мелянхоліки — неврастеніки, як і гноми, що живуть неврастенією й провокують мелянхолію в людей. Гноми ненавидять «амфібій» так, як Хлоня ненавидить міщан і хамів. Ненависть ця породжена тим, що гномам загрожує перетворення саме на «амфібій». Міщани і є жаби, болото для Хвильового.

За своїми властивостями чебрець глибинно пов'язаний із цими самими проблемами. Він любить сухі місця, етерні олії його й інших близьких йому рослин стимулюють «Я». Запахи цих рослин не мають ні мелянхолійних, ні екстатичних, сп'яняючих елементів. Навпаки, вони використовуються проти мелянхолії, проти бажання «Я» вирватися із земного життя. Як і проти «сп'яніння».

За Пеліканом, чебрець допомагає поставити сексуальну функцію під контроль Я, ритмізує й гармонізує сексуальність людини. Тому його й називали «травою жінок», рослиною Нотр-Дам, Мадонни, а ще раніше його присвячували Фреї (нашій Параскеві-П'ятниці, Мокош). І це може свідчити про зв'язок чебрецю з Венерою. Грецький фіміям вказує й на молитовний аспект цього зв'язку.

Українські назви чебрецю: материнка, мацерідушка, чепчик богородський — відповідають усім цим західноєвропейським тлумаченням і доповнюють їх зв'язком чебрецю з образом матері та її душі. Останнє може пояснити думку анарха про запах чебрецю як запах смерті.

Не дивно, що цей запах у Хвильового один із найпоширеніших.

Тому зупинимося на ньому докладніше, аби проаналізувати його зв'язки з іншими символами. Почнемо з поезії.

У «Співає тиша десь»:

Невже було це так?
А, може, то примара?
Не знаю! Не скажу!
І пахне бур'янами,
а, може, чебрецем...

Примара-бур'яни-чебрець... «і за горбами смерть й осіннії пісні». Запах бур'янів пов'язаний тут з образом затопленої «мертвої шахти». Але

співає тиша десь,
квітніє у просторах.

Якщо врахуємо, що вірш написано в березні 1922 року, то «квітніє» безпосередньо пов'язане з Великоднем, описаним у «Редакторів Карку». Квітніти може й Благовіщення, 10 квітня, підводячи до Великодня.

1922 року Великдень — 2 квітня. Дія в новелі «Редактор Карк» починається з 3 березня й тягнеться аж до Пасхи й далі.

Замість затоплених шахт у «Редакторів Карку» «дощі», перед Пасхою й після неї. А після 1 та 2 квітня «заясніло». А «у церкві співали мелодії з Леонтовича — кажуть, він загинув химерно однієї зеленої ночі». Зелена ніч нагадує про третій твір, з тією ж опозицією «березень-квітень» 1922 року. Це «Зелена туга» з її «кублом поетів» на Московській, 20. «Кубло» це є і в «Солонському Яру», у яру-селі. У «Редакторів Карку» це провалля Оріона, з якого в сні Карка вилітає зелена комета, паралельна зеленим гадюкам із його ж снів.

Зелене — колір смертного в житті. Яр, провалля — найнижчі ступені падіння душі, точніше духу, у світ фізичної ілюзії.

Після чебрецю в «Співає тиша десь» виникає щось химерне:

а по ярках — огні!
...огні...
...огні...

Яр-село нагадує про одні з потенційних цих огнів — про купальські огні, пов'язані і зі стихією води.

У вірші згадані всі чотири пори року. Чотири головні антропологічні свята проглядають за ними: це Різдво (згадка про сніг у Карпатах, «на світанку хрест»), Великдень, Івана Купала та свято Михаїла, осіннє свято, коли в людині пробуджується мисль і вона бореться з кажанячим у собі, як Михаїл із драконом.

У «Зеленій тузі», як ми спостерігали, центральне місце займають сніги, навіяні Волосожаром та Місяцем.

В одному зі снів з'являються чебрець та бур'яни:

Кіннота в бур'янах
і чебрецеві гони
і оксамити трав
задумливих могил.

Пасха в «Зеленій тузі» подана димом квітневого ранку й назвою базару — Благовіщенський.

І тут теж «по ярках — огні». Це вже в другому, передвеликодньому сні:

І от в житах запахло,
Запахло бур'янами,
а, може, й чебрецем —
не знаю! не скажу!

З Великоднем та Іваном Купалом пов'язані якісь настирливі астральні образи, що роздвоюються на бур'яни, чебрець, «примару» («Комахи? — я не знаю») і — хрест, тишу, «квітніє» та «електрики весну», що «по Україні йде» (у «Співає тиша десь»).

У «Зеленій тузі» електриці весни відповідає:

На бані ратуші
сковзається проміння
і нюхає кремезний брук,
гаражні пахощі моторів.

Благовіщення для України — індустріялізація, зріст самосвідомості «Я», зріст, що спирається на машинізацію, «гаражні пахощі», («духмяний електричний шум» «Трамвайного листа»), які таким чином доповнюють чебрецевий запах і протиставлені аріманічним бур'яним запахам степу.

У «Редакторів Карку» позиції Карно протиставлена, під впливом небесних дум зірок, ідея олюдненої машинізації: «...майбутнє не в обмашиненні життя, а в притягненні природи до машини. Ах, як природа дивиться на машину». Машинна творчість людини на Землі — прообраз її рослинної творчості в наступному втіленні Землі, «Юпітері» [8, с. 102, 110].

Ця творчість буде духовною. Мова йде про промінь сонця, що нюхає в «Зеленій тузі» пахощі моторів, про «вузькоколійки дух» у «Співає тиша десь».

За Штайнером, проблема сучасності — в одухотворенні нашої науки й техніки. Інакше переможе Аріман, машина-хижак, пов'язаний із тирсою, бур'яном. Вони й символізують його, як і хижі машини. Двійник Карно, метранпаж-мефістофель, що виростав «наче з землі» й «завжди якимось таємно зникав у бур'янах».

Чебрець хоч і виникає часто поряд із бур'янами, та це доповнення, гармонізація його. Він вимагає зросту самосвідомості, нагадуючи про смертоносні сили бур'яну та аріманічної машинізації.

«На подальшій розділі мій читач зупиниться й продумає те, що він прочитав. Ах, як радісно блукати невідомими чебрецевими шляхами». Та весь той подальший розділ VII містить лише одне речення: «Для живої мислі читачевої».

Та що таке нежива думка? Ми вже бачили, що пише про неї Белий. Це думка, відірвана від почуття і волі, це абстрактна думка, незгармонізована в душі людини в любов. Жива думка пов'язана саме з «чебрецевими шляхами» повстання Я. У «Трамвайному листі»

Пам'ятаєш «часи пантеїзму»
на могилах (оселі, ріка).
Я дала тобі душу чисту,
коли ти мене там погукав.
А що далі? Абстракція тільки,
голубої тоски вага...

Вдруге в «Редакторів Каркові» чебрець згадано у зв'язку зі спогадами про громадянську війну в XVII розділі.

«Було ще й у ярках — ярки багато чого знають...» «А все-таки вклоняюсь тобі, мій героїчний народі! Твою кров'ю ми окропили три чверті пройденої нами путі до соціалізму». І боротьба ця продовжується «в шахтах і на тихих чебрецевих ланах».

«Кров» відсилає до IX розділу: «Моя кляса — пролетаріят — по крові в бур'янах і на шляхах боротьби за волю, рівність і братерство».

Кров — інструмент «Я» в тілі. Через кров рослини з родини, до якої належить чебрець, сприяють тому, щоб «Я» підкорило собі свої «тіла».

Неоднозначний зворот «по крові в бур'янах» свідчить, можливо, про темряву свідомости, хаотичне в «героїчному народі», який і треба вивести на чебрецеві шляхи боротьби за волю, рівність і братерство.

Ярки знають багато чого. Там огні. «Шахтарські? Я не знаю». «Ой, зацвіла папороть» в Солонському Яру... і нема голови... Савка. Гордієнка.

А у лісі реготом лісовик
прокидає шелести і жахи
як хочеться, хочеться взяти скарб,
ті червонці-блискавки під дубком,
в позолоту кралею уквітчать
те життя сучасне, що скигнуть.

«Народна пісня»

Від Гоголя знаємо ціну того скарбу. Громами-пострілами від блискавок ці ж лісовики лякали бандитів у «Санаторійній зоні». Та як із допомогою лісовиків преобразити «бур'ян» у крові, бур'янке життя? Мова ж іде про етеричне тіло, яким ще тяжче оволодіти, ніж астральним.

Ой, зацвіла папороть, зацвіла,
та не в казці жити нам, а в борні!

Чебрець — один із символів сухої мислі, осінньо-зимової мислі Михаїла, яка й повинна привести Україну до Європи Фавста й далі одухотворити фавстіянську мисль. На Гралтайських Межах, «над двадцятим віком кукіль та Парсіфаль».

Про цей Тичинів кукіль Хвильовий теж згадує, і саме в контексті протиставлення недолі фабричному димарю:

Годувала мачуха-недоля,
Збайстрував мене батько-кукіль...
І до тебе, матусенька рідна,
Моя крице, прийшов звідтіль...

«Я із жовтоблакиття перший»

Кукіль — все той самий бур'ян, рідний «по крові». Як вискочити з цього бур'яну?

Все та сама думка про Предтечу майбутнього, про бога електричного віку:

По великих шляхах, по майданах,
На бруку міцнім і гулкім,
Ніби з огнищем на Купала Івана,
Я плигаю, плигаю з ним,

тобто «медяником» «нових хвилин», новітнього, європейського часу, з «голубим медом» мудрости-Софії.

Парсіфаль вийде з криці революції, не з бур'яну. Але навколо вогнища Ракової, червінкової революції — привиди минулого, що співають «теж революції», і замість справжнього скарбу — Грааля — маємо оманні скарби «Вечора перед Іваном Купалом». Ціною дитячої крові в Гоголя були здобуті ті скарби, «биті черепки замість червінців». Пожухле листя жовтня замість здобутків червінкової революції?..

Так вимальовуються чебрецеві шляхи загадкової червінкової революції, що пахнуть лише могилками, коли залишається горезвісне КП(б)... у-у...

Могилками, смертю пахнуть чебреці в «Елегії», «З лябораторії», «На озерах».

Це пов'язано з тим, що осінь взагалі, як і осінь людського життя зокрема, викликає тугу, думки про життя в смерті й таким чином будить свідомість, мисль «Я». Тому такий «незносний» запах чебрецю.

Це також і пам'ять про минуле, яка визначає ступінь розвитку людини. Що вона глибша, то розвинутіша душа. Пам'ять попередніх втілень — вищий ступінь духовного зростання свідомости Я, глибини думки. Тому в «Лілюлі» та «Арабесках» чебрець виникає поряд з образом безконечного чумацького шляху.

У «Лілюлі» чебрець входить у музику мадам Фур'є. Її прізвище пахне Французькою революцією, зокрема двома видатними діячами XIX сторіччя, яких часто згадує в «Анти-Дюрінгу» Енгельс, якого читає «спец за Марксом» Гордієнко в «Чумаківській комуні».

Насамперед це соціаліст Шарль Фур'є, містик, як і всі утопісти, починаючи з Платона. Його пророкування про майбутнє людства дуже близьке до деяких видінь теософа Сведенборга, згаданого

в «Лілюлі». Він мріяв про гармонійне суспільство й одним із перших розробив не лінійну, а циклічну, діалектичну, за словами Ф. Енгельса, модель історії. Базував він її на близькій до платонівського Еросу теорії пристрастей, які є суттю будь-якого руху в макрокосмі та мікрокосмі й підкоряються математичним законам. Всього їх 12, що відповідає 12 сузір'ям і музичним тонам та півтонам фантастичних нот, придуманих філософом, серед яких фіолетова нота «ут», що відповідає «дружбі». Чи не її виспівують Марусині одуди: «Уту-тут»?.. Відповідно до своїх математично-музичних 12 рушійних пристрастей Ш. Фур'є розробив «сферичну ієрархію» мудреців-керівників всесвітньої системи фаланстерів — унарх, дуарх... дузарх, очолених 13-м, омніархом, всевладцем, що очолюватиме світ. Ці назви співзвучні Анархові, королю Утопії з «Пантагрюеля» Рабле, але протилежні йому за змістом, бо є втіленням поліційно-бюрократичної гармонії в душі платонівської «Держави». Другою базовою ідеєю історіософії Фур'є була теорія перевтілень людини, планет і сонць. Внаслідок гармонійного розвитку людства «болота висохнуть» (сонячні мрії про «сонячний вік» «Кота у чоботях»), а фаланстеріяни стануть подібними до солеріян, мешканців Сонячної сфери. Чи не тому Маруся «пахне сонцем, наче вона перепливла сонце»? Самі його «фаланги» цілком відповідають примовці мадам Фур'є «ordre de bataille», яку вона повторює Льолі, що «літає, як метелик». Ordre de bataille нагадує й про Наполеона, надії, які покладав «соціяліст» Фур'є на нього. Метелик — одне з відчуттів чи пристрастей людини фаланги, відчуття смаку до змін. Сама «іскопаема» любов мадам до всіх, включно з оплатою за воду, за електрику, майже всіх квартирантів відповідає ідеям і характеру Ш. Фур'є. Так само безуспішними, як торгівля мадам Фур'є, були торговельні спроби Ш. Фур'є. Численні пророцтва, нав'яні самим Богом, фантазії й винаходи Фур'є цілком відповідають поетичним фантазіям Альоші, образам «загоризонтного життя» й «загоризонтної Франції». Майже все життя він бідував і закінчив переписувачем... як і Альоша. Серед численних винаходів Фур'є — рейки, дерев'яні й металеві, один із найважливіших ідеосимволів Хвильового, зокрема в «Лілюлі». Зазначимо, що народився Ш. Фур'є в Безансоні, тобто біля Савойї, про яку згадує поет Альоша у зв'язку з безмежною кармачиновою рікою життя, що тече «невідомо куди»...

Багатьма рисами біографії й характеру Шарль Фур'є нагадує свого сучасника Жана-Батиста Фур'є — сироту, що провів своє

дитинство в органіста і вчителя музики, послухника в абатстві бенедиктинців, масона, сподвижника Наполеона (як і Лазар Карно), видатного вченого, засновника математичної фізики, теплофізики, як і його сучасник Нікола-Саді Карно. Ж. Фур'є брав участь у Єгипетському поході Наполеона й залишив спогади про цей похід, як і працю про старожитні пам'ятки Єгипту. Так само як і Шарль, він цікавився осушенням боліт, але не фантастичним: він очолював відповідні роботи у своєму департаменті, де був префектом. Саме він розробив так звану гармонійну аналізу, що перетворювала функції на тригонометричні ряди та інтеграли. Таким чином, обидва мислителі внутрішньо пов'язані з поняттями гармонії та безкінечністю, тобто з піфагорівською музикою сфер. Сама назва «гармонічна аналіза» безпосередньо пов'язана з музикологією. Невипадково його праці з математичної фізики були названі «математичною поемою», і Енгельс порівнював її з «діалектичною поемою» Гегеля]. Музика мадам Фур'є відповідає цим означенням і надихає Альошу на написання поеми. Пов'язана вона з образом легендарного Христа й Голготи, з іншого боку — з іще давнішими часами, з Єгиптом:

«Хеопс-Хуфу! Хеопс-Хуфу!..»

Але віолончеля бурю — тоді степовий вітер, і летять в чебрецю далечинь дороги. Тоді кінь вдаряв на гони й скаженів...»

«І знову гримить зоря на далеких шляхах». Зоря Віфлеємська... Сама ж ця музика за своїм характером може бути названа фуріозо. Із Ш. Фур'є ця музика пов'язана не лише надзвичайною дорогою історії, а й саркастичними нападками Дюрінга на соціалістичні утопії як «соціяльну алхімію» (тобто й астрологію), що викликало гнів Енгельса, особливо його гра в етимологію. Фур'є для Дюрінга просто «фу» — божевільний [172, с. 31]. Саме це «фу» й визначає характер бурі-фути в «Хеопс-Хуфу», нагадуючи читачеві про фурій музики революції та фурій діонісійства, єгипетських його коренів в еллінській культурі.

Саме властивість чебрецю будити глибинну думку, пам'ять про безумний шлях позаду, той самий, яким мучився Ніцше, і викликала в анарха разом із запахом жита скажений образ майбутнього Месії.

В «Арабесках» чебрець виникає через даль «надзвичайного минулого» й «загірний голос», що говорить про «радість і журу» «прекрасної землі», про «древню дорогу в небуття» й «м'ятежну наречену»,

тобто Музу, Аніму поета, Психею Пеніда-Амура, що «затулила рану жмутом духмяного чебрецю й мчить по ланах часу в безсмертя». Рана роздвоєння людини на дві статі, дві любови, душі була нанесена тоді, коли Місяць відірвався від Землі [156–1]...

Ця чебрецева дорога нагадує про чумацькі шляхи Зодіаку.

У «Колоніях, віллах» цей зв'язок вказано прямо:

«Ранком жеврів зодіаковий блиск, ранком умирали чебреці, снились і пахли чебреці». «Легенький золотий сум... Чебреці, чебреці...» Вони вмирали, бо ось-ось перерветься той таємний зв'язок з астральним світом, що дає сон. Тому й золотий, сонячний сум «Я» — за Голубою Савойєю.

У «Колонії, вілли» мова йде не лише про сум думки й пам'яті, а й про наше «жіноче», про «амурів», що залітають у вілли та колонії, про те, як «вилуплюється дитина», про «Женщину і соціалізм» («пом'ята, некрасива книжка») і вмираючу, як чебреці, жіночність Павлини Анфісівни. Про пряжу життя та золотий сум золотої пісні Леонтовича «Ой пряду, пряду»...

Та чому дитина «вилуплюється»? Бо перед розділенням на дві статі дитина з'являлася з чогось, що Штайнер умовно назвав «людино-яйцем» [156–1, с. 220].

Інверсія імен розпутної Анфіси Павлини та старої диви Павлини Анфісівни відповідає амбівалентності «квітки жінок», її екстремам.

Якщо «м'ятежній нареченій» та Марії з «Арабесок» відповідає чебрець, то в «Я (Романтиці)» матері й Марії минулого та грядущого поставлена у відповідність м'ята, що фонетично входить в образідею пам'яті... М'ята ця з'являється на початку новелі й викликає відчуття тривоги. «Мати каже, що вона сьогодні поливала м'яту, і м'ята вмирає в тузі». Її антиекстатична дія тверезіння думки, самоусвідомлення «Я» протилежна душевним процесам Я-чекіста: у ньому перемагає фанатизм та екстаза... Відповідно зникають мати, загірна Марія, м'ята...

«На глухій шляху» м'ята відповідає спогадам про юність, кохання, мрії революційної молодости:

«...Над архіпелагом осель, у м'ятову даль линула березова пісня».

Береза — символ майбутньої епохи. І це пов'язано з мріями про «мальтійські мандарини й африканський мигдаль». Ці мрії з'явилися ще в «Тріюлетах», де «Мандарини із Мальти везуть». Там вони відповідають образам зорі й Спасителя.

М'ятна даль тягнеться від Голготи до Спасителя, що гряде.

У «Сентиментальній історії» м'ята згадана через те, що в Б'янки з'явилася відразу до своєї сентиментальности, до закукуріченого м'ятою, канупером, «анютиними глазками» дитинства. Але й ця негативна оцінка нагадує про зв'язок цих трав із самосвідомістю, усамостійненням, індивідуалізацією людини у формі відриву від роду, народу. Останнє має й негативний бік розриву з родовим. Так само як смерть м'яти відповідає вбивству матері й зникненню грядущої Марії, так відречення Б'янки від м'яти тощо є прологом до зречення ідеалів, релігійних та революційних. Канупер [52], *Tanacetum balsamita*, через свої етерні властивості має, можливо, ще більш важливе значення, ніж м'ята. Як видно навіть із його латинської назви, він має безпосередній стосунок до бальзамування [138], тобто до «безсмертя».

Зі спогадом про муралів революції пов'язані в «Котові у чоботях» «васильки»¹¹, які належать до тієї ж родини¹². Мова йде про «васильковий сум» на душі поета, який відповідає тривозі, печалі чебрецю й м'яти в інших творах, тобто сумові зростання «Я», усвідомленню того трагічного шляху, яким доведеться пройти. Ми вже бачили, що й самі муралі є символом цієї безкінечности шляху від «духу біляплавневої осоки» до сонячних віків далекого майбутнього.

З погляду антропософської ботаніки родина осоки, як і комишу та тростини, пов'язана з Місяцем, що керує водами. Та своєю чергою вона належить до Марсового клясу. Тому вона символізує перехідний етап від Місяця до Землі, першу половину розвитку Землі. З урахуванням того, що порядок осоки належить до порядку Венери, осока належить до «прогресивних» рослин у тому сенсі, що відповідає загальному розвитку Землі від далекого минулого в далеке майбутнє. І це відповідає її місцю в творах Хвильового.

Навряд чи Хвильовий знав усі ці тонкощі антропософської ботаніки. Та однієї-двох характеристик одного з представників ботанічної родини достатньо для самостійного розвитку образу. Для цього навіть не потрібне знання антропософської літератури, бо вона сама спирається на досвід фольклору та літератури.

«На глухій шляху» путь м'ятної далі проходить через «цукровий троск». Це «там, десь на Великих Зондських, на вулкані Смеру». Так каже коханий Наталії Миколаївни: «Я весь дзвеню цукровим троском».

¹¹ В Україні васильками називали різні квіти, та йдеться, мабуть, про базилік.

¹² Антропософська клясифікація не завжди збігається із загальноприйнятою.

Чому згадані саме Великі Зондські острови, бо ж цукровий тросток є не лише там? Цілком імовірно, що згадка ця нав'язана літературою по-дорожній, англійською, французькою, російською. Тропіки й субтропіки популярні в символістичній літературі XIX сторіччя. Але звертає на себе увагу, що Великі Зондські острови належать до тієї частини океану, між Мадагаскаром та Австралією, на якій розміщувалася так звана Лемурія, чи Гондвана, пов'язана з передатлянтським періодом розвитку землі. Земля тоді була вся вкрита вулканами й саме «дією вулканічного вогню була викликана загибель лемурійської області» [156—1, с. 209]. Часто згадувана Хвильовим Австралія теж може символізувати не лише «астральність», потойбічність, інверсію, а й лемурійський період. Саме з ним пов'язаний поділ на статі.

Цукрову тростину називали «мигдалем Землі», тому що її бульби мали смак мигдалю. Саме мигдалем, до якого ми ще звернемось, пахли мрії Наталії Миколаївни та її коханого.

Чому саме у зв'язку з «тростком» коханий назвав її «зеленою наядою»?

Для жінок лемурійського періоду характерне те, що в них розвивалася фантазія, і це стало основою для розвитку пам'яті, взагалі душевного життя людини.

Наяди, ундини чи наші русалки-мавки, як ми вже бачили, славлять духовний світ «жемчугами» флюоресценції, жемчугами життя.

У рослинному світі вони керують хімією рослинного життя. Їхні мрії, марення відбуваються у вигляді хімічного процесу. Інакше кажучи, хімія асоціації та дисоціації в рослинах — це мрії ундин.

Мрії ці втілюються через циркуляцію води в рослинах.

Русалки українських річок у нашій літературній свідомості пов'язані з Дніпром та осокою. Тому цукрова тростина на Великих Зондських островах викликає в тексті новелі образ Дніпра й осок, а хімія цукрової тростини — образ заводів і «невідомого обр'ю», про який мріялося.

На обрії цьому — скажений Аттіла, король гунів «5 віку». Таким чином, і Аттіла-предтеча «Санаторійної зони» теж внутрішньо пов'язаний з осокою й комишами. Як і образ Месії.

На тому ж обрії Наталії Миколаївни бачимо «nota bene до моєї віри: сонце підводиться на сході».

Обидві фігури Спасителя («то на сході проміння гуде» в «Тріоле-тах» та Аттіла-предтеча іншого месії в санзоні) вийшли «із забутої розвіяної поеми «Азія».

Звернімося ще раз до пояснень «Азії» в «Глосалолії» Белого.

«Газ, Аз, Азія, Ази — влітають в Європу старовинним звучанням: з Азії. У кабалі «Азією» іменується етер світла, невидимий звичайному окові; посвячені «Азію» бачать».

«Де вона, там і Рай — Все-Азія; він — Пант-Азія; він — Фантазія», «там, за огняною хмарою» [8, с. 67].

З тієї Азії ми впали, з «Аз» в «я». Азія — це Аз-і-я, Бог і Я. Сталося це «падіння» під впливом люциферичних істот, що дарували людям мудрість, саме в час Лемурії.

Нині йдеться про повернення туди вільного Я, яке випрацювало себе в Дух Свободи й Любові.

«Аз» відкриває «Досвітні симфонії». Я, що слухає симфонію досвітню, гармонію природи «сина чоловічого», завершає їх: «яз» починає останню строфу: «я зачарований стояв» і «ся» закінчує: «симфонія досвітня почалася».

Супроводить це «я» через усі бурі Той, хто сказав: «Аз з вами до кінця віку».

«Азія» на глухому шляху — лише фрагмент цієї епопеї падіння з Фант-Азії на землю й повернення в неї, в Рай.

У спогадах Наталії Миколаївни цей рай той самий, що і в спогадах тов. Уляни із «Сентиментальної історії» про «химерний час» фантазій революції, «рай», де люди «ходили голі і холодні й були велетнями й богами». Бо «тоді всі пізнали таємну даль», але загубили її: «даль треба шукати на якихось інших шляхах». Не на шляхах «Рама-яни»¹³ сера Чаргара, ані на шляхах тов. Бе. Тов. Уляна тужить за ідеальним світом голодного раю революційної фант-азії. Азії «фантомів», із якої ввійшов у санзону Карно. І Аттіла фантазмів анарха.

Це відсталі духи Місяця й інших плянет. Це відсталі народи, що, за Штайнером, забрели в післяатлантицьку епоху ще з Атлантиди — гунни, якими погрожував Європі Блок!

«Але на сучасність я дивлюсь крізь призму легенд Шахерезади» («Арабески»).

Ми самі вибираємо з Азії, з духовного світу, те, що визначить наше майбутнє. Хвильовий в «Арабесках» обирає Азію великого ренесансу — «без бруду», Азію, де «душевна дисгармонія буде тоді легенький вир під водяними ліліями, коли човен без весел несе не несе, а комиші стоять на кордоні зелених луків і прислухаються». Комиші

¹³ У [130-2] — «Рамаян»...

вказують все той самий напрямок — від місячного Ягве до Сонячного Христа.

Водяна лілія, *Nimphaea alba*, латаття біле або жіноче, відсилає нас до радянського раю «Свині», до впалої занадто низько Єви-Софії, до Хаї. До місячного відображення Єви, Хеви, «еха» («луни») або мавп'ячої пародії на неї.

«Чоловік живе, і він не знає, що він мавпує. Один зробив „гав” — другий зробить „гав!”, бо в природі теж: весна заплаче дощами, а потім і осінь заплаче дощами». І Хая теж дощить: «Там я написяла, візьми винеси». «Христосик Карло Іванович, во благообразії: русява борідка, а в сірих очах смирення (вода біля латаття тихо струмкує)». Цей уривок, як бачимо, присвячений фонемі «л». За «Глосалолією» вона пов'язана з «літь», «Луною» — «Місяцем» і попереднім втіленням Землі, а в українській мові й луною-ехом. Пов'язана вона і з «lilith», що є «тьма» з древньоєврейської, тьма не первісна, творча, а місячна. Ліліт — персоналізація відсталого духа Місяця, дияволиця. «Так «lith» (чи «lilith») витекла зі світлого «hris»; звук «lilith» — звук відсталого духа Місяця» [8, с. 77].

Власне Хая й весь уривок «Свині», присвячений мавпуванню й дощу, витік із Хаїного ж крику «Ка-арль».

«Це так: язик до піднебіння. От повторіть голосно:

— Ка-арль! Ка-арль!»

Перед нами майже точна цитата з «Глосалолії» Белого. Є навіть і «hris», «христосик Карло Іванович».

«Штайнер радить звук спостерігати: вимовляння — доследи: необхідно відчутти, як звук „а”, проносячись повітрям, тче собі тканину» [8, с. 32]. «Дотики до порожнини, не спираючи струменя, починають звучання: рь-рь-ль-нь; у „рь” язик утворює дугу; в „ль” — спинкою язик дотикається до піднебіння, де в „нь” — його кінчик, „гп” струменем витікає з „г”; витікає від лінії сонячної лінія місячна» [8, с. 76–77].

Та й усе оповідання «Свиня» породжене евртимією слова й жесту місячно-лемурійського падіння Хеви-Єви в «еху лесную», Ліліт-Хаю, некошерну Софію.

«Між іншим, чом ми так любимо бабине літо? Я думаю не тому, що ми бабники. Ви як гадаєте? А от Латвія нібито ріка і тихенько струмкує, це тому, що Латвія нагадує латаття, а біля латаття вода якось завжди струмкує».

«Арль» від Карла викликає — через незримо присутні тут Луну, луну й Ліліт — водяну лілею, водяне латаття чи жіноче латаття, через

неявне «літь» — літо — «лето», а через «лето» — Лету, ріку забуття, ріку по той бік життя (що на санзоні). Через літо й неназвану Литву — Латвію, яка й породжує латиша, латвійця. Жіноче латаття відгукнеться вже наприкінці «Свині»: «Дорогий мій Карль, не забудь захватити в Ялту оце шмаття: це для менструації». У менструації заховані семантичні місячні зв'язки з фонемою «л» — латаття, Латвія, Ялта, Яблучкіна, лелека тощо...

Вічно жіноче й породжує всі ці пародійні ряди «бабиного літа».

Бо «здається: жірні жінщини всюди, навіть, де цвіркун точить крильця, навіть сняться — всюди... жірні шеншіні...»

А цвіркуни — по ярках. А в ярках — ми це знаємо вже — «огні» й тіні.

Хая і є тінь Єви або фігура з того місячно-лунного світу. Як Карль-христосик — луна-мавпа від Христа: вода біля латаття тихо струмує, і Хая потім пісяє в «генерал»...

А за вікном «плачуть коти, мов ті діти:

— М'яу-у!»

«В „мя” — безіменність», «в звучанні „мя” — напів-„я”, неவில்не „я”, прикріплене до „м” (материнського організму); і тому „мя” — зародок» [8, с. 84]...

І відповідно до цього «мя» звучить як «у», те саме, що й кажанняче в «Бандитах» або те пісяюче «у», яке викрикує паровик у поета Альоші.

Бо в Хаї хвора матка, утерус, з яким пов'язана фонема «у» [185, с. 410]. Як і урина, сеча. Їм обом відповідає Місяць. У стародавніх греків утерус землі символізувала свиня, як утерус моря — дельфіни.

Хвора матка може означати як безплідність Хаї, так і німфоманію. Хоч у тексті є підстави підозрювати її в останньому, та насправді вона фригідна, і від своїх потенційних жертв вона чекає чогось іншого, а саме «совнаркомку». З німфоманією, точніше еротоманією, пов'язують Унікум. Та вона — «солон'яна вдовушка». Другий кандидат на це звання Майя, але ми знаємо, що то радше зброя її фанатичної ідеї, екстаза боротьби. Можливо, саме на її потенціал німфоманки натякає Карно, коли називає «недоріганим поросям». Вона ж «котятко», тобто просто жіночність чи сексуальність узагалі. Про останнє значення котів свідчить заява про те, що метранпажі не котячої породи. Сексуальність виникла з відділенням Місяця від Землі, тому й місяць пов'язаний із нею, Майєю-ілюзією, за якою ховається сам Аріман.

Зафіксувавши це значення «мяу-у-у» у «Свині», придивимосся до його заключного «у».

«...в „u (у)” ми народжуємось; в „U” випускає дух: „Uhr — phu”». «Дух природи є „u”; і природне життя тече в „u”. „U” — колодязь душі в нашій плоті» [8, с. 74].

У «Лілюлі» подих смерти «у» передано духом єгипетського культу смерти, шумом караванів у пустелі: «Хеопс-Хуфу! Хеопс-Хуфу!..»

«Посередині тече наше життя: „Uhr” (ze, vie) — phu» [8, с. 74].

Саме це життя тече в музиці мадам Фур'є, яка жила «божієм духом», бо навіть ім'я її є своєрідною інверсією «Uhr — phu». Життя, що тече між «ур» та «фу», є «чебрецевою далечинню дороги» перевтілень. Бо «життя — безмежна кармазинова ріка, і протікає вона по віках невідомо відкля і невідомо куди». Ми вже звертали увагу на те, що кармазиновий колір свідчить не лише про червоний колір крові, а й про карму. У лекції «Кров — зовсім особливий сік» Штайнер стверджував, що «кров є справді життя, що тече», у ній виявляється «внутрішня людина», її мудрість, народність, і з кров'ю пов'язане «я» людини, своєю чергою пов'язане з Я, Христом та Його кров'ю, пролитою на Голготі [196]. Зауважимо, що h в окультизмі [175, т. 1, с. 54–56] є своєрідною протилежністю ch, це п'ятий аркан Таро, п'ята літера івриту, яка входить в ім'я Боже Єгова. П'ятий аркан відповідає диханню, Святому Духові (одна з назв аркану — Релігія), жіночому началу життя, універсальному життю.

«Хуфу» включає в себе не лише «phu» смерти, переходу від плоті в духовний світ, а й «chu» народження, «коридор (стінки „ch”, посередині „u”, тобто хрипи» [8, с. 74]), народження в шум землі, де виникає Uhr, час.

Біля криниці душі, біля цього «первородного U», стоїть арабесковий Nicolas і просить товаришку Мару, щоб вона поклала «пучок чебрецю» на його могилу. Бо тоді «знайте: я воскрес». Але ім'я Мара пахне смертю, чому ж її воскресшають чебреці?

«Без жінчини не можна обійтись. Бо жінчина — круг наших емоцій». Тобто це сфера астрального, душевного в нас. «Я» воскресне, коли духовно оволодію цим емоційним життям, потім етерним та фізичним тілом. Чебрецева, кармазинова дорога веде саме туди. Чебрець є символ гармонізації людини в любові. Чебрець через своє богородичне значення Notre-Dame та молитовний фіміям пов'язує нашу душу з Тим, хто приніс нам цю можливість воскресіння.

«Христосик» і його «шеншіні» — тінь, «вир під водяними ліліями», латагтям і Хайним шматтям.

Але в часи виникнення повновладдя совбурів цей вир розростається в цілий антикосмос тов. Галакту..

Комиш, що росте на кордоні зелених луків, як ми вже казали, символізує перехід від Місячного до Сонячного на Землі.

У «Свині» перехід зворотний. Не прОгрес, а регрес у бік ярків.

Придивимося до фонетики Хаї. Хая належить до того самого ряду імен, що Майя, Зоя, Соня, Таня, Тоня, Хлоня тощо. Якщо Майя ховає «я» у своєму плотсько-душевному «ма» та в конвалійному «Май», то Хая ховає «я» в «Ха», хворій матці. У Майї її плотське одухотворене божою літерою «й», івритським «йод»; Значення імені Хая те саме, що і Єви та Зої — життя. Та Єва починається з «h» (українське «г»), з подиху Божого [185, с. 174]. Хая ж починається з «хет», восьмої літери, якій відповідає сузір'я Рака. Ми вже бачили, що це сузір'я несе в собі «дим», провалля, стрибок зі смерті в життя або, як тут, навпаки.

«Лінія» виникнення диму зі світла знаходиться на лінії „S”, яка закінчується на „ch”, яке є „дим”. «Лінія метаморфоз звучань від „s” до „ch” буде потім процесом спалень; „ch” — згущення повітря» [8, с. 55].

Хая є життям згорілим, як тези тов. Райського, димним, чадним життям «Я».

Я-світло у «Свині» несуть у собі лише Зо-я й Сон-я. Якщо «Н» (h) взагалі є пражіноче в Божих висотах, то, набравши люциферичного відтінку, воно пов'язується з нещастям, жадібністю, злочином (haua, shaua), з гіеною, гетерою [185, с. 174].

Про гієну Хвильовий згадує в поемі «В електричний вік»:

А фаворити мої — бурі —
гієні очі попечуть
і потечуть
часів Адама ріки
<...>
Во ім'я ваших —
Отця і Сина, і Святого Духа —
Я — ми.

У кінцевому рядку маємо майже точний перевертень імені «я — ми». Перевертень свідчить про «астральність» цього «я». І справді,

у духовному світі нема такої тотальної окремішності, як у нашому: там діють закони взаємозв'язку, а не атомізованої речовини.

Спільним «Я», точкою фокусу усіх «я» є Христос, до якого звертається «я» на початку поеми. Це Христос, що стає у ХХ сторіччі Провідником спільної карми і з'являється в етерному тілі перед усіма Савлами/Павлами. Це він протистоїть усім «христосикам» й антихристам у людині. Так як протистоїть Хаї й Майї Ія-фіялка Белого.

У «Свині» Хая є деградаційною формою Зої, життя, навіть у його зоо-формі. Коли Сон-я прокинеться в Софію, вона відродить духовне, софійне життя Зої-людини і через неї інших зооформ.

Чому Христос чи уподібнений йому «пенід» є «фуга»? Бо сучасна симфонія життя — вічне повернення Христа-Логоса по спіралі, і саме по логаритмічній спіралі, повернення в життя людини. З Христом «я» зустрічається і в духовному світі. Тому авторське чи ліричне «я» й переходить в ідеал-я кожної людини: «Іду — по логаритмах — бо вічний дух мій». Саме так логаритмічними кроками, ступенями підіймається до божественних істин філософ Ерос.

Логаритми, окрім сучасного математичного, несуть у собі й сенс логоритмів, ритмів Логоса. Це вічне повторення, але не Ніцшеве, а живе, одухотворене Христом-Логосом. Воно передане й образом «троянд», яким «я» уквітчає «лоно страдниць — землі». Троянда Сонця на небі, «небесна троянда» — архетип кожної рослини, який за допомогою ундин гноми перетворюють на живу рослину. Ось чому тут згадані «міжпланетні мрії» й пов'язані з ними «Дніпрові русалки» та «океанські наяди».

На кордоні місячно-водного й сонячно-земного життя окрім русалок стоять «осоки», «комиші», «очерети», «троск». Як і русалки, вони амбівалентні: вони споріднені із «зеленою лукою» життя, але, крім того, вони пов'язані з болотами, які треба осушувати.

Про блаженні часи «Авви» Белого та його близнюка Хоми нагадують у новелі «На озерах» «рештки струнких комишів та пишних осок» ностальгії Хвильового: «щороку я гублю радісні води», а з ними всихають «і комиші з осокою». Тому на душу «я» «злітають метелики жури», тобто пам'ять про блаженне життя до гріхопадіння. Та саме жура й будить думку, самосвідомість.

Це жура чебрецю, що пахне на могилі старосвітського Афанасія Івановича.

«Вже давно там, де пахли осоки й своїм запахом викликали химерні асоціації, вже давно ріже землю прозаїчний і могутній трактор.

І тільки я, як невгомний дон Квізано, все шукаю нових ілюзій до нових невідомих берегів».

Радістю безпосереднього, «комишового» життя просякнутий Григорій у «Пуделі». Поки Сайгор бореться з хіттю, Григорій зі своєю універсальною дворняжкою Марчиком полює на Богомольських Болотах.

Уже в «Житті» ця радість безрефлекторного життя затьмарена думками: «думали підстрижені луки». І «Оксана замислилася над життям» — чи не вперше. Оксана «теж хвилювалася й думала про очерети, про комуніста, про комуністів, про продподаток — батько лаявся — а вони полинуть восени — качки, про качок думала, а куди — невідомо. І мріялось, і ще мріялось...»

Комуніст Мишко — «в душогубці, з очима заплющеними — боляко». Але й у нього душа ще сонна, мрійлива, місячна.

Ось чому «збентежено ховалась в очеретах вона — ніч. Зорі горіли хоробливо й у солодкій тузі падали на поверхню».

Мишко — своєрідна паралель чи антипаралель до арх. Михаїла з його «метеоритами», що зміцнюють волю, висушують думку від зайвої вологи сентиментальності.

Хворобливі падаючі зорі внутрішньо пов'язані з життєвим човном, «душогубкою».

З різних кутків села чути іржання парубків — «І-го-го! І-го-го!» — і пісні: «Не за Леніна, не за Троцького...» та

Чий я козак, звуся Воля,
Українець з Гуляй-Поля
Гей шумуй, моє вино,
Йде за правдою Махно.

Але «зрізали очерет, і сумно стало на річці». Метелики жури, пам'ять і мислі злетіли й на «Життя» Оксани, яка навіть не знала (бо неписьменна) історії Шевченкової Катерини та, мабуть, і «Сердешної Оксани»... Пішла за Мишком у місто, туди, де працює «Юрко». Але ж і там «Болото закумало ніч. Де болото? То — жаби».

І там «тече життєва річка одноманітно, глухо перекликаючись в осоках (зелене баговиння в громовицю глибоко сидить у воді і йому не страшно)».

Це вже не радісні води блаженного віку й не сонячна кармазинова ріка Марусі з «Лілолі». Це заболочена ріка.

Правда, саме «сьогодні» заводський клуб улаштував виставу «на диво»: «і рай був, і пекло було».

Але Юрко, як і Мар'яна-чекістка із «Заулку», воліє жити лише «грововицями»: «Я не винесу цієї тиші. Припустім, я не пішов на завод! Ну? Я завідував би райрибою». «А може, райсіллю? Ха!» Юрко боїться райриби й райсолі, як русалки бояться риб, а гноми ненавидять жаб, бо проти своєї волі можуть втілитися в них.

Наталка розповідає Юркові про хазяйського сина, що «хотів зі мною купатися, я ж на нього наплювала: таке плюгавеньке та паршиве». Тепер — за кордоном. Юрко теж хоче «за кордон», бо «я родився для вибухів... А на заводі я теж не можу — тут треба марудної праці».

Райсіллю непу є радянська інтелігенція, бюрократи «Свині», тезового царства тов. Райського. Райсіль це «ха!» в «Хая». Тут райриба пахне антихристом («Арабески»), Мар'яною, фіялково-фосфоричною. Тобто люциферичною (Фосфорос — Люцифер) та аріманічною, «рибним рядом» «Заулку».

Комиші — на кордоні. За кордоном — пекло, куди втік син директора. Тут — рай бюрократії та марудна праця. Рай Юрка, як і тов. Уляни — загублений рай доби воєнного комунізму, а пекло — пекло громадянської війни.

У цьому пеклі «В очереті» сидять «Бандити».

«Люди ж які, — каже Кажан, — сьогодні одному Богові вклоняються, а завтра другому. Не встигнем із очеретів вилізти, як уже вкажуть, де ти є...»

Очерет і осока — на межі між Ягве, місячним віддзеркаленням Христа й самим вождем сонячних духів.

Дурнуватий Кажан несвідомо цитує Книгу Буття. «І закликав Господь Бог Адама, і до нього сказав: „Де ти?“» Адам, що сховався «серед дерев раю», вказав на Єву, а вона — на змія.

Злощасне яблуко з'їв Нечипір: «Дячок сидів біля богів і їв яблука». Ці яблука теж вийшли йому на зло. Гамула, що закрила йому очі, означає в українській мові не лише магму, ту спіритуальну магму страху, яку пожирає змія, а й яблучне пюре [52, т. 1].

Після запитання Бога до Адама в Біблії є подібне запитання до Каїна: «Де Авель, брат твій?»

Про це, власне, і думає Нечипір: «Інший так і розпинається перед тобою, а заочі готовісінький у спину ніж устроїти». Але Авель, Авушка Білого давно вже в комишевій країні блаженних. «В очереті» — двоє

каїнітів. Ідеться лише про те, хто кого? Хто змінить бога й поцілує пантофлю папи, чорного, червоного.

За каїнітів уболіває сліпа Килина: «Хай вас Мати Божа спасе й помилує!» Вона присилає в очерети з хлопчиком молока й хліба: «щоб корову не одібрали». За хлопчиком приповз і дід Кудря, теж жаліючи їх. «Наче з неба скотились», — думає Нечипір зі злостю. — «Прокляті люди, навіть умерти спокійно не дають». «В очеретах сумніло».

І цей сум примушує дячка згадати «просте слово» «любов».

Але «кумкали жаби» й закумкали нічне життя Нечипора.

Коли Кажан душив Нечипора, то «спершу налилось лице кров'ю, а потім стало пусто, тільки у кутку билась думка... Потім і її не стало. ...Шарудів очерет».

«Нечипір зрозумів: свідків Кажанові не треба. Що було — того нема. Кажан невинний».

Та свідок є. Це очерет, свідок того, як каїніт забив каїніта. У стосунках Нечипір — Кажан останній грає роль Адама щодо Єви та Каїна щодо Авеля.

«Куди ви мене привели?» — шукає Кажан зачіпки. «Якби знати про амнестію»: скиглить він дячкові.

З погляду бабки Килини милість несе лише Божа Матір.

А «хто вб'є Каїна, семикратно буде помщений», — сказав Каїну Господь.

Подивимося тепер на всі ці події з «Акаші хроніки» Штайнера [156—1].

Гріхопадіння Адама й Єви припадає на середину лемурійського періоду, коли люциферичні істоти прищепили людям «мудрість».

Земля тоді була подібна до води, повітря було густішим. Коли Місяць відділився від Землі, речовина фізичного тіла затверділа й людина розділилася на дві статі. Осока й інші рослини походять із часів єдності Місяця й Землі.

Тому ці рослини є свідками виникнення статевої любови, уявлень про «добро і зло», спогадів про місячний період земного життя і про пожежу, що знищила Лемурію (вулкан Смеру в новелі «На глухім шляху»). Носіями «моральної фантазії» й пам'яті були більш мудрі жінки. Чоловіки були носіями сили й волі.

Лемурія є тим періодом Землі, який повторює певною мірою третє втілення Землі, Місяць.

Світ тварин того часу — амфібії, птахи та нижчі ссавці.

Люциферичне гріхопадіння несло в собі не лише розділення на статі, а й інші розділення між людьми, бо замість любови прийшло себелюбство та суто плотська любов. Себелюбство викликало друге гріхопадіння, аріманічне, з його смертю, брехнею (Каїнове «я не сторож брату своєму»), самообманом та наслідком всього цього — страхом.

Втіленням цього страху є Кажан. Страх цей оволодів і Никифоров. І побідоносець Никифор, втративши любов, трансформувався в того ж Кажана, Нетопира-Нечипора. Так світлоносець Люцифер став диявольським Луципером.

Саме так і розглядає Штайнер люциферичних духів, духів, що зупинилися у своєму розвитку. Це ті, хто «істотами любови бути ще не могли, а „людьми” більше вже не могли бути» [156–1, с. 219]. На рівні нинішніх людей вони були на Місяці, але затрималися у своєму розвитку. Це відсталі янголи. Позитивним боком їхньої діяльності є самоствердження, усамостійнення людини. Скорегована «любов'ю», Христом, ця риса й мусить привести людину до Самодуху, Життєдуху й Духолюдини.

Але, як каже добродій Степчук, «від прекрасної Маргарити до хама і циніка Фердищенка тільки один крок». Пес, що біжить за ним у «Бекасах», пес самолюбного страху, примусив його зробити подібний крок. Комиші й осока, що ростуть у його химерних оповіданнях, — свідки цього перетворення гетівської Маргарити на вовка Фердищенка. «Ното homini lupus est». Людина стає вовком зі страху перед людововками. «Тільки й єсть у нас ворог — наше серце...»

Відповідний період Лемурії, як і наша доба, був пов'язаний із сузір'ям Риб, яке перебуває під впливом Місяця. Цим, зокрема, пояснюються і райриби, і жаби, і зелені наяди, русалки тощо... Райсіль — перша інтелігенція (жінки) часів Лемурії і тверде тіло, земля, ґрунт. Зі смертю входять у людину й попелотворні солі, той самий попіл, про який розповідає Кажан, мріючи преобразити його в рослинне, етерне тіло...

Рослинний код, як і інші коди, Хвильовий виклав на поверхні «Вступної новелі». Погравшись із липовим професором, він вказав читачеві, що в Держвидаві пахло репейним маслом, «саме тим, що не з „*agrimonia eupatorum*”, а з „*lappa*”».

Г. Костюк вказує [130–1, т. 1, с. 420], що «*agrimonia eupatorum*» — старовинна латинська назва коноплі. А «*lappa*» — від лопуха великого («*Arcticum lappa*»). Та в наш час «*Agrimonia eupatorium*» означає «Репейничек обыкновенный. Парило звичайне». Народні назви

ного «зрадзілля, курячі лапки, сметанник, яблочник, яблун». Російська народна назва — «липник». Зв'язок із липовим професором та іншими липовими атрибутами нового суспільства іде, таким чином, не тільки через гру з «лп» «lappa», а й через одну з назв цієї агрिमонії.

«Лопух справжній» — російською «репейник»; українські народні назви — «дідовник, липух, ріп'як». Як і агримонія, він має в собі етерні олії [138]. При виготовленні ріп'якової олії до нього додають також оливки та мигдаль.

Щоб краще відчутти, чим пахне в Держвидаві, згадаємо, що «лопух», між іншим, просто дурень, а ріп'як чіпляється або липне до тебе.

Перед нами не роздвоєння, а мушкетонне розтроєння «запаху».

Реп'яхи, на відміну від коноплі та агримонії, не лише ростуть у «Вступній новелі», вони є і в «Редакторові Карку», і в поемі «В електричний вік».

У поемі «В електричний вік» «в реп'яхах» у майбутньому «хтось прогрімить — товариші! І табуни проколе мрія і глузд творіння». Табуни людей — це узагальнення того, що говорить Карно про санзону людей-волів. Волами й коровами бачить східних слов'ян Хвильовий у творі «В електричний вік».

Із реп'яхів у байраці в «Редакторові Карку» «вилетіли горлиці й летіли до лісу». Нюся, згадуючи це, каже Каркові, що вона хотіла би бути горлицею, що літає над «громами», над «гайдамачиною, махновськими рейдами, тачанками». Над громадянською війною всіх проти всіх, так як над потопом, атлантидною катастрофою, потопом літав голуб...

Реп'яхи тут — нормальна, одноманітна колія життя. «Свідомістю моєї мами життя керує, а моєю ні», — формулює Нюся думку про усамостійнення свідомости, і саме в жінок, і почалося воно в лему-рійські часи.

Горлиці, як і інші птахи, є уособленням летючої мислі, свідомости, пробудженої громами революційної бурі. Вони частина душі. «Я так люблю її, я так люблю мою Україну убогу, що проклену святого бога, за неї душу погублю», — цитує Нюся Шевченка. А редактор Карк: «Нас не зрозуміють: як погубити?» І згадує свій бравнінг.

«...Близько вікна пролетіла пташина, гасли зорі. На міській башті загорівся циферблят».

Думка про бравнінг пролітає багатьма творами Хвильового. У «Вступній новелі» вона пахла отим репейним маслом з «lappa»!

«Ларра» та реп'яхи взагалі — бур'ян. «Редактор Карк» і закінчується тим, що «на горизонті відходило шосе в степову бур'янову безвість». Бур'янова безвість — безвість, де царює те, що було й тисячі років тому, це царство Арімана, тирса, реп'яхи та колючки. Шосе мусить вивести за цей горизонт застиглого, нерухомого, незмінюваного нічим, такого, що знов і знов виринає з минулого гунами з Атлантиди, людьми перегорілого часу: троглодитами з Лемурії.

Чекали у місто гостей
троглодитного віку.

<...>

Не раз іще гостей
З звіриними очима,
що гірше татарви
часів перегорівших,
чекатиму до себе.

«В електричний вік»

IX

МИСЛІ НЕБА Й СНИ ЗЕМЛІ

Перса дівчини спросоння:

Син... синок...

П. Тичина «Сонце»

Чийсь труп в житах чорніє...

Спросоння колосочки:

Ой радуйся, Маріє!

П. Тичина «Скорбна мати»

Попередній розгляд окремих небесних, ботанічних та фонетичних ідеосимволів показав, що всі ниточки з них проходять через образ Ісуса Христа й відповідних духів або через його «тіні», антихриста, Люцифера (люциферичних осіб), Арімана (аріманічних осіб).

Що ж чинять вони?

Ми бачили, що місія Гапки — творити, гаптувати сріблом і золотом Агапію, саму себе й навколишнє болото та бур'яни. Саме відсутність агапії приводить Никифора/Нечипора до смерті в очеретах.

Підміна любови любов'ю до совнаркомівки призводить до «хороби матки», занедужання свинством, заводить людину, а то й усю КП(б)У в цю саму матку.

У «Кімнаті ч. 2» відсутність агапії калічить доброзичливу своїм ім'ям Вівдю. Вівдя відмовилася від фізичного кохання як засобу стати матір'ю.

«Максе, не треба плодити дітей! Наслідування відзнака нікчемності». Це здвоєна цитата зі «Стать і характер» Отто Вейнінгера та теорій Льомброзо й Нордау про дегенерацію.

Та вона кепкує не лише з Макса, а й з усіх євреїв, відданих своїй родині та своєму національному Богові: «Срулю! Уй, Срулю! Які противні твої фанатики».

Зі Штайнера ми знаємо, що національний Бог євреїв працює над богообраним народом через кров, спадковість.

Та Сруль, тобто Ізраїль, відмовився від соціально-історичного наслідування, від Ізраїля, від своїх фанатиків та їхнього Бога.

А «за стіною кричала дитина.

— У-а! У-а!

А у вікно заглядав клаптик сірого неба».

Вівді від крику дитини сіро. Сірість ця охоплює й Макса.

Макс «хоче споглядати небо», та не вірить йому, хоч воно й «аговкає» йому, нагадує про безкінечний свій шлях дитячим «У-а», приходом

нової душі на Землю. «Уа» відлунює «Ау», як для Вівді голосом баби Горпини відлунює поле, що «як ризи Христові».

Макс читає Маха, Гегеля, Канта. Як видно з деяких натяків — і Макса Штірнера, і Макса Нордау. Макс шукає новітньої віри, філософської, а не одкровення з неба, Тори.

Не менше, ніж Макс, читає й «задумлива, як вечірне небо» «інтелігентка» Христя, що «завжди боялась», що її «з партії викинуть». Її не задовольняють офіційні марксистські догми:

«вона почуває, що їй хочеться стати навколішки. До болю хочеться.

...Десь загавкав собака.

Стала. Протягла руку в просторинь, і їй стало солодко.

— Невже я молюсь?

Підхопилась:

— Кому?»

І справді, не можна ж молитися «Економічному ученню Карла Маркса» Карла Кавтського, що лежить на її столі?

Як і сестра Катря із «Санаторійної зони», вона шукає «Філософію релігії», замість того щоб просто молитися. Хоча б «молитвою-жагою все-всепізнання» з «Клявіятурте».

Собака увірвався в цю душевну боротьбу Христі не випадково, бо

Собака почуває проміння сонця,
а ти — о чоловіче — ти знаєш блиск
байдужих зорь?

Христина, як і Макс, споглядає ці зорі й сонце, та лише відчуває, а не усвідомлює їхні астральні імпульси.

Євреї, за Штайнером, у своїх пошуках творять синтезу того, чого досягають інші народи.

Макс і шукає цю синтезу. Він «анархіст», чому й вийшов із партії. «Вільний чоловік. І більш нічого».

Вівдя не може й не хоче шукати відповіді в книжках, вона шукає її через людей, що її оточують. Вона перебирає їх і відкидає одного за іншим, як Макс і Христя свої книжки. Книжні відповіді Макса її розлючують: «Ах ти, агішка моя нещасна... Сруліку!»

Щось важливе для себе побачила Вівдя в бабці Горпині, що видить у сні Христа й на все знає відповідь: «Заглянь, моє серце, в Євангеліє од Матвія».

Вівдя просить її: «Ви дивіться на мене, а я на вас... Отак! Я бачу в ваших очах Христа». Та при цьому вона не має доброзичливості, аж скаженіє, коли їй заважають бачити Христа в очах Горпини.

Бабця чекає Христа. «Так, вона чекала». «Цю ніч їй снилися сни золоті, як ризи Господні. Приходив Христос.

...Такий золотий, такий золотий!

Думала — це добрий сон, і згадала серпневі колосся біля сусідського тину...»

Баба Горпина не витримує в місті. Її «вікно виходило в двір. Видно було помийну яму, а Горпина мріяла про небесне». Вона не хоче бачити помийної ями городського життя й повертається в село, до поля.

І це відштовхує Вівдю, якій сіризна не дає бачити Христа в небі й на землі: «Ідіть, бабусю... Ви не вірите... а може, я не вірю».

Протилежним, але й подібним чимось суттєвим до Горпини є комісар Вольський. Він, однак, занадто чіткий і теж «Агітація!».

Усі виявляються, за словами Макса, «ненормальними». Усі, окрім Вольського, відчують у цьому житті щось, що не дає їм спокою.

Це той самий імпульс, «деталь», яку з мукою згадує й не може згадати анарх, деталь, яку конче потрібно згадати, відчути, пережити й усвідомити: подію Голготи.

У селі «ціле поле, як ризи Христові». Вівдя чує Його в голосі Горпини й бачить Його віддзеркаленим у її очах.

«Я навіть думала, що мене баба Горпина спасе». Та «ні, мабуть, не та, — сказала Вівдя й задумалась».

А в місті — голод і неп.

«Наближалась весна. Голубили душі, а в долині імпровізувало на рожевих плямах. Танув сніг, тануло, сентиментальничало сонце».

Тут, у місті, помийна яма, «а Горпина мріяла про небеса».

Кукіль чи Парсіфаль? Горпина ніяк не Парсіфаль, душа свідомо: «вона звикла до міста». Парсіфаль повстав би, якби Христа знайшла відповідь, чашу Грааля, разом із Максом, Горпиною, Вівдею і навіть комісаром Вольським. Так знайшли відповідь Вероніка-жона й бабця Христина «Силюетів». Але то «силюети», а в «кімнаті ч. 2» — реальні, живі, але розірвані між собою і в собі люди.

Та все ж голубіють душі, бо скоро Пасха.

В інших творах цього року вона вже прийшла.

Скоро прийде квітень, «а в вікно» кімнати ч. 2 «знову бились сніжинки».

А на світанку хрест,
розіп'ятий на нетрі,
і за горбами смерть
й осінній дощі

«Співає тиша десь», березень, 1922

І Вівді не залишається нічого іншого, як співати цинічну шансонетку:

Пошла я раз к дантісту,
К большому спеціалісту,
Чтоб он мне вставил в дирку
Зуб! Зуб!

У неї теж хвора, якщо не матка, то душа. Якогось зуба, деталі немає в кімнаті ч. 2.

Цю деталь подає Штайнер у дев'ятій лекції «Іншомовності історії». Штайнер розповідає в ній про європейську течію «гетеанізму» як протилежність католицизму й протестанству, про те в європейській культурі, що близьке антропософії й потенціям «російського християнства».

Штайнер ілюструє свої ідеї розповіддю про картинну галерею Педагогічної провінції у «Вільгельмі Майстері» Гете. Спочатку Вільгельмові Майстеру показують історію перед зруйнуванням Храму. У «Кімнаті ч. 2» цьому відповідає «синагога». На прохання Майстера йому показують другу кімнату, де представлено життя Ісуса перед Тайною Вечерею.

Штайнер пояснює, що в першій кімнаті представлені ті релігійні імпульси, що стосуються людини як частки народу. Це народна, етнічна релігія.

У другій кімнаті відображена релігія окремої людини, релігія мудреців і філософів, у якій стосунки людини з Богом — приватна справа окремої людини.

У третій кімнаті зображено те, що звернене до найінтимнішої й найглибшої суті людини.

Це «храм страждання», тут Христос Голготи. Сюди вихованців пускають раз на рік, тобто у Великдень.

Штайнер пояснює — у третій кімнаті Гете «імпульс Христа хоче внести в найінтимніше душі», «встановити безпосередній зв'язок окремої людської душі з імпульсом Христа».

За Штайнером, це гетівське християнство тісно пов'язане зі специфікою слов'янського християнства, у якому люди приймають імпульс Христа безпосередньо, поза церквою і книжкою. Церква в «Кімнаті ч. 2» представлена «вівтарем», «синагогою» і партією. Книжка — «Економічним ученням» Кавтського і Євангелієм баби Горпини.

У католицизмі, за Штайнером, посередником між людиною й Христом є церква, а сам Христос — цар, у протестантизмі Христос — вчитель, тому посередник — книжка, протестантський проповідник, «агітатор». Христос кімнати другої в Гете виконує функції вчителя, вихователя.

У «Кімнаті ч. 2» Христа іменем своїм представляє книжниця Христина, книжками, але й снами та очима своїми — баба Горпина. Вона євангелістка, тобто належить до «народу лож», книжки. Але слов'янка й селянка, вона має і властивості народу Христа, який сприймає імпульс Христа безпосередньо, снами й очима, через природу: небо, поле, серпневі колоски. Тому й роздвоюється вона для Вівди на ту й не ту.

Христина теж має це безпосереднє відчуття імпульсу Христа через природу, але вона цього боїться, вважає це своєю хворобою.

Найменш свідома своїх переживань Вівдя, тому й скаженіє, бо боїться збожеволіти від них.

Комісар Вольський начебто надійно сховався від імпульсу Христа. Але й він щось відчуває. «Не всі й вівтарі дивляться на схід... Так-с. Проте і я люблю дивитися на схід», — каже він, ховаючи від себе й Вівди суть цього «люблю» за чиновницько-міщанським «так-с», де «с» — російське «судариня», яке у вустах комісара звучить досить химерно.

У «народу Христа» Христос є Дух, а не Цар і не Вчитель. Це від нього голубіють душі й стає видимий в очах Горпини Христос. Бо «налаштованість Грааля, як би парадоксально це не звучало якраз сьогодні» (тобто 1918 року), «живе повністю в російському началі» [154—4, лекц. 9]. Але імпульс Грааля перехреснується там з іншими, які набувають у ньому «дивних форм»: наприклад, царизм як карикатура на католицький імпульс «Христос — король».

Гетеанізм, протилежність католицизму й протестантизму, несе в собі імпульс Грааля, про який свідчить «вівтар» із його потиром, чашею, імпульс стародавніх містерій езотеричного європейського християнства. Суттєва його перевага над православним, східним слов'янством у тому, що імпульс Христа в гетеанізмі виражений свідомо, по-фавстівському.

Перед слов'янами в нашу п'яту епоху стоїть завдання оволодіти цим здобутком європейської культури, персоніфікацією якого

є Парсіфаль, Фавст, Дон Кіхот, Савонарола, Фра Анжеліко, і розвинути його. Не оволодівши ним, слов'яни опиняться в санаторійній зоні, між Граалем і Алтаєм із його аріманічно-шаманськими імпульсами, і Гралтайських Меж не перейдуть...

Це, власне, не без допомоги Макса, робить Христина. Але вона боїться покинути партію й боїться «захворіти» молитвою, тобто боїться власної народної душі, такої близької до гетеанізму.

«Цілий день вертілось в голові — чого вона не прочитала, чого вона не знає». Не знає вона саме гетеанізму. У неї, як і в оповідачки «Санаторійної зони», хворі легені, тобто левине начало, європейське. Гетеанізм — за стіною, у кімнаті ч. 3. Це він, ще дитиною, кричить Максowi й Вівді: «У-а! У-а!». А з неба, з поля, з очей Горпини ау-кає майбутнє, Христос шостої епохи.

Ізраїль-Макс, зрікаючись віри свого народу й віри в небо, не виконує своєї місії синтези, позбавляє себе можливості почути, пережити подію Голготи, Христа кімнати ч. 3.

«Макс жахався.

— Дюнічко! Які ж вони мої?

І знову за стіною кричала дитина.

— У-а! У-а!»

Як вже було зазначено, у «Силюетах» така синтеза, гармонія між народною, філософською та інтимно-особистою релігією вже виникає.

Є така гармонія між бабкою, робітницею Христиною, «мадонною Христиною», та «Веронікою жоною».

«Це не від Луки, а від повстання». Та сама Вероніка, як ми бачили, пов'язана з цим Євангелієм цілоти, зцілення людини від хвороб душі й тіла, від смерті [151, лекц. 8, 10].

На «мане, факел, фарес» зі сну дядька Варфоломія вже є відповідь: «чітка Віфлеємська зоря» й «загірна симфонія», яку творять «бояни невідомих комун» «з книги дум народніх», творять зорі. Творить Дема, митець цього демосу, тому що він «бачить народження нового життя». Гармонія, союз «загірного сонця» Деми (Христа мадонни Христини), Евклідової цінності Стефана, Веронікової цінності Лобачевського силюетом жевріє вже в місті. За Штайнером, Євангеліє від Луки присвячене зустрічі, злиттю двох шляхів до Христа — перського й індуського, це євангеліє віри, надії й любові [151, лекц. 10]. І мудрости — Христини.

Це той самий союз, про частину якого казала тов. Жучок амбітному інтелігентові Миколі Григоровичу: диктатура наша (воля), культура — ваша (розум, книжки). «Це агітація невідомих комун» («Силюети»).

Тому «і кричить революція над ухом: Бундзз! Бундзз! І лежить в просторах ціле провалля віків, і Достоевський, і Рафаель, і глибина глибин» європейської, фавстівської культури, якою тільки починають оволодівати силюети українців-європейців.

Між цим народом і Рафаелем — провалля, простір, який потрібно освоїти. Потрібен союз, «бунд» цієї книги дум народніх і Рафаєлівської мадонни Ренесансу: мадонна бабка Христина, а не бабка Горпина. «Зз» цього «бунду» нагадує ті «з», що вилетіли з «тези» тов. Райського у «Свині» й зміїним язиком розкололися двома таборами. Але тут це радше символізує Віфлеємську зорю, яка пахне «цедрою з лимона», синтезою Ізраїля, ідишем «Бунду».

Стефан чує за стіною одноманітне «Суб'єкт в об'єкті», що нагадує йому чомусь «старого єврея — ортодокса з Полісся. Ad literam». Останнє разом з одноманітністю свідчить про так званих ортодоксів-талмудистів. Та означає й буквализм. Тому суб'єкт в об'єкті, що містить у собі щось містичне, ближче до роздумів аж ніяк не ортодоксальних кабалістів над йод, Божою літерою, яку, як відомо, не дозволено порушити в Святому Письмі. Нагадує воно й тезу квантової механіки про вплив суб'єкта на об'єкт дослідження, яка в містичному сенсі свідчить про те, що за кожним «об'єктом» слід бачити дух. Це одна з головних ідей «Іншомовності історії» Штайнера. Ми вже згадували своєрідні паралелі «Силюетів» зі Шпенглером. Поєднання латинки, німецького ідишу з містикою суб'єкта в об'єкті та глибини простору свідчить про магічну чи арабську культуру, до якої Шпенглер зараховував і юдеїв, і Візантійське православ'я. Фавстівська культура виносить суб'єкт поза видимий простір, магічна шукає Бога й внутрішню людину в собі, її простір — внутрішній, глибинний.

Якщо слов'яни не подолають «провалля віків», не оволодіють мистецтвом фавстівського подолання простору, горизонту, то вони не підуть далі, до самодуху, а провалляться в старі часи, перегорілі, передфавстівські.

У «Кімнаті ч. 2» «вечоріло. Рейки загублювались у даліні у провалля». І Віддя боїться, що потяг може звалитися у це провалля.

Провалля ці у Хвильового пов'язані зі спіральними революційними сузір'ями, головним чином — із сузір'ям Рака, днем Івана Купала й... Рафаеля.

Рафаель, за Штайнером, перевтілення Предтечі та Іллі-пророка. Тому «глибина глибин», що йде за Рафаелем, означає тайну тайн,

втілення Сонячного Духа в час сузір'я Рака, тайну союзу небесного й земного (суб'єкт в об'єкті)

У не зовсім кошерній для талмудистів кабалі «глибина глибин» пов'язана з образом часу без часу, часу відпочинку Бога, Суботи Божої, часу зерна. У гностиків предвічний, найдовершеніший Еон — Праотець чи Глибина. Цей першоен має в собі абсолютну можливість або могутність, потенцію всього та всякого означеного буття. Він близький до того, що в кабалі зветься Айн-Соф (Ан- або Ен-Соф): все або ніщо. Щось подібне до такої глибини глибин змальовує Андрій Белий у «Петербурзі», тільки в негативному аспекті буддистсько-кантівської нірвани, у якій, за Аполоном Аполонівичем, часозчислення — нульове: «Це був Страшний Суд...»

У «Сефер Ієцирі (Книзі Творення)» «глибина глибин» — одна з десяти якостей безкінечних, першоелементів, десяти чисел, сефірот, нематеріальна, запечатана іменем Еів (Хе-Іод-Вав). «Глибина глибин» — «глибина, звернена донизу» [32, с. 22].

В Об'явленні глибина глибин відповідає шостій печаті, її зняттю, дню гніву, розділу праведних і неправедних [32, с. 81–87]. Нульове часозчислення настає після зняття сьомої печаті.

Якщо Рафаель у цьому контексті свідчить про зішестя Духа Сонця на Землю, то Достоевський — про фундаментальні тайни народження «бісів», втілення їх, війну всіх проти всіх і розділення людей на расу добру і злу.

Рафаель — це й м. Урбіно, фавстівська європейська культура, як одна з підстав для азійського ренесансу. Рейки ведуть саме до нього. «Йшли на схід — по рейках».

2

Рейки — один із тих символів, що проходять майже через усю творчість Хвильового.

У програмовому «Клявіатурте»:
Майдани в марноті загрузли —

у калюжах
...не мітингуйте мій патос!
Бреде слизька і мрячна осінь.
Ми чули-бачили і вибухи, і морок —
чи то сузір'я мріяли в снігах,
коли по рейках тихих семафорів
пливла зелена
фантазійна
путь?

Майдани, можливо, Тичинові, 1918-й:

На майдані коло церкви
революція іде.
<...>
На майдані пил спадає,
Замовкає річ...
Вечір.
Ніч!

Та пройшла вже героїчна доба, тому Вівдя й обриває Вольсько-го: «Агітація!», «Годі вам! Годі вам», тобто не мітингуйте мій патос. На дворі «бреде слизька і мрячна осінь», 1922-й.

На чорта ізмарагдове слово, якщо нема молитви? Це почуття Христини, її філософські непорозуміння з партією.

І Вівдя каже Вольському про це ж: «Я люблю йти на схід, бо навіть вітвар на схід дивиться».

Вівдя пов'язує це зі страхом майбутнього.

«От, дивіться: все далі й далі, а куди — невідомо.

Він:

— Ви про рейки? Чого ж невідомо? Далі станція — одна, друга, третя.

¹ Ця ніч акростихом закінчує «В електричному віці» попередження про необхідність «ступати поволі» «у електричний вік», бо люциферичне забігання вперед викликає аріманічну реакцію, гостей із часів перегорілих:

...На димарах похмурого заводу
і на полях, в шматках крові —
читаю заповіт.

Вона:

— Тому невідомо, що, може, з цих рейок раптом потяг і звалиться. От вам і невідомо.

Він:

— На то є семафор. А нещасні випадки завжди бувають — це теж відомо».

Молитви у Вольського нема, йому все відомо з партійно-чиновної катехизи «так-с»... Суть молитви Христини й жага Вівді якраз і полягають у тій невідомості:

Молимося тобі, невідомість минулого,
сучасного і майбутнього.
Молимося мудрості і віку, і секунді.
Молимося тому, чого не знаємо,
бо наша молитва — жага все-всепізнання.

Павло Тичина в «Замість сонетів і октав» закликає до справжньої революції: «без конкурсів, без нагород напишіть ви сучасне „Христос воскрес“».

Воля комісара Вольського без розуму (Макс), почуття (Вівдя), молитви (Горпина, Христина) — «на чорта»?

Воля й фізичне тіло людини були започатковані ще в період «Сатурна». Почуття й етерне тіло — на «Сонці». Розум і астральне тіло — на «Місяці». Нині вони мусять породити нову, земну якість, точку гармонії — Любов, Агапію. Вона пов'язана з появою в людині власного Я, духу людини. Хвильовий у «Клявітурте» процес гармонізації описує за етапами ускладнення проблеми, яка полягає в оволодінні духом складниками людини: душа, розум та астральне тіло, життя й етерне тіло, воля і фізичне тіло.

У тварин «Я» — групове, і міститься воно в зоряному, астральному світі. Це групове «Я» лише відлунує в індивідуальній тварині².

Люциферичні духи в часи Лемурії ввели людські душі в гріх, занадто рано дали їм «свободу», занадто швидко занурили їх у матерію й таким чином відірвали від впливу частини сутностей, істот духовного світу.

² Коли це групове Я не приймає смерті свого «члена», окремої тварини, то її неможливо вбити [183, с. 43]. Саме таку ситуацію змальовує Хвильовий у дивній історії добродія Степчука про невмирущого шилихвоста.

Та саме це привело до індивідуалізації душ, до виникнення індивідуального «Я». Непідготовлене попереднім розвитком, це «Я» дисгармонійне.

Христос, Вождь духів Сонця, втілюється в людське тіло, щоб дати людям змогу позбавитися цього люциферичного гріха «забігання вперед» (у «Лілюлі» забігло вперед КП(б)У)...

Люциферів гріх Адама потяг за собою гріх аріманічний, Каїнів гріх розбрату й братовбивства, гріх брехні й смерти.

З Аріманом пов'язаний також бездуховний інтелект. Цей інтелект не є свідомістю, бо корені свідомости — в духовній батьківщині людини, звідки вона й отримує прообрази своїх ідей. Без самоусвідомлення духовних джерел свого «Я» астральний світ лише мріє в нас, мріє нами, як сни баби Горпини.

Ось чому заклик «клявітурте» переходить у заклик «шукайте метрополію свідомого життя», на яку вказує собака, що почуває проміння сонця.

Без самосвідомости усяка путь — зелена, смертна. І саме життя зелене, ілюзорне, майїчне.

І думка в цьому несвідомому житті є несправжньою, втіленою в неадекватному, аріманізованому слові.

Ізмарagd — камінь Люцифера. Лише преображений імпульсом, кров'ю Христа, він стає одним із каменів Граала.

Каменем гармонізації є агат, з грецької — «добрий». Ритмічними лініями-колами своєї структури він викликає в душі людини гармонію між силами небесними й земними. При перевазі однієї з цих сил у людині перемагає фальшива небесність Люцифера або бездуховна приземленість Арімана... Медіатором є Христос. Таким чином, агат може бути символом Христа.

У «Клявітурте» Арімана представляє «тирса», Люцифера — горде «ізмарagdове слово».

У поемі «В електричний вік» (1921) маємо відповідний неологізм:

Серце моє, де ти?
Прив'язане за нитку
і мусиш під'агатити кров?

Серце, кров пов'язані в людині з її «Я», тобто небесним, духовним у нас. Та в крові «працюють» у наш час і духи зла, аріманічні

духи. У ній точиться боротьба за наше «Я». Лише доброта, рівновага сил дасть необхідну гармонійність і цілісність нашому «Я».

Прогляньмо контекст, у якому виникає необхідність «під'агати-ти кров».

Серце ліричного героя охоплене жалем і болем за свій народ, гнівом на «гостей троглодитного віку», що ввірвалися в місто, «Скіфів» Блока, що погрожували Європі «своєю азійською мордою».

Тулились до будинків
примари переляку,
десь скавучав собака,
а потім вив
на хмари.

Собака примарою вискочив із «Дванадцяти» Блока:

Стоит буржуй на перекрестке
И в воротник упрятал нос.
А рядом жметя шерстью жесткой
Поджавши хвост паршивый пес.

«Азійська морда» «Дванадцяти» й «Скіфів» погрожує відкинути нашу країну далеко назад, у печери:

Було небо повне, як вагітна сіроока дівчина³.
Але була виснажена душа —
кинено її знову в лабеті...
Ша!..
Серце моє, де ти?

Очевидно, Хвильовий згоден із Тичиною й Блоком: треба нагодувати людей. Без цього з душ вирветься саме троглодит. Щоб нагодувати, потрібне гартування народу індустріалізацією, гартування волі.
Бо

«Сила солому ломить», а їхня воля
за ґратами біляозерного виховання.

³ Подібне у Мандельштама: «А небо будущим беременно» («Опять войны разно-голосица», 1923)...

Російське прислів'я відсилає до колискової М. Некрасова, «Пісні Еремушке»:

Сила ломит и соломушку —
Поклонись пониже ей,
Чтобы старшие Еремушку
В люди вывели скорей.

Українська революція програла, варязька сила все пре і пре фатально на Україну («Редактор Карк»).

Що ж, треба прив'язати серце, втишити («Ша!») біль за втраченим «Золотим гомоном», за «майданом біля церкви», який загруз нині в калюжі бруду. Доведеться йти під молот індустріалізації:

Невже мукання золотої телиці
вартує ударів по ковадлові?
Ні! «Сила солону ломить».

Вийти з Єгипту, щоб упасти перед тими самими єгипетськими поганськими ідолами?

Хотілося забрести до самих фараонів
і дмухати на нетутешню музику.

Європейський період своєрідно повторює єгипетський період, який своєю чергою відбиває лемурійський, троглодитний. Блоківська «музика революції» може завести туди, у печери.

Та ні, «не повернеться Мойсей у Єгипет», якщо загартуємо волю й під'агатимо кров.

Селянська Україна («у ній і мені — атому мільйонноголового тіла було гарно гріться на комині з жеврівшими колоссями») і є цією «соломою», «Еремушкой», який, за няньчиним побажанням, буде виведений «в люди» «старшими».

Та, за Некрасовим, «Братерство, Рівність, Свобода» життя чистого настане, коли буде до гнобителів «ворожнеча» й довіра до «безкорисливого труду».

Будь щасливей! Силу новую
Благородных юных дней

В форму старую, готовую
Необдуманно не лей.

Саме це і зробив Блок у «Скіфах» та «Дванадцяти», почувши в старих формах повстання степу гостей троглодитного віку, музики революції.

«Грати Скрябіна тюремним наглядачам — це ще не є революція», — сперечався з Блоками Тичина 1920 року. Тому Хвильовий свій оптимізм щодо Мойсея доповнює реалістичною деталлю:

а сьогоднішній Прометей
умовно —
неприковано-прикований.

І все ж самою лише некрасовською «враждою», без музики, не встановити «Братерство, Рівність, Свободу». Потрібна рівновага, агат.

Та, як писав Тичина в «Замість сонетів і октав», «праві йдуть назад, але голову намагаються держати вперед. Ліві мчать уперед, але голову скрутили назад». І це не рівновага, це так звана пара сил, що крутить об'єкт на місці.

Мова йде про гармонію тіла, душі, духу або, за тріядою соціального вчення Штайнера: братерство в матеріальному житті, де панує нині камінь замість хліба; рівність душ і свобода для духу [154—1, с. 49].

Саме в цьому Штайнер і бачив соціальну розв'язку проблем, поставлених пролетаріатом у наш час.

Блажен, блажен, благословен,
Хто в ці ясні і творчі дні
Ішов невтомно, як Овен,
Новим шляхом в Нью-Гармоні!..
Нью-Гармоні — горіння, кров,
Свобода, рівність і любов!

Чому Тичина 1920 року замінив братерство на любов? Бо ж саме любов гармонізує, є синтезою тріади Французької революції. Соціальні утопії Фур'є та Овена доповнені принципом Сина Чоловічого. Під знаком сузір'я Овна/Агнця ввійшов у сина чоловічого Ісуса принцип Сина, космічної любови, Христос [107, с. 36].

Та в тому ж таки 1920-му Тичина в «Триптиху» розривається між трьома особами української революції, трьома листами жінок до поета. Інтелігентка нічого не вимагає, вона лише дякує поетові за крашу (дух) його віршів. Селянка лише висловлює побажання, нарікаючи, що в нього все не так, як у Тараса, і в природі — «неживе»:

а як до серця те узять —
даруйте, я не знаю.

Комуністка, посилаючись на голод, звинувачує поета в тому, що замість хліба він дає робітникові «камінь» — «тріолети». Вона позбавляє поета свободи й вимагає від нього «сили»: «і з вас ще буде комуніст».

Відкидаючи марксіський аріманічний соціалізм, Штайнер указував на можливість іншого соціалізму, бо справді «соціалізм є завданням п'ятого післяатлантичного періоду». Але сьогодні соціалізм виганяє з глибин підсвідомости людства «усіякі пухирі, які можуть бути дуже зляккісні», серед них марксизм, бакунізм тощо [154—3, лекц. 9]... Справжній соціалізм буде звершений лише в четвертому тисячолітті. Хвильовий у «Житті» пише про «40 віків», коли «Моя люба соціалістична Україна», коли «ферми, електричні плуги... машини, фабрики, заводи... Ах!.. І далі — далі... Молочна стежка співає — яких пісень?..»

Хвильовий пише не про молочні ріки казок, а про молочну стежку Галактики й музику сфер: «Степ, шуліка і літне сонце відходить за обрій, а за ним молочна стежка співає білих, а може червінькових пісень, мукають корови, за пасовиська бредуть — і далі — далі».

Червінькові пісні — пісні пори сузір'я Рака, пісні-предтечі, пісні «червінькової революції». Під білими можна розуміти пісні білого світла всього Зодіяку, усіх 12 сузір'їв. Мова йде про революцію для духу, якої вимагає «Магдалина». Без такої революції

Невже воли і корови
кізяками нагодують їх?

Не розв'язує, а, навпаки, поглиблює нерозв'язність суперечностей революції «золота телиця», культ Мамони-Арімана, каменю грошей.

Більшовики у своїй революції мали рацію, знищуючи культ Мамони. Вони мали волю. Їхня перемога була, за Штайнером, зумовлена

тим, що соціалістична більшість не мала цієї волі, була занадто сентиментальна й не мала ідеї, далекоглядної програми [154—3, лекц. 4].

Я згадую: волошкова тиша,
дзвіночки в вербах шарудять похило...

Ось чому потрібно під'агатити кров і гартувати волю.

Перевіримо наше бачення сенсу агату іншими контекстами.

У вірші «Біля коксової печі» агати губляться серед інших дорожніх каменів, досить традиційних у символістичній поезії, але в дивному, «пролетарському» оформленні.

Коксова піч тут уподібнена «цілому світові».

Це всесвіт, у центрі якого перебуває «Я», хтось із вищих Духів:

Я весь в каміннях,
І ніби цілий світ
В коштовній зоряній короні
На сонцетроні
Горить, тремтить.

Повнота набору каменів коштовної зоряної корони (агати, рубіни, бірюза, діаманти, смарагди, сапфіри, аметисти й окремо — «ранкова роса») свідчить про вождя духів Сонця, Христа. Неологізм «сонцетрон» нагадує про Метатрона кабали, який керує всіма духами Зодіаку. Та Метатрона в різні періоди окультизму пов'язували не лише з Адамом Кадмоном, Енохом, а й із Христом. У популярній перед революцією «Кабалі» Папюса Метатрон — «перша вища розумна істота, що керує Першодвигуном, або першим небом астрологічного світу, що приписується Другій Особі Трійці», тобто Сину.

Звернемо увагу на те, що Хвильовий називає сім каменів, тобто це відповідає числу традиційних астрологічних плянет. Мова йде, таким чином, про перше небо, що керує 12 сузір'ями.

У різних традиціях агат ставлять відповідно до різних плянет або сузір'їв, зокрема до Меркурія, сузір'я Рака, Близнюків та Терезів. Останнє відповідає врівноважувальним властивостям агату.

На жаль, мені не вдалося визначити, за якою традицією Хвильовий розподілив своє каміння. Та й чи дотримувався він якоїсь системи? Вказівка «Правіш діаманти» свідчить про якийсь малюнок-схему? Яку?.. Доведеться обмежитися символікою лише окремих каменів корони.

В «Арабесках» «з агатом на лобі» змальований «породистий англійський жеребець», на ньому сидить молодий граф, на кашкеті якого «стояв великий рубін». Одяг «казкового лицаря» «було всипано діамантами».

У контексті антропософії можна в цьому уривкові вбачати натяк на лицарів короля Артура або Граальські «казки».

Це ще більш імовірно тому, що на цьому уривку «моїм арабескам несподіваний *finis*». Мета подорожі, «моєї безумної подорожі» досягнута, якщо чашу Грааля здобуто.

Далі відповідно до цього йдуть образи зоряного Віфлеєму, Сатурна, загірної Мекки, «синього вечірнього городу. Азія». Сатурн тут на місці, бо це початок земного шляху й людини, на Плутоні він буде повторений як завершення шляху. «Азія» в кабалі означає приблизно те саме, що й зоряний Віфлеєм та загірна Мекка. Це повернення в «голубу Савойю», нашу батьківщину, звідки ми були вигнані...

Діаманти в західній традиції символізують універсальну суверенність, постійність, силу, невинність, мудрість, віру, непідкупність та інші лицарські чесноти. Діаманти відганяють злих духів. Пов'язані вони із золотом і Сонцем. У «Підвівся день» [130–2, т. 1, с. 79] «по діамантовій росі йде чоловік», хоч вранішній, сонячний тоскний краєвид і пахне «може, кров'ю»... «Але життя горить віки і пізнається у грозі». Так як «син чоловічий йде» під мислі, сни про шторм у «Досвітніх симфоніях».

Рубін — символ щастя, долає отруту, відганяє погані думки тощо. В антропософській символіці пов'язаний із Венерою, шостим утіленням Землі та шостою добою, коли європейський імпульс Грааля з'єднується з боговідчуттям «народу Христа».

Усі ці три камені є і в таємничій «коксівій печі».

Чаша Грааля відповідає причасній чаші, потирові. Вона є медіатором між Духом Сонця й Землею, бо з кров'ю Христовою в Землю ввійшов імпульс Христа. Лицарі Грааля, езотеричні християни Заходу, є медіаторами між п'ятою та шостою епохами, західним і східним християнством.

Кінь — символ інтелекту, духу людини. Вершник на коні є образом Кентавра, Стрільця. Він, за Штайнером, пов'язаний з архаями, Духами особистости [107, с. 20–21]. Це образ волі, що спрямована до кінцевої мети, яка буде досягнута на Вулкані/Плутоні [148, лекц. 3], коли людина стане Духолюдиною, Атманом, що є відповідним сузір'ю Діви.

Агат на лобі коня відповідає граалівській функції медіації між небом і Землею. Перед нами образ доброго, облагородженого людського інтелекту, споріднений із тим новим, що принесе в шостій епосі Будда Майтрея.

Граф на узліссі зустрічає дочку лісника, Бригіту, «як мавку».

Тут доведеться застанувитися над проблемою суто текстологічною. У Київському виданні замість мавки стоїть «мавпа». Що це — друкарська помилка чи варіанти у Хвильового? Для казково-легендарного стилю цього уривку «мавпа», мабуть, не пасує. Дочка лісника, що «виросла в лісі», все ж незрівнянно ближча, скажімо, до Мавки з «Лісової пісні» Лесі Українки, ніж до «мавпи» Кука із «Сентиментальної історії». На користь мавки свідчить і ім'я діви. У кельтській, ірландській мітології Бригіта, а точніше три Бригіти, пов'язана з водою доньки підземного бога й усякого багатства, покровительки мудрости, поетів, ковалів, лікування. Свята Бригіта/Бригіда — покровителька землеробів та чабанів. Вона патронеса поетів та натхнення, що відповідає її місцю в «Арабесках» Хвильового, після тов. Мари, легенди цвіркунів та «сказання» про кришталевих медуз і перед закінченням новелі (Маріям, зоряний Віфлеєм й перетворення безсмертного слова). Легенди пов'язують її з матір'ю Івана Предтечі, Дівою Марією, Симеоном Богоприїмцем Євангелія від Луки. Це вона приймала пологи Богоматері.

Мавка, хтонічна сила (староірл. brigh і є сила), пов'язана з музикою сфер та хімічними процесами Землі, біохімією та водою. Діва Бригіта, закохавшись у графа, подає йому кухоль криничної води. «Біля коксової печі» ми вказували на «ранкову росу» серед каменів, яка їх завершує. Небесна мудрість, Софія, за Штайнером, як і Атман, відповідає сузір'ю Диви [107, с. 24–26]. У легендах вона в зоряній короні, тобто претендує на роль Диви Апокаліпсису, яку переслідував Дракон-Змій.

Агат разом із рубіном і діамантом підкоряють, облагороджують й врівноважують земні стихії.

На початку «Арабесок» «таємна мавка розказує океанну казку». Любов Бригіти до казкового лицаря й довершує цю казку жемчужної туги мавок за духовним світом. Вона, мабуть, і є казкою про кохання Бригіти-сили, яка прийшла до лицаря сама. Таким чином, дія казки в «Арабесках» поступово переноситься з небесної «Азії» на Землю.

З оземленням неба пов'язана символіка агату в «Сентиментальній історії».

Сама «Сентиментальна історія» є своєрідним «Вихованням почуттів», історією невдалої гармонізації Б'янки, її розбурханих дівочих

емоцій, що живляться містичними далями революції та гоним нездоволеною хітї.

Відповіддю на хаос її почуттів і з'являється над нею агат: «небо стало агатовим» від люксів в авіаційному городку.

Земля почала освоювати небо духовно й фізично, і агатове небо було відповіддю на запитання Б'янки до художника Чаргара, невдалого лицаря: «Тебе ніколи не мучила даль?» Ми знаємо, що, за Шпенглером, даль мучить фавстівську людину.

Б'янка через цю даль не бачить того, що діється біля неї. Як і Дмитро Карамазов, вона любить не ближніх, а дальніх, по-ніцшевськи.

За тваринним кодом медіаторну роль агату відіграє лев. Лев символізує ритм у людині, кровообіг, дихання. Він медіатор між «орлом», який відривається від землі в небо, і коровою, волом, занадто вгрузлим у землю [195, лекц. 2, 3]. Лев-серце-Сонце відповідають одне одному символічно. Сузір'я Лева пов'язане з духами Волі або Престолами. Вони дають людині сили мужности й волі, щоб знайти правильний стосунок до власної карми, вміти вести її [107, с. 26–27].

У «Сентиментальній історії» лев перебуває в клітці зоопарку, як воля «за ґратами біляозерного виховання» в поемі «В електричний вік». Але й сам лев репрезентує в людині грудну клітку. Для Б'янки тіло й соціум — клітка.

Лев символізує п'яту, європейську культуру, нашу добу, душу свідому.

Та Б'янка саме тому й ненавидить «нашу провінцію», що над нею «зашуміла модернізована тайга азійчини», тобто Москви. Вона тому й згадує Марію Кочубей як нездійснену можливість України европеїзуватися ще триста років тому.

Хоч Б'янка й знає про занепад Європи, та вся вона просякнута мітом Європи. Вона належить, як майже всі автопортретні герої Хвильового, до типу Дон-Квізадо.

Її італійське ім'я не заважає їй бути закоханою у Французьку революцію й сера Чаргара. Англія позначилася також на іменах подруги Лізбет та діловода Кука. Але останній є досить далеким від славетного мореплавця до берегів Австралії... чи Гондвани/Лемурії. Він «мавпа», мабуть, дарвіно-ніцшевська. Цей мізерний провінційний бюрократ відповідає астральному чи сірому чортику «Арабесок». Та й сюжетна функція в нього хамська. Це калове забруднення чистоти Б'янки. Віддаючись йому, Б'янка пародіює свою тугу за плаванням у невідомі далі, пародіює своє левине начало. Подорож бурхливим океаном пристрастей закінчується ганебною сценою у квартирі-гавані Кука

та червоним прапором капітуляції перед каловою дійсністю, який вона продемонструвала таємничому серу Чаргарові...

Чому так сталося?

Сузір'я Тільця і взагалі бик та корова пов'язані саме із зоною майбутньої шостої культури й ширше — зоною євразійського ренесансу Хвильового. Та народи цього регіону мусять вийти зі свого хтонічного стану (мавка Бригіта), з коров'ячого, волового стану й згармонізувати імпульс корови з імпульсом лева (Європа) та орла (проминула середньоземна, греко-римська культура). Б'янка відчуває свої сили для цього. Вона думає про себе: «Очевидно, теличка не здібна пережити цього...» Наче підслухавши це, тьотя Клава з «Вальдшнепів» насмішкувато стверджує: «У наш вік, кажуть, навіть корова вміє зітхати». Віки, коли провідником часу був Гавриїл, що облагороджував почуття, минули. Нині час Михаїла. Емоції мусять пройти гарт волі й опрозоритися розумом, світлом авіаційних люксів.

Приїхавши до міста Z із «тамерлянвщини» провінції, Б'янка зустрічає тут лише пародії: на Індію (Чаргар), Францію (сіроока журналістка, німфоманка), Англію (Кук, Лізбет) та революцію, що представлена карикатурами на діячів революції біля ларька 4.

Цей ларьок символізує, можливо, четверту, дохристову епоху, бо тут замість вина продають квас.

Шосту епоху символізує трамвай № 6 та небо, агатове від люксів.

Трамваєм цим вона їде на побачення з Куком, але зустрічається потім із таємничим мистцем Чаргаром. Але він такий самий сер, як левина грива в Дружка мадмуазель Аріон.

Образ лева-Європи й гармонізатора духа й тіла прояснює образ «леопарда» у Хвильового.

У «Я (Романтиці)» це лише леопардова шкіра, на яку кидають порожні від вина пляшки надлюдина й дегенерат. Це навіть не лев у клітці, а знищена азіятщиною Європа в Україні.

У поезії «Ми»

Метушилася заграва:
в спогад бив прозорий шлак,
Леопардило м'язами —
Я як криця був міцний,
а вона тополю знала
що, струнка, весніла десь...

Він «сокіл», вона тополя. Небо леопардило, тобто з'єднувало пориви в небо й до землі, гартувало м'язи в крицю, «Ми» в гармонію:

...чи то в сонце увійшли?

У сонце входять посвячені високого рівня. Або тоді, коли людина проходить небесний шлях між смертю й новим народженням, очищається й набирається нових духовних сил.

Відповідно криця — індустріяльне залізо, що мусить загартувати сентиментальних слов'янських Дон-Квізачо, волів та корів для далекої путі сонячними стежками й дорогами.

Леопард, як і агатове небо, символізує необхідність гарту, щоб іти до «часів Адама рік»:

Я ж біля машини стану.
І ремінь заспіває про іншу перемогу,
про авіачаси.

Аеродром, як і гіподром, у Хвильового — символ гартування волі сучасної людини до справжнього неба, а не до неба зітхань волів, корів і теличок за прекрасними невідомими далями.

У цьому ж сенсі пише «хора» про «нових невідомих людей», сильних, як леопард, прозорих, як «чека», і вільних, як воля. Та в неї, як і в Христини з «Кімнати ч. 2», хворі легені, левине начало. Їй не вистачає врівноваженості духу, ритму дихання.

В «Арабесках» згадка про левине начало йде в уступі про «рунди» після згадки про «забуту Іспанію», тобто Європу Дон Кіхота, як спогад про «троглодитний вік, коли люди ловили за хвіст леопарда й тут-таки роздирали його надвое, щоб з'їсти». Тут цей вік і хвіст свідчать про стан провінційного міста часів непу. Хвіст цей — троглодитне в наших душах. Цілком імовірно, що Хвильовий грає тут теософським терміном «рунда», що позначає один із семи станів життя [148, лекц. 10].

У «Вступній новелі» автор, іронізуючи над своєю ностальгією за Європою, зізнається: «...я страшенно шкодую, що мені не судилося народитися таким шикарним, як леопард».

Не випадково хвіст леопарда в «Арабесках» промайнув неподалік «далекій Іспанії» Сервантеса. Дон Кіхот символізує пробудження європейської душі свідомої.

У цитованих рядках щоденника «хорої» звертає на себе увагу символ «прозорих як „чека”» людей.

У «Ми» згадка про леопарда теж пов'язана з прозорістю: «в спогад бив прозорий шлак». Де ж це шлак буває прозорим?

Та прозорий не є прозорий. Навпаки, чекістка Майя, говорячи про себе, каже про сфінкса й нетрі жіночої душі. Цілковито темним є для всіх Карно.

Із чекісткою хору об'єднує лише образ берези, з якою Майя наприкінці повісти майже зіллялася настільки, що нагадує мавку з «Лісової пісні» Лесі Українки...

«...І стоїть той тихий сумний осінній сум, що буває на самотньому ставку, коли не листя, а золотий дощ ізлітає з печальної білоногої берези, коли глибокою пустелею відходить голубе небо в невідомий дальній димок». Цей уступ червоною ниткою проходить через усю зону, відокремлений від неї багатозначними крапками.

Оскільки «Санаторійна зона» є своєрідним діалогом із «Петербургом» Білого і Майї відповідає люциферична Софія Ліхутіна, можна думати, що білонога береза є відповідником білого «доміно», дерев'яної скульптури Христа.

Як біле доміно йде назустріч героям «Петербурга», так і береза зони присутня для всіх.

Хоч Майя й чекістка, та вона ні в чому не прозирає й нічого не прозирає. Прозорим у неї є лише капот, щоб опрозорювати її грудні яблука. Вона непрозора для самої себе, бо за яблуками лише нетрі жіночої душі. Вона з «охранки», що пов'язана з охранкою «Петербурга», з «анархом» зони, анархістом Дудкіним, арахною «Петербурга» та прозорою оболонкою мозку, «арахноїдою», тобто смертоносним аріманізованим мисленням, представленим метранпажем Карно.

Для анарха Майя і є такою оболонкою, за прозорістю якої він не бачить духовних сутностей. Не бачить і берези, яка, за Штайнером, символізує шосту епоху, як і палата № 6, де мешкав анарх.

Аріманічна ілюзія, «майя», породжена люциферичною гординою та себелюбством анарха, має «охраночну» функцію відвернення уваги «я» від духовної суті всесвіту, насамперед від вищого власного «Я», Христа, у бік дикого малинника хіті, пристрастей, обману й смерті.

«Чека» через «арахноїду» Майю прозирає «анарха», а він сам через «прозорий капот», покривало Майї-Ізиди, бачить лише грудні яблука. Так непрозірність робить людину рабом «яблука», принад зовнішнього світу Арімана, позбавляючи навіть тієї свободи, що її дав людині Люцифер.

Сфінкс, за Штайнером і за Сковородою, означає заклик до мудрости: «пізнай самого себе». Таким чином, «прозирність» лихого мудрости ЧК, тобто аріманізованого, майїчного розуму й означає ілюзію, маячню анарха, яка позбавляє його волі, як у сенсі свободи, так і в сенсі мужньої діяльності.

Обидва полюси анарха, люциферичний та аріманічний, не врівноважені справжньою волею, леопардовими м'язами.

Рівновага як сила медіації між анархією, мрією-мислю, Орлом та вгрузлим у Землю Волом (разом з анархом на бойні гине віл) — це лев, один із символів Христа.

Аріман та Люцифер — загострені до однобічності полюси дво-природного Христа, що «Аз єсмь».

Саме по собі «аз єсмь» є ознакою Адама Кадмона кабали, Адама прозорого, не забрудненого смертоносним гріхом.

На цього довершеного Адама-Христа натякає Хвильовий на початку «Досвітніх симфоній»: «Аз єсмь робітник».

Цим робітник Адам Кадмон ставиться у відповідність до одного сузір'я, до однієї пелюстки небесної троянди, до Стрільця, сузір'я, під яким народився Микола Фітільов.

Символ Стрільця — кентавр. Це дитина, що вчиться ходити, і в ній відбувається боротьба між горизонтальними та вертикальними силами. Пряmostояння — перша маніфестація індивідуальності людини, вироблення особистости. Стрілі стрільця відповідає сила мислі, що назовні являє блискавка, маніфестація Духів Особистости [107, с. 20–21].

У поемі «В електричний вік» ми фактично маємо майже всі ці деталі.

Образ кентавра проглядає за синонімією втоплення Хлоні й анарха та коней, за сюжетною роллю коняра в зоні. У «Досвітніх симфоніях» «аз єсмь робітник» пов'язаний не лише зі Стрільцем, а й з образом кобиліці, з якої летить сонце. Погроза «гієні» очі попекти теж незримо пов'язана з кентавром: Стрілець — вогняне сузір'я. Вогонь — панівна стихія «Біля коксової печі», де на сонцетроні сидить у зоряній короні «Я», Метатрон, робітник тієї химерної коксової печі. Метатрон цей ототожнювався з Адамом Кадмоном чи навіть із Христом.

Коли духовний мандрівник кабали досягав Меркави, Колісниці-Престолу, то бачив на ньому «вогонь і полум'я, вихор і ураган» [145, т. 1, с. 81, 102]. Метатрон був преображеним у цьому вогні Енохом, сама плоть якого перетворилася на полум'я, очі — на смолоскипи.

...Чи то в сонце увійшли?

У Хвильового «потечуть часів Адама ріки» після того, як бурі гієні очі попечуть. Адам тут уже є Адамом сонячного царства з Об'явлення Івана Богослова.

Після того як «смерть же та ад були вкинені в озеро огняне» (Об'явлення, 20.1), в оновленому, Небесному Єрусалимі потече «чиста ріка живої води». Чи не її дала попити графові Бригіта? Якщо граф має якийсь стосунок до Парсіфаля чи Стрільця, то він на живу воду заслуговує. Саме зі Стрільцем пов'язане входження в людину імпульсів Духолюдини [107, с. 21].

Гієна символізує смерть, смертельне в людському інтелекті й протиставлена левові [195, лекц. 2]. Своєю гієною Хвильовий поєднав «смерть та ад», геєнну вогняну, а озеро відповідно до народної мовної традиції — з «оком».

Смерть смерти позначена в рядках:

а кров
і бризки мозку під мечами
перетворю в вино й желе.

Вино тут — кров Христова, уподібнення людини Христу. Желе за тією ж логікою образу — тіло Христове, прозоре, «фантом».

Стрілець відзначає, карбує пройдений етап на шляху олюднення людини [192, с. 71].

Син чоловічий йде!
За кроком крок —
іде!

Із сузір'ям Стрільця пов'язане чуття смаку [192]:

Стрілець — той знає смак,
коли запахне перший постріл.

І далі, у другій симфонії:

Зачорніло на путі,
а на серці синій смак.

Синій — тобто небесний, астральний.

Чуття запаху відповідає сузір'ю Скорпіона. Воно ж пов'язане зі статевими органами, з жагою:

А то з повітрям ніс веде переговори
І баско б'ється в ґрунт моя жага,
бо з кобилиці летється сонце.

Астрологічній символіці відповідає й фольклорно-літературна, що пов'язує ніс із пенісом, а запах із жінкою. Кобилиця — частина кентавричного Стрільця.

Наступне за Стрільцем сузір'я — Козерог — керує зором і пов'язане зі стихією землі.

Я бачив ніжки під кушем
...бунтарка — кров: експрес на волі.

Перша досвітня симфонія базується на сузір'ї самого Хвильового та сузір'ях, що його оточують. Ідеться про земні стихії та емоційні стихії в людині, що преображуються. Власне, преображення людини, її одухотворення і становить тему Кентавра — наприкінці нашої післятлянтської епохи людське й тваринне, вертикальне й горизонтальне розділяться.

Небесне й земне діється в людині, у її земному втіленні.

І от белькочуть над головою журавлі...

Козерог відбився в «поглядах синіх коханки» та «порогах», земна стихія.

Козерог відповідає дволикому Янусові, римському богові порогу, дверей, що закривають, підсумовують пройдений шлях (Стрілець) та відкриваються до грядущого.

Новорічні чарування жагою майбутнього викликають відповідне майбутнє, яке символізоване в образах журавлів, весни, що «затро-яндила» в повітрі.

«Жага» ця несе в собі вогняність Стрільця-Ероса та його волю до грядущого.

Водна стихія Скорпіона, зливаючись із «поглядом синім» Козе-рога, і породжує в серці Стрільця «синій смак» проминулого шторму, потопу, Аяксового та атлантиського...

Погляди сині та синій смак свідчать про нефізичний характер зображеної картини наростаючої зими, спіритуальних місяців, коли плоть ховається в печери, до «матерів» «Фавста» Гете, коли фізична квітка зникає, коли сама рослина зосереджується в корені, у своєму духовному архетипі, у підземній «небесній троянді», якій на літньому небі відповідає троянда Зодіаку, Сонце.

...Чи християни у катакомбах,—

проривається ця підземна троянда розенкройцерами в другій, підземній симфонії, в подорожі того, хто в останній симфонії названий «сином чоловічим».

Кожне сузір'я викликає свою протилежність. Стрілець викликає Близнюків, травень — червень, троянду Русалій/Розалій.

Двома Аяксами виринуть Близнюки наприкінці симфоній.

Близнюки керують чуттям, яке лише народжується в людях, — відчуттям «Я» людини, пережиттям, смакуванням іншої людини, її «Я» [154–4, лекц. 5]. Чи не тому так легко анархові із санаторійним дурнем, що він Хома, етимологічно близнюк, який відчуває анархове «Я»?

Це відчуття виникне вже в сьому епоху, американську.

Це стане можливим лише тоді, коли хаос емоцій нинішньої людини, що заважає відчуттю іншої людини, згармонізується.

стогнуть пороги
...в поглядах синіх коханки
в муках рожеві дороги.

Синій смак від синіх поглядів коханки — в кінці рожевих доріг оволодіння своїми тілами.

Подорож стихіями уподібнена, згідно з езотеричною традицією, подорожі в штормовому океані. У перетині із трояндою ця подорож пригадалася як четверта греко-римська епоха, у якій і сталася центральна подія Землі — Голгота. У передхристову добу це насамперед віщий Гомер із його Троєю, Аяксами, пов'язаними зі стихіями і власною емоційною стихією, гнівними, непокірними волі богів.

Символізація сина чоловічого передхристиянського, середземноморського періоду культури Аяксами викликана також етимологією імені Аякс, орел. Орел — сузір'я, пов'язане зі Стрільцем, із якого починаються симфонії. Водночас Орел — майбутнє преображення Скорпіона. Це сфера Влад, духів Форми, які і тчуть, гармонізують у сітку любови ті сили, що діють у землі знизу й згори. Це вони витворюють форму поверхні нашої землі, надають форми всьому існуючому на Землі. Це вони колись у час Лемурії влили в людину свою субстанцію, яка стала субстанцією її «Я». Отримавши від люциферичних сил разом зі свободою схильність до зла, людина роздвоїла й своє «Я», як свого часу вона розкололася на дві статі. Нині роздвоєння сузір'я Орла/Скорпіона пов'язане з переплутаною мішаниною в людині фізичної й духовної любови. Духовний аспект сузір'я представлений тайновидцем, улюбленим учнем Христа Іоанном.

4

Третя симфонія присвячена Сонцю.

Сонце! Ох, ти, сонце моє!..
А все ж таки і ти захмарилось.
— Думаєш?
...Замислилося сонце...
Крізь повінь хмар, в глибині вод
замислилося сонце.

Взимку замислюється сонце — в людях.

Розтаборилась тінь...
...Яка глибінь! Яка глибінь, коли замислюється сонце!..

Це та сама глибінь мислі, космічної й людської мислі, про яку писав Тичина 1926 року:

Впаду, впаду, впаду
на синю глибочинь.
Тінь, протінь
у сонячнім саду.

І дай я зрозумію
твій зміст і твою думку.

«За хмарами обвали»

І Тичина вказує на Того, хто саме замислюється в цій глибочині — на духовне Сонце: «любов'ю назаряюсь у сонячнім саду».

Це назорей Христос у Гетсиманському саду, замислений над ча-шею своєї долі, Христос, що просяяв світлом фаворським на горі Табор.

На Різдво духовне сонце досягає найвищої своєї точки, як на Ку-пала фізичне Сонце. Обидва свята пов'язані з містерією посвячення в таємницю народження Ісуса і втілення в нього найвищого соняч-ного Духа, Вождя Духів Форми, Духів Любови, які творять «гармо-нізацію природи».

Духи Форми належать до другої ієрархії духів.

Нагадаю ці ієрархії та їх функціонування в Землі⁴.

Перша: 1) Янголи; 2) Архангели; 3) Архаї (Начала, Духи Особис-тости).

Друга: 4) Влади, духи Форми; 5) Сили, духи Руху; 6) Панування, духи Мудрости.

Третя: 7) Престоли, духи Волі; 8) Херувими; 9) Серафими [154—6, лекц. 3, 5].

На ступінь нижче від янголів стоять люди, нижче від яких є без-духовні царства природи, що пов'язані з «груповим Я» та діяльністю духів стихій — саламандр, сільфів, ундин, гномів.

На поверхню Землі «впромінюються» зназовні сили духів Руху в сполученні із силами духів Мудрости.

«Випромінюються» із Землі, з її центру в космос, сили духів Волі в сполученні з силами Херувимів та Серафимів.

Духи Форми, випромінюючись із Сонця, влітаються в дії духів Руху й врівноважують протидіючі сили, формують без них пливке, мінливе тіло Землі.

⁴ У поезії Хармса «Месьт» всі вони перераховані, і саме зі штайнерівськими ха-рактеристиками.

Рідина — маніфестація духів Волі. Видима нами рідина, як і повітря, і теплота — майя, що ховає дію духів Волі, Херувимів, Серафимів за видимістю матеріяльного.

Хімічний етер — прояв духів Руху, яким відповідають нижчі духи стихії, ундини. Але хімічні процеси теж майя, за нею криється «музика сфер».

Людина зазвичай не чує цієї музики саме тому, що вона звучить у людині безперервно. Цю безперервність музики сфер Хвильовий передає тишею химерного концерту цвіркунів.

Духи Форми оформлюють сукупність дій інших духів.

«Світло» і є ідеєю сил духів Форми, але із Сонця на Землю випромінюються також сили духів Руху (музика сфер) та духів Мудрости, що несуть із собою життя світового етеру, сам етер життя. Так світло тче форми Землі.

У душі людини вищі духи працюють через посередництво першої ієрархії — янголів, архангелів, архаїв.

Якщо духи Волі творять земний ґрунт, земне середовище людини, то духи Форми формують раси, що з'явилися в лемурійські часи [154—6, лекц. 4].

Найвищі духи працюють над найнижчим — землею, матерією.

В астральному світі, тобто на нижчому ступені духовного світу, людина може ясновидіти лише духів другої й першої ієрархії. І відповідних їм «павших» духів, «духів відсталого розвитку», тобто духів, природа яких вища за рівень їхнього розвитку.

Як вищі духи мають підвладних їм духів стихій, так і відсталі духи мають своїх слуг, демонів. Духи Форми відсталого розвитку, тобто павші духи руху, впливають на все те, що пов'язане з розмноженням та всім суто земним у людині. У цьому расовому началі тчуть також і їхні помічники, що протидіють духам, які «тчуть» у людині нову її якість — любов.

Людина, яка «виходить» в астрал, тобто входить у контакт з астральними істотами, не вмюючи керувати своїми «тілами», зустрічається саме з павшими духами та їхніми помічниками. Карно — привид усіх нервовохворих зони, викликаний їхнім викривленим баченням. Викликаний емоціями роздратування, гніву й страху, він, спираючись на хіть, Майю «дикого малинника», впливає на подальший розвиток хвороб.

Майя відіграє в житті анарха особливу роль, бо викривляє в ньому головне — зародок любови.

Місія Землі полягає в тому, щоб установити рівновагу тих елементів, які виникли й домінували на попередніх утіленнях Землі.

«Людина втягнена в цю земну місію, щоб відновити цю рівновагу між розумом, почуттям і волею спочатку у своїй власній істоті». На перших етапах Землі маємо «сплутане прядиво з розуму, почуття і волі» [154–6, лекц. 5].

Лише склявіатуривши ці якості в собі, людина зможе «випромінити й перенести на Землю наслідок цієї рівноваги» [154–6, лекц. 5], тобто, за Хвильовим, гармонізувати природу.

В окултній символіці ця місія позначається рівностороннім трикутником.

«Я безумно люблю город. Я люблю виходити ввечері із своєї кімнати, іти на шумні бульвари, нюхати запах бензолу й тоді іти на закинуті квартали, щоб побачити японські ліхтарики — так, здається — в трикутниках цифр: будинок, на розі, № : горить. Я люблю, коли далеко на міських левадах рипить трамвай. <...> Тоді я люблю Іспанію...»

Цей уступ «IX слова» до «Арабесок» завершується з'явою Марії.

Трикутник, як бачимо, увесь обвитий словом «люблю». Чому саме «город»? «...тому що город — це Сервантес Сааведра-Мігуель», тобто виникнення в Європі свідомої душі з її індивідуалізованим коханням і лицарським культом дами.

Музика міста поки що шум, і любов його переплетена зі світлом ліхтариків «ресторану японських куртизанок». Закінчуються «Арабески» «мов фіолетово-рожевими ліхтариками в ресторані японських куртизанок» у синьому вечірньому місті без проституток, чорної біржі, старців і бруду, а шум перейшов у дзвін і пісню. «О, Маріям, тільки тепер не забрудню твоєї родинки, що впала на твоє слонове рамено». Підкреслимо, що як куртизанки в античному світі, так і гейші в Японії були першими жіночими індивідуальностями. Куртизанки підготували арабський культ дами, що був перенесений з Іспанії та хрестоносцями зі Сходу в Європу.

Трикутник цифр початку «Арабесок», пройшовши через силу світла⁵ Бригіти, завершився трьома кільцями «Сатурна» — «віра, надія, любов».

«Який орган так божественно звучить у кожному нерві моєї істоти? Кому там співають славу?»

Це тобі, моє сине, вечірне місто з легенд Шахерезади». Тієї самої Шахерезади, що втілила в собі перетворення самиці на особистість.

⁵ Ще одне з можливих етимологічних прочитань кельтського імені Бригіта.

Гармонізація людини переходить у гармонізацію «города». Щоб була виконана ця місія людини на землі, потрібна спільна праця всіх, навіть «злих» духів.

«Так прядеться ця могутня сітка любови. Але те, що прядеться, як сітка любови, як власне земне призначення, це бачиш на нашій Землі лише у відблиску, лише в «майї»... «Гапка — слово глухе».

Цю «сітку, яку духи Руху, духи Форми й духи Мудрости тчуть зназовні, духи Волі, Серафими й Херувими тчуть зсередини, — зсередини ж тчуть ще й такі істоти, які мусили б ткати зназовні. Вони тчуть під поверхнею подібно до шовковичного хробака, що тче кокон» [154–6, лекц. 5].

Про різні сили цього прядіння плетива любови Хвильовий писав у багатьох творах, знаходячи все нові й нові образи для них.

В «Ex Oriente Lux»

Чуеш, Дніпре?

...На сході в сум вплелося світло,

вплелося світло — в сум.

Цілком імовірно, що тут маємо відгук на Тичинів «Гаптує дівчина й ридає» [118, т. 1], де життя вишивається червоним та чорним під танець «згуків на дзвіниці» й поет «кличе сум».

У Хвильового музика сфер відлунює гудками хімічних заводів Криворізького й Донецького басейнів, які посилають на поля «голоси — гудки, ніби повинь нот».

Повинь нот — співдія духів Волі (стихія води) та хімічної, музичної дії духів Руху.

У «Замість сонетів і октав» це «Лю»: «Сплю — не сплю. Чиюсь вволю волю. Лю». «Геть через усе життя прослалося легато (гудок на заводі). Годі! заголубій і на мою долю. Люлі-лю... І тільки пташка за вікном: тріолями, тріолями!»

Це «музична ріка» «Сонячних клярнетів». Світло, вплетене в сум, вплетені в земний шум «сум» та сумнів Декартового «*cogito ergo sum*» сили любови, життя етеру, творчої музики сфер — все це виявляється в праці хімічних заводів запахом бензолу та хмарками над заводами:

зі сходу
дим.

У Тичини цей сум — постійний складник життя:

Припливеш, приплинеш —
Сум росте мов колос:
З піснею про сонце!
Сумно, сам я, світлий сон...

Маємо все ті самі складові елементи плетива любови: «вода», життєвий етер (колос є спляча рослина), музика Сонця, астральний рівень духовного космосу, просвітлений сон, матеріяльний рівень земного існування й сум.

Та більш виразний у Хвильового діалог з «Ех oriente lux» батька російського символізму, спадкоємця й родича Г. Сковороди Володимира Соловйова [112—1, т. 12, с. 27—28], високо оціненого Штайнером, що посилається на нього в «Іншомовності історії» та в інших циклах.

Соловйовські «Ех oriente lux» починаються з теми походу Ксеркса проти греків:

С Востока свет, с Востока силы!

Греки завдяки Прометеївському дару відбивають «толпы рабов». І тоді іде зворотна хвиля, македонці та римляни доходять до Індії.

И силой разума и права —
Всечеловеческих начал —
Воздвиглась Запада держава,
И миру Рим единство дал.
Чего ж еще не доставало?
Зачем весь мир опять в крови?
— Душа вселенной тосковала
О духе веры и любви.

Соловйов тут грає двома інверсіями: «Рим-мир», де мир — «світ» і «мир», та «Рома-атом». Рим, злютувавши в імперію, створив зовнішню єдність «миру-світу». Цей мир-світ не має миру. Зсередини, зі сходу цієї єдності постала Амор-Рома, другий Рим, Рим-мир християнства. Прийшов дух, істинне «світло зі Сходу»: Христос.

И, разливаясь широко,
Исполнен знамений и сил,
Тот свет, исшедший от Востока,
С Востоком Запад примирил.
О Русь! в предвиденьи високом
Ты мыслью гордой занята;
Каким же хочешь быть Востоком:
Востоком Ксеркса или Христа?

Тобто Христа чи антихриста, «Другого», за висловом Блока, який, толемізуючи з Белим, вже 1908 року погодився на Ксеркса, звертаючись до Росії, погоджувався на будь-який її вибір будь-якого «чародія». А 1918-го трансформував тривожне запитання Соловйова в напівбільшовицьку погрозу «Скіфів» Заходові, якщо той не захоче прийняти «мирних» пропозицій Леніна. Та ще в «Короткій повісті про антихриста» Соловйов подав свого імператора-антихриста саме як агресивного миротворця, у дусі «єдинства мира».

Душею «всесвіту» в Соловйова є Софія, що тужить за Духом Віри, Надії, Любови. І це пояснює частину образів «Ex Oriente Lux» Хвильового.

Над країною, над пшеничною
жовтоцвітною, голубиною⁶,
піднялись списи
димарів.
Тай зашуміла зелена туга,
заметушилася.
Пішли по луках перегуки,
полинула луна

Чи нині «Росія» під назвою СРСР з її індустріалізацією — чи не стане вона новим імперським «єдинством» без духа віри й любови? Жовто-голубе розкривається в голубині, протиставлене півночі, вози якої «з'їхали на ґрунт м'який» із бруку. Голуб свідчить про дух «полів Запорізьких» України.

⁶ Цього рядка немає в американському виданні. Київське видання подає текст за більш пізньою версією зі збірки «Старі поезії» 1931 року. Чи не демонструє саме цей рядок повернення Хвильового в жовтоблакиття, з якого він свого часу вийшов?..

Ця зелена туга «луків», душі всесвіту й душі України, породжує сум Я.

Зі сходу дим, зі сходу — світло.

Ми захлинули простір,
і подих вітру (зі сходу вітру)
погладив нам долоні.

(А вам?..

Ах, бризни кров,
бо ми є ви із іншим змістом!)

Вірш Соловйова розкриває езотеричний код та підрадянську езопівщину Хвильового. Вітер зі Сходу, «з надхмарні» — дух Христа: «вплелося світло — в сум».

Звернемо увагу на те, що символу вітру у вірші Соловйова немає. Чи не навіяний він акронімом, першими літерами назви поезії — «EOL», володар вітрів? Прийом типовий для кабалістів. Тут він східний вітер, синонімічний Світлу, променю (улюблене для Хвильового слово люкси), тобто синонімічний Соловйовському духу віри й любови. Акронім у кабалі тотожний реченню, яке він «шифрує». Тут це «Oriente Lux». Це Він одухотворює нашу працю, долоню.

«Не проза це, а пісня відродження», тобто азійського ренесансу, першою іскрою, блискавкою якого мусить бути Україна:

І зашумів у лісі потяг..

<...>

То перший був.

А у вас, вам погладив дух долоні? — питає Хвильовий. — Чи ця машинізація — все та сама модернізована тирса Арімана?

Не зовсім ясно, хто це: ви, вам, у вас. У Русі Соловйова: «Каким ты хочешь быть Востоком» — чи у західняків він питає?

Враження, що опозицію південь-північ Русі Хвильовий ховає за опозицією захід-схід України. За нею стоїть теза про європейську колонію східної, азійської імперії, яка за своїм європейським змістом і стане рушійною силою євразійського ренесансу. А за цим стоїть подальша опозиція: Євразія — територія майбутнього сатанізму чи Христового народу?

Ах, бризни кров,
Бо ми є ви із іншим змістом.

Чи йдеться про блоківську опозицію «Скіфів»? І «ви» — Захід? Та ні, мабуть, бо вже гаслом «Дайош Європу» Хвильовий переосмислив цю опозицію — навчаймося в Європі, візьмімо її як психологічну Європу. І в такому разі, якщо Росія обирає Ксеркса, то це ми візьмемо на себе місію народу Христа, «Ex oriente lux».

...Галюциную я, чи ні?
Зі сходу
...кучугури кучугурили там
зі сходу
струмкує
дим!

Драбинка à la Маяковський вказує на дим і кучугури імперії. Бо дим цей «по голубих полях, з надхмарні, забутим спогадом доби архейської (період гнейсів) клаптиками, струмочками», тобто це дух реакції.

Що за галюцинація? Те саме питає себе анарх, очікуючи предтечу месії світової кобилки, Агтілу. Те саме питає «Я-чекіст», предтеча антихриста, вбиваючи матір-Україну. І кучугури там теж кучугуряться, і дим від пожеж та розстрілів. «Північна тьма».

Та це може бути й споріднена їм обом галюцинація майбутнього імператора в Соловйова:

«Перед ним обрисувалася якась фігура, що світилася фосфоричним туманним сянням, з неї два ока нестерпним гострим блиском пронизували його душу». То був диявол-Сатана, у Штайнера роздвоєний на Люцифера-Фосфороса й Сатану-Пітьму.

Любов чи майя любови, за якою — кров і дим? Над цим билися поети-антропософи 20 років.

Сукупність творів Хвильового й Тичини періоду «Сонячних клярнетів» та «Замість сонетів і октав» є творчою моделлю динамічного світу повстання сітки любови із суму, болю, гніву, плачу, сміху, слова.

Щоб глухе слово «Гапка» стало Агапією, треба гаптувати, вишивати її образ слово-златом та срібною музикою духовної сфери буття, шукаючи «вищих берегів цивілізацій в різноманітних переливах сопілок різних».

Ю. Лавріненко «На шляхах синтези клярнетизму» дав докладну аналіз фонетичних засобів цього гаптування Тичини.

«Сонце, світло, рух — основна субстанція поезії клярнетизму» [74, с. 35] чи вітаїзму, як визначив Хвильовий свій і Тичинин напрям символізму, романтики вітання життя. Сонце і рух якраз і творять «субстанцію любови» за Штайнером, субстанцію життя-віти.

«Акрромантами» називали себе «активні романтики», натякаючи «акро-стихом» на подібну до хіромантії тощо акро-мантію, що мусило б означати «ті, що найдалі загадують», питають, зазирають, прозирають: «А я прозірний вийшов на Полтавську та на Велику Могилу» й згадав... добу архейську.

У перекладі на мову 20-х років акроманти — це ті, що в оцінці сьогодення виходять із позиції найдальшого майбутнього, з химерної далі Б'янки.

«Мама прожила свій вік у чотирьох стінах нашого біленького домика, і для неї все, що простягається далі Загадайського мосту, все було темною й страшною загадкою. <...> Невже вона не уявляє собі, як мене тягне в даль?» Але Вадим, який вмирає 6 листопада, радить: «...дивись, Маріє, на нашу сучасність... з XXV віку».

Та через міст — ніч, Чам. І в XXV сторіччі знову прийде чорний папа комуни Ленін. На добре чи зле? Пройде якраз половина п'ятої епохи. І саме перед цим близько 2400 року провідником часу стане своєрідний опонент арх. Михаїла, архангел Орифієль, дух плянети Сатурна, що своїм хвойним запахом супроводжує смерть Вадима. Орифієль не вірить у здатність людей вийти зі своєї гріховності. Саме тоді «як ніколи раніше буде загрозувати небезпека підкоритися «духовному язичництву», повністю повернутися до плянетарного життя, що виключає будь-яку індивідуальну свободу» [107, с. 110–111], життя, відірваного від зірок, імпульсу Христа тощо.

Чи не про це язичництво писав Тичина в поезії «Великдень:

Не «Воскресіння», не «Різдво» —
нове новітнє торжество

<...>

не в силі віри ми понять,
не в силі ще язичества прийнять
таку велику дозу.

Це 1921 рік, коли Тичина починає розриватися між християнством і більшовизмом, пише свого блюзнірського «Прометея» і приміряє на Сквороду одержину червоного Фавста.

Та Вадим вірить у щось інше. «Завтра розгорнемо голубину книгу вічної поезії — світової, синьої», тобто Акашу-хроніку, Паргод кабали, запо-ну навколо Божого Престолу, музику сфер. Це і є акро-мантика, активна романтика вітаїзму й клярнетизму. Сам термін вітаїзму, запропонований Хвильовим у статті «Про Коперніка з Фрауенбургу», адекватний своїм значенням терміну «Vitaesophia» Штайнера. Підкреслення «з Фрауенбургу» натякає, мабуть, як на жіночість мудрости, Софії, на те, що перша мудрість — пізнання людини — була прерогативою жінок та включала в себе й перше розпізнання добра і зла, так і на Майю аріманічного знання.

Така інтерпретація «акромантики» збігається з визначенням антропософії, що черпає теософію із самої людини, з муки її «знаю», Софії Акаші-хроніки.

Саме таке визначення клярнетизму дав Василь Барка, що назвав Тичину «Хліборобським Орфеєм» [4]. Орфей в антропософії — це той рівень ініціації, коли «подорожник» у духовні світи знає «абетку» духовного світу й відповідно до неї творить життя.

«Червільковий Орфей» України — так шепотіли Хвильовому його «жовтневі сни», синонімічні «синьому листопаду», духовному Жовтню, протиставленому 7 листопада суто-матеріалістичної, аріманічної революції. Це роздвоєння того самого сузір'я Скорпіона/Орла: Орел — преображений Скорпіон, «І» та Марія «Глосалолії» Белого, тайновидець Апокаліпсису Іван Богослов.

Слово й сум — субстанція клярнетизму, згармонізована світло-ритмами й світлохвилями Тичини, які несуть у собі кванти-сенси логоритмів Хвильового.

Лавріненко твердить: «У поезії Тичини світло сугерує межу, де кінчається матеріальне і починається невідоме нематеріальне — Дух» [74, с. 36].

Цією межею в антропософії є Сонце в сузір'ї Рака або Христос, що в'їжджає до Єрусалима (ослиця й ослятко). Це Дух, вітер, вихор спірального сузір'я революції, стрибка з матеріального в духовне й навпаки.

Це — «Енгармонійне»:

Птах — ріка — зелена вика —

Ритми соняшника.

День біжить, дзвенить-сміється,

Перегулюється!

П. Тичина «Вітер»

Візерунок із квіточок і насіння соняшника гаптовано за тією самою логаритмічною спіраллю, «спіраллю життя», що й зелена вика. Її ж ми маємо у формах хатки равлика, у будові людського тіла, у шістках знаку Рака й навіть у деяких зоряних «туманностях».

Логаритми і є ритмами соняшника. Це ритми самого Сонця, ритми етеру життя, духів Мудрости. Цей ритм підпорядковано пропорціям золотого перетину й «музиці сфер», пов'язаній із хімічним етером духів Руху. Музика сфер і її земне, майїчне відображення («зелена», тобто смертна, вика) у біохімічних ритмах вики пов'язані як із сонячним соняшником, так і повітрям, що ним літає птах.

Птах — маніфестація Херувимів (відповідно сильфів), як ріка — маніфестація духів Волі (відповідно мавки).

Вірш і названо «Вітер», бо йдеться про духів, згармонізованих у житті дня, що

Над житами — йде з медами.

Логаритмічними спіралями Сонця в сузір'ї Рака визначається структура плетива, тканини любови. Сфера Раку пов'язана з Херувимами, духами Гармонії. Знак Рака — дві спіралі «вихору».

Визначається цими лого-ритмами й сама людина, її Я.

Прокинувся я — і я вже Ти:
Над мною, підо мною
Горять світи, біжать світи
Музичною рікою.

Спільне Я всіх людей — Ти: жертвоне втілення любови. Духи Форми — духи Любови. Найвищий дух Любови — Христос⁷. Це Він своєю жертвовною любов'ю заклав у людство те, що розвинеться в Землю як планету любови. Це Він — «Сонячні клярнети».

Під і над — це «п'ятьми творчої хітон» (творчість найвищої ієрархії) і «благовісні руки» з космосу, руки духів Форми-Любови. І все це просякнуте «дзвонними згуками» духів Руху.

⁷ Це не означає, що Христос є духом Форми чи просто вождем Сонячних сил. Сонячна його жертва — одна з жертв Христа, низходження на Сонце [108, с. 106-107].

І стежив я, і я веснів:
Акордились плянети.

Кожній плянеті в астрологічному сенсі слова, як і в сенсі перевтілень Землі, відповідає нота. Вони й складають октаву. Восьма нота повторює першу. За Штайнером, Земля проходить сім «плянетних» фаз, перевтілень. До загальноприйнятого астрологічного набору він додає Плутон/Вулкан, що в якомусь сенсі повторює за принципом спіралі перше втілення Землі — Сатурн. Своєю чергою Земля в теперішньому втіленні має «Марсову» й «Меркурієву» частини свого розвитку. Розрив між земними «нотами» — Голгота. Страждання Голготи і вносять у музику життя еңгармонійне саме для того, щоб гармонізувати співдію нормальних й упалих духів. Тому в «Міжплянетних інтервалах»

Ми б, як трави, як отави...
Так ті ж самі скрізь прокльони!
Крають серце не октави —
Нони.

«Трави» мають лише фізичне й етерне тіла, страждання приходить з астральним тілом та душею, сум пов'язаний вже з тугою Я, духу.
За Біблійною традицією «трави» належать до третього дня творення.

Птах — ріка — зелена вика,
Ритми соняшника.

День перший: «Дух Божий ширяє над водами». Птах відповідає як «Духові», так і Херувимам. У поезії «Полудень» [118, т. 1] вони розділені на «сокола» в «просторі» «і запах», тобто дух, «всесвіту». А «блакить ірже». Тобто виявляє свою софійну природу мудрости, інтелекту-коня.

День другий: «І Бог твердь учинив і відділив воду, що під твердю вона, і воду, що над твердю вона». День третій: «І земля траву видала, ярину, що насіння розсіває за родом її, і дерево, що приносить плід, що насіння його в нім за родом його».

І далі — день четвертий, «ритми соняшника»: «Нехай будуть світила на тверді небесній для відділення дня від ночі, і нехай вони стануть знаками, і часами умовленими, і днями, і роками».

Над житами — йде з медами —
Хилить келихами.
День біжить, дзвенить-сміється,
Перегулюється.

Бог побачив, що добре воно: день дзвенить-сміється.

Жито — життя, мед — мед кохання рослинно-чистого («плодіться й множтеся»), пізнання, мудрости, келихи з медом — Софія, Премудрість Божа. Келихи, чаші в кабалі пов'язані із сефірот і наповнені світлом-любов'ю Божою до свого твору, світу. У цих чашах — оливкова олія або вино, які символізують благодать Божу, Боже світло.

Птах, що репрезентує стихію повітря (Херувими й сильфи), не є самим Духом Божим. Ним, мабуть, є вітер, представлений явно лише в заголовку вірша, а в «Поемі моєї сестри» зближений із Христом у назві «раві». В «Ex Oriente Lux» він невіддільний від світла зі сходу.

5

Отже, ми могли бачити, що маємо у Хвильового розроблену антропософську концепцію — від космогонії й космології до вітософії, психософії, історіософії та лінгвософії, більш розроблену й докладнішу, ніж у Тичини й навіть у Белого.

З'являються антропософські образоідеї вже з перших поезій. Формально їх можна зарахувати до «робітничої» поезії доби Пролеткульту.

Але треба було бути настільки сліпим, як В. Коряк 1921 року, щоб уважати Хвильового одним із перших українських «поетів-робітників». (Якщо він був сліпим... Що ми насправді знаємо про його вірування? Бо ж і Пролеткульт був для багатьох «машкарою».) Те саме побачив у збірці «Молодість» Олександр Дорошкевич. Навіть алхіміко-кабалістичну «Біля коксової печі» він зарахував до «описово-побутової» поезії «робітничої праці».

«Робітники» Хвильового постійно відлунюють небесними явищами й нагадують радше поетів-символістів, теургів, жерців, кабалістів, алхіміків та франк-масонів, ніж описово-побутових робітників.

Сама «робота» в цьому контексті нагадує радше «Велику Роботу» алхіміків-розенкройцерів, що здобували «істинне золото», які, ображаючи матерію, преображалися самі.

Праця їхня — співпраця Я з небесними й земними духовними силами, що криються за ілюзією матеріяльного.

Місце праці — рудні, куди «Я» приносить «слово-злато», заводи, яким «Я» «несу вінок з огнів».

Робітник — це скляр, що співпрацює з «ранком-склярем» і зо-рею, яка «гребе у східній криці». Та вранішня зоря — Меркурій або Венера, а в Апокаліпсисі сам Христос як обіцянка, надія царства Божого на Землі, але Землі оновленій, як і Небо. Зоря, що гребе в криці, — шлях гартування людського духу, що нічого спільного не має ні з крицею Сталіна, ні з М. Островським.

Праця над словом-златом, як і гартування Гапки златом-сріблом, виявляється працею з алхімії слова, творенням художньої тканини:

Я говірку свою кострубату
Заплітаю в русявий кужіль.
«Не шкодуй, моя милая мати»

Поет-кравець «Після громовиці» вдивляється в навколишній світ, як «бавиться і бавиться відмолоділа височінь», і сам починає бавитися тим, що з цього природного «бавиться» виплітає візерунок «бовна».

Басейну бовна бірюзова
Рядниною безмежно простяглась...
Живи! — сріблясте, вічне слово
Я чую в цей бадьорий час.

Промінь, зіткнувшись із краплями з ясену (символ індуської, сонячної епохи), стає прасом. Голками стають «бульки», як у Тичини дощові краплі — пшоном, що його дзьобають горобці.

У кінці кравець-поет не витримав і поклав ключа до своєї ранньої езотерики:

Не витримав, хапнув сорочку
І голкою стьобнув притьмом,
І ниток білії рядочки —
Вперед, вперед! бігом, бігом!..

Це він про акростих, яким прошив початок вірша-сорочки:

Ох, нарешті!.. Прокотилась!..
Гармати грому вдалечинь,
Нема хмарин важкого тіла,
І бавиться, і бавиться відмолоділа височинь...

Бавиться, як читач міг зауважити, і з ворогами України, що й далі вперто говорили про кострубате «наречіє» єдиної руської, русявої мови⁸.

Кожна людська праця є луною, віддзеркаленням космічної праці й відповідає поетовій праці над словом.

Звертаючись до свого вимріяного міста в «Азії», Nicolas каже: «Це ж з тобою я розмовляв при заході сонця, коли треба було **найти слово**».

Між словом, космосом і людиною існує гомеоморфізм та навіть, в ідеалі, якщо це слово Боже, ізоморфізм. В європейській культурі це точка зору кабали й похідних від неї езотеричних учень, серед них і антропософії. Ще раніше вона прозвучала в «Євангелії від Іоанна».

Ізоморфні мікрокосм, макрокосм та логокосм становлять єдність у творчому Логосі.

У «Досвітніх симфоніях» натяк на цей Логос, повне і всеохопне Слово, втілене в Землі, можна вбачати в останніх рядках четвертої симфонії:

...А із землі — піднявся гул...
Куди цей гук? Куди цей гул
великого із велетенських князя?
Я зачарований стояв —
симфонія досвітня почалася.

З'ява князя підготовлена Аяксом, що був по смерті князем-суддею підземного світу...

⁸ Штайнер приблизно в той самий час казав [149, лекц. 10] про «евритмічні» переваги кострубатої, тобто не вбитої граматикою мови, говірок. Навіть підкреслював, що ця незмертвіла мова краще розвиває дитину, живе мислення дитини, не кажучи про її поетичні багатства.

Але тут це «син чоловічий», що йде в «стихії», «в гармонізації природи». Образ «сниться йому море», «сниться йому шторм» пов'язаний не лише з мітом про Аяксів. Ідеться про гартування людини відповідно до функції Стрільця. «Мислі-птиці», згадані Хвильовим услід за «дзвонами крици», відповідають і йменню Аякс/орел, і сузір'ю Стрільця, пов'язаному з Орлом⁹.

Та сам вислів «син чоловічий» будь-яку інтерпретацію його пов'язує з Ісусом. «Але він все поборе!» стосується всіх людей, що з допомогою Христа подолають «стихії» своїх душ.

Син чоловічий, що все поборе, — це сам Ісус Христос, Пантократор, князь і суддя царства Божого в Апокаліпсисі, князь «сонячних віків», Нового Єрусалиму чи «Азії» кабали. Ним може бути й Метатрон, князь світу, що керує Серафимами, усіма дванадцятьма духами сузір'їв і пов'язаний із найвищим Божим атрибутом — сефірою Кетер, Вінець, Корона. Він розум сфери Серафимів, вогняний розум. Вогняні, гнівні Серафими — господарі тепла, вогню, блискавок і грому.

В «О, рудні, ваше свято» «Я» несе «вінок з огнів» рідним заводам.

Цегельні, цукроварні,
Хапайте неба смак —
Ковші несуть з броварні
І блискавку-маяк.

Елементи, з якими працює «Я», аж ніяк не входять у марксистські категорії сировини, знаряддя та засобів виробництва, хоч «хапайте» й пахне «грабь награбленное», як «дайош Європу» віддає запахами «дайош Варшаву!». Всі елементи роботи у Хвильового пахнуть небом та загоризонтною логікою. Тому й «ковші», можливо, були позичені у Великої чи Малої Ведмедиці, що блакитним ведмедем забрела «В електричний вік». Пиво ж вариться з колосу, що його тримає Діва. «Неба смак» синонімічний «синьому смакові» на серці «я» «Досвітніх симфоній». Смак пов'язаний зі Стрільцем, але синій, небесний смак, можливо, свідчить і про полярне йому сузір'я — Близнюків, які пов'язані з майбутнім відчуттям людини, відчуттям «я» іншої людини, смакуванням цього «я» [192; 154—4, лекц. 5]. Усі нові почуття розвиватимуться завдяки новому мистецтву. Тому смак небесного

⁹ «Стрілець» у Чюрльоніса цілиться саме в Орла (цикл «Знаки Зодіака»).

пива пов'язаний із хмелем натхнення з «української діжки» пеніда в поемі «В електричний вік». Поєднання слова-злата Франка, «золотих просторів» із «небесним» смаком теж пахне українським словом, жовто-блакитним його кольором. За Штайнером, «люди повинні будуть яскраво, кольорово відчувати одне одного через мовлення» [154—4, лекц. 5]. «Блискавка-маяк» взята якщо не з астрологічного, то міто-метеорологічного неба, неба Тора/Перуна, який разом з Одіном працює над національною мовою і «Я» [154—6, лекц. 8]. Маяк у Хвильового символізує Христа. Блискавка — символ небесного вогню, крові, «Я» Христа.

Очевидно, і «вінок» з огнів, який сам себе віддзеркалює цим самим «огнів» — небесним. У кабалі «вінці», «світочі», «вогні» — різні назви для 10 або 11 сефірот. Якщо врахувати також назви «імена», «речення», то «вінок з огнів» означатиме мовою кабали те саме, що слово-злато.

З акростиха «огні» розпочинає Хвильовий «Після гromовиці». Акростихи входили в арсенал поетичної зброї Хвильового, на що він публічно вказав «Літературною загадкою» про Коряка [130—1, т. 4, с. 399]. Це й дає підставу для пошуку інших акростихів. У тому-таки «О, рудні» своє нове Я, що попрошалося з ланами, телицею, конем та волами, Хвильовий зображує так:

І до заліза й криці
Хлопчиськом покотивсь.
І дні пішли за днями,
Себе я гартував,
Відкрились інші брами,
Інакше заспівав.
Тепер іду новітній
І лине буйний спів.
Я вам, заводи рідні,
Несу вінок з огнів.
О рудні, ваше свято,
Вітайте жебрака.

Перші літери дають «І. Х. І світ і я нові» — образ, ізоморфний «Я» на Сонцетроні в зоряній короні, де «І. Х.» — монограма Ісус Христос, німецьке Ich, Я, що передує моєму «я». У цьому контексті «вінок з огнів» і є зоряною короною.

Акrostих відповідає як езотеричній ідеї поезії, так і «робітничій» ідеї індустріалізації України та європеїзації її, символом якої є слово-злато Франка.

Якщо довіряти акrostихові, то І. Х. теж новий. За Штайнером, у ХХ сторіччі Христос з'являється на Землі знову, в етерному тілі. Він з'являється людям, як з'явився сліпучим світлом перед Савлом/Павлом.

Прийоми анаграмування, розгортання літер слова в речення, акроніми, згортання речення в слово, калямбури, шаради, криптограми різного типу та інші «забавки», ігри зі словом та фонемою в езотеричних рухах були не лише методом приховування бісеру від свиней, а й методом пізнання, психологічної та магичної практики. В Європі ці ігри найбільше розвинули кабалісти, єврейські та християнські, як і їхні спадкоємці, розенкройцери, алхіміки тощо [133, с. 638–673]. Кожна «барокова» епоха повертається до такого роду арабескових ігор, прагнучи вийти за межі лінійного, побутового світу.

Ідея й спосіб її втілення у кабалі відповідають тому, що теофанія, проявлення Бога у світ є текст. Світ є втілена небесна Тора, субстанція якої є субстанцією Світла Айн Соф.

Згорнуте в акrostих «ІХ і я і світ нові» було розгорнуте в цитованому вже уривкові «Біля коксової печі» в образ «Я», що сидить «В коштовній золотій короні на сонцетроні».

Дещо інакше зобразив цю корону Тичина «В космічному оркестрі».

В космічному оркестрі
підвладно все одній руці,
Немає меж... і де кінці,
що ставили б сонцям семестри
у голубому молоці?

Пливе етер, струмує вітер,
джерела б'ють нових поем,
встають сузір'я в формі літер
з навколо сяючим огнем.

Маємо цілу низку «вінків з огнів». У голубому молоці, Галактиці, струмує духовний, етерний вітер Зодіаку. У формі літер Зодіак представлений в кабалі та єврейській астрології.

Єврейська абетка з 22 літер, за інтерпретацією в «Сефер Ієцирі», розподілена так: 3 літери-матері, 7 подвійних (тобто промовляються й символізуються у двох варіантах) та 12 простих, «та один в них дух» [32, с. 20]. Вогняний.

Три літери-матері співвідносяться з першоелементами повітря, вода, вогонь. Повітря походить з етеру.

«ВІН призначив літеру Шін царювати над вогнем, пов'язав їй вінець, створив сполучення і створив ними небо в світі» [192, с. 27]. Відповідно Мем — вода й земля, Алеф — етер і повітря.

Сімома подвійними літерами Бог сотворив сім планет-зірок та сім днів тижня.

Дванадцятьма простими літерами Бог сотворив 12 сузір'їв та місяців. Про ці сузір'я й пише Тичина. Вони ж визначають координати світу: «Вони йдуть до вічності, і це границі світу».

Тичина, здається, оспорує цю тезу, слідом за Джордано Бруно, який, власне, теж був містиком.

«Творець» Тичини «на власнім творі розіп'ятий — це він на незглибній глибині шаліє й казиться без берегів!». Цитата з Платона? Душа світу — на матерії? Власне, і кабала, і гностики, і Джордано Бруно великою мірою відштовхувалися від ідей Платона, неоплатоніків, зокрема Філона.

Розіп'ятий на власному творі може натякати й на одного з гностичних деміургів.

Ще більше він нагадує одного з «Двох демонів» (1915) М. Волошина.

Клюй, коршун, печень! Бей, кровавый ключ!
Весь хор — один в моей цевнице,
Как в радуге — один распятый луч.
На дно миров спустился —
Мятежный дух, послушник вышней воли.

«Дух» і у Тичини нагадує люциферичного Прометея:

це він прометейно в майбутнє ридає
і не вертається ніколи.

Один із духів «В космічному оркестрі» називає себе: «Я мускули передосвітні», чим наче натякає на свою причетність до творення людини, її фізичного тіла та волі. Тому й закликає він:

Не надавайте значення Сатурновим вінцям:
доволі жить для себе, черство!

У Я-Сатурна «Арабесок» кільця ці — «віра, надія, любов», і їм у Тичини відповідають «свобода, рівність і братерство» «усім планетам і сонцям». Це за Тичиною і є закон космосу:

Там кожен знає свою орбіту,
закон, закон-соціалізм.

Поки що в Тичини це закон не гармат, а музичний, хоча його «Прометей» на той час (1921–1922) уже здурів і готовий творити життя нове «по трупах, сам» [118, т. 1, с. 362].

Дисгармонійна загостреність одної з граней, якостей духовного космосу породжує демонізм. Люциферичний Прометей — біль гордо-го вільного творчого духу. Це він натхненник «поем». За твердженням Соловйова, саме він надихнув Лермонтову «Демона» [112–1, т. 9].

Біль Люцифера — біль людського духу після гріхопадіння, що сталося внаслідок зашвидкого й заглибокого входження душ з Аеру, Азії, з-за «хмар» у фізичну матерію, що дало людям «свободу», незгармонізовану з іншими її якостями та можливостями. Звідси туга й сум людини за «батьківщиною», раєм.

«У стародавній Аерії, в „Аері“, жили колись ми, звуки; і звуки досі живуть; звукослів'ям виражаємо ми їх:

Рудою соннца посеян свет,
Для вечной правды названья нет» —

цитує Єсеніна Белий у «Глосалолії» [8, с. 20].

Рудням несе своє слово-злато, «вінок з огнів» руди сонця Хвильовий (врахуємо й те, що руда в українській мові також означає «кров»).

Белий цитує «Аугога» Якова Беме, який у душі кабали аналізував фоносемантику першого речення Книги Буття: «Am Anfang schuf Gott Himmel und Erden» (на івриті «Берешит бара Елогім еє хаша-маім бет хорец») — «На початку Бог сотворив Небо і Землю».

«Слово An виривається з серця до вуст і залишає довгий слід», «слово Am збирається в серці і доходить до губ, тут воно полонить і у звучанні повертається назад до свого вихідного місця».

«Це означає... що звук вийшов із серця Божого і обійняв все місце сього світу; але оскільки воно виявилось злим, то звук знову відступив назад [8, с. 34]. У «Свині» цей шлях проходить семеричне «з», натякаючи на всі сім днів творіння Слова.

Белій переповідає лекції Штайнера, який у дусі евритмії кабали та Якова Беме розглядає це перше речення Біблії, базуючи свою аналізу на звуках першого слова, бет, реш, шит.

«**Бет** у душі мудреців викликало енергію дій, прикритих покровом», «**реш** викликало величезні хмари Духів, що творять всередині оболонки і скеровують свої безмовні погляди на нас», «**шит** являло потоки прагнучих сил — пристрастних сил, що прагнуть назовні» [8, с. 33].

До цієї штайнеро-бемівської картини дії звуків близька картина «Після громовиці», де грозове, вітерне «р» громовиці поступово, «нарешті», через «ш» переходить у водяне «л», але продовжує грати, бавитися з ним та «б», прошиваючи «променем» «сорочку». І біжать «бульки-голки» кравця-поета по ній, творячи «нитками білих рядочків». Подібну картину маємо у вірші Хвильового «Швець працює». Згадаймо, що Беме був шевцем.

Фонемі «ш», що відповідає івритській «шит», присвячена ціла строфа поезії:

Шило в шкіру зашивив я,
Дратва шиє, шаркотить,
Шашель в шварі... Шив я, шив я,
Швидко в шевні все біжить.

Незалежно від того, чи Хвильовий у цій строфі мав на увазі роздуми Беме, Штайнера й Белого над першим реченням Книги Буття, чи ні, видно, як поет моделює свою думку фонетикою слова, він прошиває строфу фонемою «ш» за допомогою фонемі «р» (реш), яка, за Белим, є фонемою роботи, енергії.

«Шашель в шварі» (у Київському виданні — «Шепіт в шварі») нагадує тих духів, що мусили б працювати над Землею зназовні, але працюють як шовковичний черв всередині кокона. Цей образ дещо нагадує Метатрона, закритого від нас світом кліппот, шкаралуц гори́ха, який треба розгризти, щоб отримати знання: «горіх розкусивши буття» («В електричний вік»). Заміна шашелю на шепіт переносить акцент на самі фонемі, їхнє звучання — шепіт, потребу прислухатися до звуків.

На користь гіпотези про Беме свідчать барокові ігри типу акростиха «огні» першої строфи й анаграми «Беме» та «Яків», «Яков» у кількох рядках. Роздуми Якова Беме над «Ан» та «Ам» деякою мірою могли позначитися на цій строфі:

Пальці правої в живиці —
Сучу дратву я, шарпак,
Але очі — зоряниці,
А на серці — мак.

Мак, як знак Спаса, ми зустрічаємо в кількох творах Хвильового. Мак в Україні пов'язаний зі святом Маккавеїв, які, за Штайнером, перетілилися свого часу в апостолів [152, лекц. 2]. «А на серці мак» фонетично й семантично передає і німецьке «Ан», «Ам», і українське «на початку», і російське «спочатку».

Творець-швець працює в хаті. «Знадвору», «з бруку» йде замовник, той, «хто з смаком робить». Мовою кабали це мандрівник, пілігрим, шукач істини. «Смак» указує на Софію та сузір'я робітника взагалі, на Стрільця, який символізує олюднення людини, мужніння її на шляху еволюції, преображення людини в співтворця духів.

Хто ж цей швець, що готує чобітки тим, хто йде до нього з бруку? Навряд чи це Метатрон. Це радше хтось із тих, хто розробляв евритмію, — кабалісти, Беме, Штайнер. Саме Беме на Заході розробляв нетрадиційне в західному християнстві поняття Софії-мудрости, у якому католики й протестанти небезпідставно відчували еретичний потенціал, жіноче «божество» чи іпостась.

Написана 1917 року, «Глосалолія» Белого була надрукована в Берліні 1922-го. Лекції Штайнера з евритмії були прочитані ще раніше. «Аврора» Беме друкувалася російською ще перед революцією. «Швець працює» надрукована 1921 року.

І все ж таки підстав пов'язувати цього шевця Хвильового з Беме недостатньо. Чи не пошукати ознак Беме в інших творах?

У «Кімнаті ч. 2», породженій гетівським Майстером-подорожником, у чоботаря живе Христина. Чоботар дає Христині пораду: «Завжди читати не можна, на легені погано».

Чому читання впливає на «легені», чому чоботар каже не про очі? За Беме «Легені знаменують землю» [21, с. 273]. За Штайнером, друковане слово має в собі отруйний дух Арімана, що відриває від духовного світу. Може, саме про це й каже чоботар — про

ритміку-евритмію дихання, рівновагу Лева, потрібну для гармонізації в людині небесного й земного.

Після молитви Христина біжить до чоботаря, п'є воду й каже йому, що вона хвора, маючи на увазі духовну хворобу. «Потім дивилася, як чоботар забиває цвяхи в підошву й мовчала».

Цок-цок! по цвяшках
на підошві стежки дві —
це я вам —
Чобітки...

Та Христина злякалася своєї молитви так, як зреклася любови до ближнього — Макса, відмовившись допомогти йому.

Щось подібне твориться і з Б'янкою.

Розпрощавшись зі своєю земною ілюзією, Чаргаром, як потім зі Спасителем, Б'янка переживає кризу: «...вечір Першого травня рішуче й навіки відкинув усі мої надії і сподівання». Те саме і з громадською роботою: «Саме все це — газ, димок».

У день, коли Б'янка ввірувала в Бога й почала свідомо молитися Спасові, «в коридорі товаришка Уляна роздмухувала чоботом самовар і гулко кахикала».

«А з Христининими легенями й дійсно було щось неладне: кахикала — тихо й сухо».

Б'янка весь час бореться з якоюсь підсвідомою думкою й не дає їй дійти до свідомости. Холодно дивлячись на Уляну, як Христина на Макса, вона «пригадала її перебитий ніс, і він зупинився переді мною якоюсь настирливою плямою», як зупинилась і «якась мисль».

Ніс і мисль нагадують роздуми чоботаря Беме: «коли ж воно», Ап, «промовляється, то замикається в середині на своєму престолі верхнім піднебінням і замикається наполовину назовні, наполовину всередині. Це означає, що серце Боже набуло огиди до пошкодження й відштовхнуло від себе пошкоджену істоту» [8, с. 35]. Белий коментує: «голосна „а” прямо пов'язана з серцем, а „н”», пропускаючи струм видихань через ніс, залишає своє враження: «наполовину назовні й наполовину всередині»...

Пошкоджену істоту, Уляну з перебитим носом відштовхнула від себе Б'янка. Мисль у підсвідомості й пляма-ніс — «наполовину назовні — наполовину всередині» Б'янки.

Б'янка стала холоднішою до Уляни після її розповіді про химерний час першотворення революції, про те, як вона й тов. Бе були викинені з «раю» революції.

Тоді Б'янка й подумала: «Значить, даль треба шукати на якихось інших шляхах?»

Саме ця відповідь на пошкодження революції і стукає через ніс тов. Уляни до свідомости Б'янки.

«Раптом біля мого вікна сіла якась птичка й заспівала. Це було так химерно на фоні темноглубого неба, що я згадала казку про щастя». «У дворі кричали діти єврея, і я подумала, що старий єврей і досі мудрує над талмудом, як тисячі років тому мудрували такі ж старі євреї. В мой кімнаті стемніло, і мені прийшов у голову „голем“, чорт-хапун, і судний день єврейської провінції». Голем натякає не на ортодоксію, а на кабалу, магічний «суб'єкт в об'єкті» «Силюєтив» і, можливо, на мудрування Беме над Біблією.

І саме після цього з підсвідомости у свідомість, через «н», перебитий ніс тов. Уляни пробивається нарешті думка: «...хіба я ввесь час не боролась із Богом?» «Я хотіла пізнати даль без «Нього», але він не міг мені пробачити цього». Тобто і вона була в «Кімнаті ч. 2», у колі відірваної від землі й неба релігії книжок і філософів.

«Страждання людей, їхня хресна путь до світової Голготи — все це так ясно постало переді мною». Але трансформації богоборця Якова в Ізраїля не сталося. Смерть тов. Уляни від тов. Бе, смерть, яка сталася через Б'янку, пошкодила її саму, послала її... до чорта-хапуна, сіренького чортика, діловода Кука.

Мрія революції в особі Б'янки «вийшла на майдан Трьох комунарів і звернула в кривий заулочок» (у «Заулку» свідомо заражується сифілісом чекістка Мар'яна): «...з якоюсь пожадливістю я вбирала носом важкий запах міських нечистот». Це був запах «мого останнього бога». Ним був мавпа Кук. «Від нього пахло неприємним потом, і я подумала: „асенізаційний обоз“». Потім я йому віддалася».

«Сентиментальна історія» називає й інше ім'я цього бога: «Чаргар мовчав. Тоді я круто повернулась і пішла в свою установу». Бо установа чи діловод Кук — те саме.

Перебитий ніс тов. Уляни пов'язаний у думках Б'янки з чоботом, яким Уляна роздмухує самовар. Тов. Бе, п'яничка, бабник і член партії веде своє походження від начала, «берешіт» цього нового світу, «б» більшовизму. «Ви ніколи не були в ролі Єви, і ви ніколи не можете тоскувати за раєм» революції.

«Був сірий день, і над городом ішли сірі хмари, так що в моїй кімнаті майже стемніло. Напроти в кравця-єврея спалахнув навіть каганець». Тут «кравець», а не швець. Але й цей ремісник, як ми бачили, пов'язаний із тисячолітніми думами над Біблією й кабалою. І саме він виявив приховану мисль, Бога в підсвідомості Б'янки, як виявив її чоботар у Христини.

Він натякає нам на інший рай, на «берешіт», начало буття. «Бе», «бет — енергія дії». В оболонці «б» — форма тварин, бик, тілесність, форма почуттів [8, с. 112, 113, 123].

Непросвітлена духом енергія «товариша Бе» вбиває товаришку Уляну, з неї на очах Б'янки тече «м» — кров, «жива вода, влита в нас» [8, с. 112].

Це над нею, таємницею М, «душі матерії», б'ється Б'янка, Дон-Квізасто. Своєю чергою тов. «Бе» виявився Б'янкою-вбицею й провокаторкою з того самого сну.

Під час цього сну стукає у двері Уляна, щоб урятуватися від Адама революції.

«Стукаєш? Ну, і стукай!.. — подумала я, і знову почала засина-ти». Другий сон ставить перед нею проблему майбутнього цезаря, світового мільярдера або чиновника й показує падіння та розбиття на землі якогось духа, «велетенської чорної силюети» в кепі. Силюета нагадує падіння Люцифера, але кепі свідчить про духу більшовицької революції. Це він — «О, далекий!» — розлітається шматками на майдані: на три могили. І саме там, на майдані Трьох комунарів, після смерті Уляни й блюзнірського зречення Христа Б'янка почула запахи свого нового бога, «світового чиновника».

Любов до дальнього не дала Б'янці ні зрозуміти тайну «Бе» й «Ме», ні почути стук шевця Беме, ні побачити його «Вранішню зорю».

Бе виточив із голови Уляни кров, «м». І в ній забруднилася Б'янка. «Б» — Біла діва стала «б» блюду. Діва — бляддю. (Фонема «б» відповідає сузір'ю Диви, сузір'ю Софії [192; 107, с. 24–26].) Б'янка й Уляна — «душа матерії», Софія Якова Беме, «м», що впала. Це падіння Софії Штайнер описав як убивство Софії Люцифером, після чого в людини залишилися нижчі її сили, сили Софії-Ахамот гностиків [107, с. 88]. Тут це Ахамот революції.

Ми повернулися до початку, до падіння — крізь сірі хмари — душ у матерію. Після вбивства Авеля Каїном людина ще більше загрузла в майїчні стихії. Паралель Авеля й Уляни не дуже страждає від того, що Авель не жінка. Авель навіть етимологічно близький Єві, та й

репрезентує жіноче в людстві, жіночу мудрість, Соломонове начало, Софію [158, с. 18, 39, 163—164].

Протидією падінню людини є низходження духа Сонця в плоть земної людини, і далі — через Його кров — входження Його імпульсу в саму Землю. Про сум гріхопадіння й сум розп'яття нагадують нам метелик та чайка у Хвильового. І колос Тичини з «Я стою на кручі»:

Впливають хмари
Сум росте мов колос:
Хмари хмарять хвилі —
Сумно, сам я, світлий сон.

«За рікою дзвони» синонімічне «Я був — не Я. Лиш мрія, сон» та «прокинувся я — і я вже Ти» «Сонячних клярнетів».

«Я» прокидається в людині в пору Різдва.

Тому й тут чуються «дзвонні згуки» творчої пітьми:

Вірю яснозорно¹⁰ —
За рікою дзвони:
Сню волосожарно —
Тінь там тоне, тінь там десь...

Сум — своєрідна тінь від майї хмар. Це сум самоти й самотности людини в підхмарному, похмурому світі.

Волосожар, як ми знаємо, є сузір'я, пов'язане з творчим началом людини, насамперед саме зі словотворчістю. Пов'язане воно зі снотворчістю, з Фант-Азією, про яку писав Белий у «Глосалолії», тобто з евритмією.

Волосожар — частина сузір'я Тільця, тобто в календарному часі це сузір'я близьке Великоднім дзвонам. Наступне за Великоднем свято — Івана Хрестителя, сузір'я Рака, час снів землі, нав'яних Сонцем, снів туги за духом Сонця, що після Голготи став духом Землі. Тому «тінь там тоне, тінь там десь». Про це й співає у Тичини «Хор лісових дзвіночків». Бо на Купала вся природа славить день, Сонце й тінь, дощові, плідні хмари. «З піснею про сонце! — Сумно, сам я, світлий сон...» Сум евритмічно переходить через самість «Я» у світлий сон літньої ночі єднання зі світом.

¹⁰ У первісному варіанті «омофорно», тобто тими ризами Господніми, якими вірить бабка Горпина «Кімнати ч. 2».

Наступне свято, Спасівське, представлене в поезії колосом. Колос — кінець літа, це час переходу до сузір'я Діви, час преображення плодів Землі, перехід рослини в зерно, квітки в підземну «небесну троянду». Це пам'ять про Преображення плоті, сум-думу Христа на горі Табор, про світло Фаворське, обіцянку й надію на преображення людського тіла.

Там, на горі Табор, «замислилося Сонце» «Досвітніх симфоній», і просіяло Його тіло тим світлом, про яке мріє колишня шлюха «Поєми моєї сестри»:

І нарешті заблакитніє органно:
— Радуйся, плоть моя!
Радуйся!

Та сьогодні, після комуністичної революції:

Мій дух не запалив світанком тіло,
і тіло знову ссуть кроти.

Досвітнє світло — це досвітньою симфонією, Фаворським сонцем просіяне тіло Христа.

Різниця між тілами ветхого й нового Адама — в «смерті»:

Для мандрівника моря води,
гровиці, жах, смерчі —
для воскресшого тільки польоти
іше далі, туди, вдалечінь.
Так навіщо ж на мить зупиняйтесь,
не сказати, що плоть, а що — дух.

Смертний Адам — міжзоряний мандрівник та мандрівник океанами майї фізичного життя.

«Плоть» воскреслого преображена в «польот», вільний лет в одухотвореному світі.

Плоть моя!
в гареми атмосфер
несу тебе у чаші
з фабричних врат.

Для чуда преображення й перетворення на потири, чаші Грааля, хоче віддати себе новітня Магдалина, одна з тих, хто возлюбив Його.

Нині ж, у цій грішній плоті для Я, духу, залишаються тільки мандри через смерті та втілення. Але:

Я перейду весну кошачу...

<...>

Я — Магдалина! Ти — Палій.

Удар смичком — я хочу з вітром...

Досить ризикований еротичний образ виріс із «гаремів атмосфер», де смичок — із «Космічного оркестру» віоль, арф і сонячних клярнетів. Гаремі ж натякають на всю сукупність Духів, що працюють над нами, зокрема з нашими тілами й душами.

Ще дівчинкою Б'янка, від'їжджаючи в мандри своїми морями сентиментальних пристрастей, мріє про цей самий смичок, дещо плутаючи свої почуття: «Справа в тому, що я вже тоді хотіла бути матір'ю, а вітер мене збентежив: мені (хоч це смішно!) захотілось завагітніти від нього. Мені хотілось так чисто завагітніти, як завагітніло голубе небо, що вже мільйони віків хоронить у собі таємницю найпрекраснішого й найчистішого зачаття». Мається на увазі не лише й навіть не так вагітність діви Марії, як зачаття людини й Землі в часи Сатурна.

Так вагітніє небо революцією духу в поемі «В електричний вік», але «була виснажена душа — кинута її знову в лабети...» — як і новітню Магдалину з «Поєми моєї сестри».

Тому й закликає вона комуністів до революції духу:

у вільний дух і плоть повірте...

Ось над чим «замислюється сонце» в «Досвітніх симфоніях» крізь хмари, «в глибині вод»:

...Розтаборилась тінь.

У кабалі¹¹ тінь — вода, майя світового етеру, який лине із Сонця. Водній стихії відповідають елементарні духи, німфи.

¹¹ Тут, як і завжди, маються на увазі як юдейські, так і християнські кабалістичні символи.

У третій симфонії духи стихій згадані, та це вже не водяні, а, мабуть, повітряні, «босоніжки-феї», тобто сильфи.

Із «тінню», з її відповідною літерою кабала пов'язує й суд, правосуддя. Йому відповідає й Аякс. Він іде через шторми — до остаточної перемоги людини.

Аякс... Аякс...
Під дзвони кричі
і мислі-птиці
— понеслися.

Птиці відповідають мислям і сильфам. Як птахи падають на синю глибочінь духовного світу, так «до мого серця» («Сонце! Я такий романтик, як і ти»)

босоніжки-феї! — золото ліризму
під жаги зідхання
з криком!
з криком!
упадуть!

Та в четвертій симфонії, присвяченій сину чоловічому, птиці-мислі несуться вже під дзвоном криці.

Мислі тут уже представники вольової духовної мислі Михаїла. Мова йде про гарт, Михайлове залізо доповнює золото ліризму. Золото ж одухотворює, облагороджує залізо, що може й аріманично ржавіти.

Натяком на одухотворення техніки може бути початок третьої симфонії:

Сонце! Засмійся у мій кошик!
Полоскочи моє блискуче долото,
як я замріяну далеку далину,
Полоскочи і їх (а з ними й я!)
оті поеми героїчні,
що викликають до чола віки-епохи...

Останнє, як ми вже згадували, — відгук на задум «Я (Епопеї)» Белого, який уважав, що настала доба гомерівських героїчних епопей. Із них власне і вигулькнув у четвертій симфонії Аякс. Своєю

чергою, віки-епохи викликали калямбур Білого, використаний ним саме через задум Епопеї: «чело век».

Цей калямбур перетворюється на мушкетонний постріл за рахунок «віки-повіки» та «чоловічки» очей. Повіки своєю чергою викликають «вії», за якими прозирають вже очі гоголівського Вія¹².

Чоло разом із віками, очима складають перший трикутник, трянду дерева сефірот: Кетер, Хохма й Біна. Ці сефірот визначають початок творення. Світло Ор від Айн-Соф (Бог-в-собі, Все й Ніщо) промінить у Кетер. Саме з нього, з Корони, Бог проявляється. З Кетер світло роздвоюється на Хохму й Біну, два «ока» Адама Кадмона (Адама задуму Божого). Кетер у цьому контексті є тим, що в теософії прийнято називати «оком Брами», Третім оком, яке можуть ототожнювати із Сонцем.

У деяких традиціях Адам Кадмон світлом цього «Ока» виправляє, зцілює, відновляє єдність світобудови, порушеної в час гріхопадіння, катастрофи «чаш», сефірот.

«Полоскочи долото» синонімічне образу вітру, що «погладив долоні»: йдеться про осончення, одухотворення праці з «долотом» та «словом».

Одухотворення сонячного князя Михаїла — Тичинове «назаряння в сонячнім саду», лоскотання «долота» й поем. Власне, у контексті симфонії йдеться про долото, яким витесують глиби, епопеї.

І долото, і долоні, і безліч інших «робітничих» інструментів та прикмет вказують на провідну ідею «індустріалізації» й культурної революції у Хвильового. Вона збігається з тим, що писав Штайнер щодо ролі «смерти» й «зла» та машин у п'ятій і шостій епохах: ми мусимо прийняти їх у свою душу, щоб свідомо преобразити їх у сили добра й любови.

Тема співвідношення «смерти», «зла» й «машин» — постійна в письменників, так чи інакше причетних до антропософії. Б. Пільняк присвятив їй твір під назвою «Машини й вовки» (1924–1925). Цілком у дусі Штайнера Пільняк показує, що вибір між «вовчим» у душі людини патріархальної Расеї та машиною — неминучий, та не є справжнім вибором: машини аріманізовані, бездуховні є машинововками.

Привертає увагу згаданий у Пільняка верстат під назвою аякс: «...машина невмолима — тут ясно <...> ти відірваний від сонця, від

¹² Цей розвиток «Чело века» можна простежити досить наочно і в поезії Мандельштама, де Віевою є сама доба й Сталін. У Маяковського в чернеткових частинах «П'ятого Інтернаціоналу» Вієві риси є в Леніна.

полів, від квітів, від житніх втіх і пісень житніх, ти не підеш вправо чи вліво, тому що увесь завод, як аякс або гідравлічний прес, одна машина, де людина — лише допуск»...

Незалежно від того, чи є зв'язок між Аяксом поезії Хвильового та аяксом Пільняка, зрозуміло, що такий зв'язок існує на рівні самої проблеми й має спільне джерело в ідеях Штайнера-Белого. Пільняк міг не знати творів Штайнера, та учень Белого не міг не знати «Глосалолії» 1922 року, де показано зв'язок між машинами й травами, квітками та «ржаними» піснями. Неістинність вибору «вправо чи вліво» у Хвильового в «Синьому листопаді» (1923) сформульована майже в тих самих образах, що і в Пільняка: «Підеш направо — загризе вовк. Підеш наліво — уб'єшся в ярку».

Верстат аякс та Аякс «Досвітніх симфоній» пов'язані через «Аз есмь робітник», де робітник — Стрілець, а «аз есмь» — той, хто прийшов «з Азії» у цей світ працювати: «Аз із вами до скінчення віку» [8, с. 69]. «Аз есмь» — син чоловічий, Ісус, Деміюрг, Робітник «електричного віку», якому Хвильовий проспівав своє «Отче наш».

Тому «я не зрівняю пахощі своєї блюзи ані з поглядом синім коханки, ані з смаком першого вистріла, ані з мукою в тих журавлях».

Погляд, смак, запах — це сузір'я Козерога, Стрільця й Скорпіона/Орла. Мука журавлів, що відлітають чи прилітають із вирію, — мука земного життя й перевтілень, проходження через Чумацький Шлях, одною з назв якого в Росії була Журавлиний Шлях. Відповідно до цього в південній півкулі неба, біля Козерога, є й сузір'я Журавель. Чи не на цей небесно-земний шлях натякає синій колір погляду коханки? Це муки народження сина чоловічого, Різдва, як і муки Ісуса на Голготі. Та Ісус Христос — це всі 12 сузір'їв, 12 відчуттів, що виробляються в людині в кінці її післятлянтської, нашої доби — перед апокаліптичним часом...

Цей повний спектр запахів, духів всіх 12 сузір'їв і є, мабуть, отим запахом робітничої блюзи «сина чоловічого»:

Моя блюза пахне —
вугіллям.

«Біля коксової печі» вугілля є тим самим матеріалом, із якого твориться новий всесвіт, у центрі якого на сонцетроні «Я», Метатрон чи Адам Кадмон.

У кабалі вугілля символізує сефірот, із яких Бог творить світ. «Десять сефірот нематеріальних. Їхній кінець введений у початок, як полум'я з'єднано з вугіллям, бо Господь один, і немає Йому іншого, а перед одиницею — яке можеш назвати число?» [8, с. 19].

Саме сефірами — в нашому пласті всесвіту — й пахне блюза сина чоловічого.

В «Арабесках» одяг молодого графа, що приручив «мавку» Бригіту, водяну силу чи світло, «було всипано діамантами», які в західно-європейській містиці символізують владу над космосом, стійкість, безсмертя, божественну любов, безстрашся. Та не забудьмо, що алмази — трансформа вугілля, просвітлена, прозора.

Усі ці риси пасують новому Аяксові, Аяксові-переможцю, що оволодів своїми пристрастями.

Це йому та Ісусові-робітникові твориться молитва «В електричний вік», «Отче наш» Хвильового. Це в нього «крицеві вії», що на них «запеклася майбуття сльоза». Вії ці загрозливо пахнуть вождем чи королем «гномів», Вієм. Та підземне божество, як і Аякс, — преображене за подобою Христа.

Це Його,

Твоя напруженість воліє
На патлах буйних днів
провести лябіринти смаку.

Спробуємо перенести знаки цих рядків із землі на небо.

Воля чи духи Волі (Престоли, Трони) пов'язані із сузір'ям Лева [107, с. 26]. Йому відповідає майбутнє відчуття, почуття життя. Патли, верхівка голови відповідають сузір'ю Овна, Агнца. Це майбутнє відчуття мислі. Смак — Стрілець. Полярне йому сузір'я, тобто «смак» духовний, Близнюки, майбутнє відчуття «Я» інших людей. Нарешті лябіринти нагадують нам про Тезея, Аріядну й Мінотавра, Бика, Тільця. Сузір'я Тільця — майбутнє чуття слова [192], той самий запах слів, який є одним із найважливіших символів та прийомів поезики Хвильового. Та який зв'язок між цими двома відчуттями, запахом та відчуттям слова? Запах, нюх пов'язаний із сузір'ям Скорпіона, полярно протилежним Тільцю, що й свідчить про їхню фізично-духовну взаємодоповнювальну протилежність, своєрідну антонімію, точніше астральну синонімію, таку, як у Рака й Козерога... У Хармса цей нюх, химерне відчуття слова й інші властивості людини

майбутнього передано в образі дивної «дівчини» Хню, «другом лямпи Саші», з вікном на лобі, тобто третім оком, «двопелюстковим лотосом», органом духовного видіння світу імагінації [190, с. 57]. Свою «Антропософію» (1909) Штайнер починає з критики антропології, з обмеження нею людини п'ятьма відчуттями, що неминуче веде її до поразки в лябіринті Мінотавра, у пізнанні людини [190, с. 26]. «Вождем», аріядниною ниткою для антропології мусить бути антропософія, тобто самопізнання людини, пізнання духовних основ цих фізичних відчуттів та духовних відчуттів — відчуття життя, відчуття слова тощо. І це уявлення про самопізнання збігається з тим, що писав в «Асхані» про той самий лябіронт людини й Біблії та смак Софії Скворорода (див. про це в розділі «Пенід та жемчуг життя»).

Відчуття слова відповідає рівню душі свідомої, тобто сучасній європейській добі. Та Робітник-Стрілець крокує далі, у праці своїй він преображує сам час та алхімічно преображує себе, свої чуття, гармонізуючи небо і землю в людині.

Да буде твоя непохитна воля
там —
на землі,
як тут
в заводі.

Завод виявляється все тією самою алхімічною лябораторією, що й коксова піч.

Робітник у ньому Христос, що нині вже є духом Землі, інакше кажучи, це дух Сонця, що «працює» на Землі, над преображенням Землі та її працівника — Чоловіка.

Син теслі у ХХ сторіччі стає Робітником, який працює разом і над «сином чоловічим» Аяксом, може навіть на верстаті аякс...

Слухай, чоловіче:
Да не будуть тобі бозі другі,
Тільки моє засмажене обличчя,
Це не наруга —
Це сердешна порада...

Бо лише так, через одухотворення праці, через працю людини над собою й навколишнім світом прийдуть «часів Адама ріки».

Хто міжпланетних мрій
таємність розпутляє?

Я.

Я лоно страдниці-землі
в троянди уквітчаю.

Таке прочитання «Я», «Отця» і Сина чоловічого не суперечить самоозначенню «Я» як персіяньського пеніда, сина Бідноти (страдниці), платонівського Еросу, творчої сили всесвіту, сили Любови, тобто Христа. Є й внутрішній зв'язок із лабіринтом Мінотавра й героїчним Персеєм.

Це нове «Отче наш» лише на поверховий погляд заперечує «вашого» «Отця і Сина, і Святого Духа».

За Штайнером, який сам записав з Акаші-хроніки своєрідне «Отче наш» [154–2], це означає те нове в людині, що дає їй змогу йти далі у своїй молитві Отцю.

Людина бачить Христа на рівні свого часу, на рівні місії окремого народу чи покоління, нинішніх утілень.

Позаду:

Степи Залізняка і Гонти,
а назорі¹³ —
гайдамацький рев.

Попереду — «майбуття сльоза».

Між ними — «релі», гойдалка, електричне реле й ліра.

Є загроза, що на шляху машинізації, якщо не буде згармонізована «думок анемона», «тендітне досягнення гроно упаде на траурні ризи».

Анемона — квітка Адоніса/Ероса, що впав жертвою стихій, вакханок. У гностиків Озіріс, Орфей і Адоніс ототожнювалися між собою і навіть із Христом. Белий аналізує ім'я «Адоніс» у зв'язку зі смертю, співвідношенням душі «О» в плоті «М», з «Номо» [8, с. 78].

«Думок анемона» може бути аріманізована, обездуховлена й обездушена, і тоді «гайдамацький рев», вакхічне «Евое», троглодитське в людині, кине «виснажену душу» Землі «знову в лабети...».

В антропософській ботаніці анемона належить до рослин, які є «луною минулих етапів розвитку Землі» [186], залишками Місячної

¹³ Чергова текстологічна проблема, бо в Київському виданні маємо «на зорі», що, мабуть, точно. Та не виключена й гра в «помилку».

доби рослино-тварин [182, с. 230–232]. Незгармонізований проГрес машинізації парадоксальним чином може привести до регресу, до вибуху «місячної» свідомости в людстві, до приходу цивілізації машинохижаків, рослинно-тваринного місячного розуму.. У «Вальдшнепах» зародком цього місячного, відсталого розуму є марксист-філософ Євгеній Валентинович («Євва!») з його хворим зубом, «зубом кастрованої мудрости»: «інакше його й назвати не можна», «тільки Євгеній Валентинович». «Правда, можна було б назвати Валентином Євгенійовичем. Але по суті це все одно»: «Евое» місячних духів, діонісійства, вакханок підсвідомости. Хвильовий так багато приділяє уваги його імені й зубам, що можна підозрювати в ньому й ключ до розшифрування задуму роману. Євгеній — благодарований, але може бути прочитаний і як Євн геній.

Привертає увагу його нахил до шахів, які пов'язані з темою зубів пізнання («горіх розкусивши буття»), символічним числом 32, числом шляхів мудреців кабали, числом еонів, сфер буття тощо. Кастрована мудрість зуба нагадує про цинічну шансонетку Вівді та слова Аглаї: «Хіба ви не кастрували життя цим пошлим обоженням Арістотеля... — чи то пак „кремлівського мрійника”?», тобто Леніна. Саме Ленінська кастрація філософії в «Матеріалізмі й емпіріокритицизмі» висвітлює дивне ім'я Євгенія Валентиновича. Ленін, учень Георгія Валентиновича Плеханова, саме на нього сперся в дискусії з махістами, емпіріокритиками й богобудівниками власної партії, і таким чином кастрував навіть сам марксизм, який все ж таки мав чималий потенціал¹⁴.

Та залишимо політичні погляди Хвильового. Мова йде про матеріальні й духовні наслідки кастрованої мудрости:

¹⁴ Спокусливою гіпотезою видається зв'язок Євгенія Валентиновича з Валентиновим/Вольським, недовгочасним учнем і приятелем Ільча, одним із «богостроїтелей» («богобудівників»), що протиставляли себе «богошукачам». Він був однією з жертв гніву новітнього Арістотеля. Він, який написав досить чесні, хоча й злі спогади про колишнього вчителя, співбесідника й партнера по грі в шахи. Він також автор книжки про свою участь у символістичному русі Росії... Та всі відомі спогади Валентинова були надруковані після смерті Хвильового. На його прізвище претендує комісар Вольський із «Кімнати ч. 2». Але й у цьому випадку маємо ще одного претендента на комісара — Махайського/Вольського, побіжно згаданого в «Санаторійній зоні».

Я буду уїдливою нянькою
біля вас,
бо ви розіб'єте коштовні вази,
і будемо укупі плакати
ще один вік.

Цей уривок дещо неясний, коли не згадаємо, що в наші часи сам Христос стає вождем спільної карми людей:

Во ім'я ваших —
Отця і Сина, і Святого Духа —
Я — ми.

Коштовні вази, чаші чи келихи — одна з назв сефірот або посудин для сефір. Гріхопадіння чи катастрофу кабалісти символізували саме як розбиття частини сефірот силою променів, що наповнили їх. Уламки цих чаш і є тим, що називають у кабалі кліппами. З них створена й матерія. Світ зла — світ кліппот [145, т. 2, с. 50, 220].

Під цим кутом зору fuga відображає поділ космосу на кілька рівнів, які відображають один одного, тобто є гомеоморфними. У кожному з них структура світу визначається деревом сефірот. Падіння, розбиття «чаш» сталося на одному з цих рівнів.

Катастрофа розбиття чаш відбулася в час створення Адама Кадмона. виправлення космосу теж пов'язане з ним, із тим світлом, що випромінюється з його очей. Внаслідок Катастрофи потрапила у вигнання Шехіна чи Шхіна, кабалістичний аналог Майї-Софії. Чиста Шехіна — це Рахіль/Рахель. Ось чому в санзоні дідок смакує падіння в таких словах: «Майя, мовляв, не біблійська Рахіль, але щось подібне. Знаєте: фосфоричний блиск, легенька хвороба в очах, ніжка, знаєте, коли неловко сяде напроти без пантальонів...

— Хе... хе... Тентименталізм?»

Це «Х» — хет, число 8, гріх. Тому «с» світлого тентименталізму затемнюється в «т». Фосфорична хвороба в очах від Фосфоросу — Люцифера. Це лише подоба Світоносця.

6.

У своїй промові під час закладання каменю основи будинку Іоанна (пізніше Гетеанум) 1913 року Штайнер, пояснюючи забуте нами макрокосмічне «Отче наш», вказував на те, що «Слово явилось душам людей і душам людей говорило: наповніть еволюцію Землі сенсом Землі. Тепер Слово саме перейшло в ауру Землі, пройнялося спиритуальною аурую Землі» [154–2, с. 407].

Ця подія розділила надвоє і історію Землі, і еволюцію її від «Сатурна» до «Плутона». Голгота стала центральною подією в процесі творення сітки, тканини любові, перетворення Землі на планету Любови.

Ця містерія є завершенням містерії Водохрещення, коли Сонячний Дух став Духом Землі.

Та щоб зрозуміти концепцію Христового Імпульсу як імпульсу любові, звернемося ще раз до часів гріхопадіння.

Розділ на дві статі призвів до розколу самої любові.

Одна частина цього почуття чи сили взаємодії між людьми обернулася на саму себе, всередину особи, стала себелюбством. На іншого вона спрямована частково — як хіть, жага, бажання володіти. Перед гріхопадінням любов була безкорислива, без цієї жаги; але й не була любов'ю-пізнанням. Із себелюбством та розділом на статі в душу ввійшло пізнання.

Мета — перейти знову до цілісної безкорисливої любові, але вже свідомої, ясної, пізнавальної. Це прийде в процесі повстання «Я» людини, через ті самі себелюбство й індивідуацію, але й через поборення обмежености індивіда.

Самопожертва Сонячного Духа стала точкою повороту до такої любові. Перед цим Христос діяв із Сонця, разом із Духами Форми. На землі діяли вчителі. Один із найвидатніших серед них — Будда, який своїм ученням облагороджував людські афекти. Але дія Будди була «знанням», ученням співчуття й любові.

Христос не лише пронизав своїм Імпульсом астральні тіла, людські душі, а й увів у Землю саму субстанцію любові. Після Голготи змінилися навіть кольори духовної аури Землі. І ясновидючі, яснозорні це можуть бачити.

У ХХ сторіччі після закінчення Калі-Юги (1899) ясновидючі можуть бачити Христа в етерному тілі й переживати чудо Савла/Павла на шляху його в Дамаск.

Після Голготи сама «сила» любови входить у «Я» людини, і ця сила дає вже самій людині можливість випромінювати із себе субстанцію любови. Рудольф Штайнер докладно зупинився на цьому процесі у своєму циклі лекцій «Євангеліє від Матвія». Недарма баба Горпина в «Кімнаті ч. 2» рекомендує читати саме це Євангеліє. Для неї відповідно до штайнерівського «Євангелія від Матвія» уся природа, поле як риза Хрестова, і сама людина, очі баби Горпини випромінюють із себе субстанцію Хрестової любови, як очі горбуна Альоші в «Лілолі» — Голготу.

Ті, хто приймає в себе «силу віри», силу Хрестову («Вірю яснозорно — За рікою дзвони»), наповнюються субстанцією любови, і вона, переповнюючи їх, летється в душі людей, які їх оточують.

Штайнер саме в цьому сенсі коментує слова латинського перекладу Євангелія від Матвія: «...від переповненого серця говорять уста».

Серце рухається кров'ю, яка є виявом, виразником Я. Євангельські слова означають «говоріть від повноти свого Я». Те, що Я творить понад себе, вливається в слові. Христос є те, що летється із серця як надмір.

Сила «віри» — живиця, яку «шарпак», швець бере в Христа, і тому він багатий, переповнений любов'ю, може дарувати свої «чобітки». Очі в нього, як і в баби Горпини, проміняться зорею, бо серце його цвіте, маковіє Хрестом, любов'ю.

Навіть коли Вівдя скаженіє, бо її відривають від Христа в очах Горпини, євангелістка, бачачи Вівдину жагу Христа, виправдовує її: «Господнє серце». Вона має на увазі потенцію, закладену в її імені Євдокія — благовоління, блага воля, намір, думка.

Трирічне перебування Сонячної істоти в людському тілі мало своїм наслідком те, що віднині «любов» дедалі більше входить, летється в людські душі. Цей зріст «субстанції» любови пов'язаний і з місією Іешуа Бен-Пандіри, який у шосту епоху прийде як Будда Майтрейя.

Іван Хреститель та ап. Матвій вийшли з його школи (сузір'я Рака). Він втілиться і в ХХ сторіччі (комета із сузір'я Рака?).

Придивимося до Я-Сатурна «Арабесок» із його кільцями «віра, надія, любов».

Будда Готама приніс Колесо Закону, мудрість, знання про любов і співчуття до страждання.

Христос привів у дію Колесо Любови як властивість, силу людей. Воно введене в дію силою Хрестовою, «вірою», що переповнює серце людини.

Будда Майтрейя принесе нову силу, «надію». Він — учитель «надії», так потрібної в кінці нашої післятлянтської доби, яка в кінці

сьомої, під знаком Сатурна, епохи закінчиться черговою катастрофою. Зустріч інженера Сердюка з його кометою «надії» і Теми Брук із шостої тютюнової фабрики в цьому сенсі принципово важлива. Вона знаменує зустріч «бруку», брукованої дороги або й мосту до шостої епохи з надією на те, що «гнів», «сердитість» не переважить любов Господню в сатурнічний період.

Надія потрібна фізичному тілу, бо це домена Сатурна, воно найменш залежне від «Я», духу й тому найбільш вразливе, залежне від злих впливів часу старіння.

Трьом кільцям Сатурна кінця сатурнічної епохи протистоять Колеса «Я» — віра, надія, любов.

Для «Я» — біль знання, для душі — віра, для життя, етерного тіла — любов, для тіла — надія. У соціяльній площині для «Я» — Свобода духу й знання, для душі — Рівність (у вірі), для тіла — Братерство (у надії і любові). Таким чином, Я-Сатурн Хвильового більш-менш збігається із Сатурном у Тичини: «Я» є розв'язкою майбутньої доби Сатурна, його проблем-загроз.

Егоїзм люциферичної любови й свободи приводить до дисгармонії між «тілами» й душевними силами, що були створені на Сатурні, Сонці, Місяці, Землі. Гармонізація волі, почуття, розуму, тіл фізичного, етерного й астрального йде через «знаю» Я — в любов:

Нема там смутку, суму-гніту, чужий системам егоїзм,
Там кожен зна свою орбіту,
закон, закон-соціалізм.
Там кожен зна свої одміни:
супутник — друг — товариш — брат.

Ідеться не так про сім астрологічних плянет та сузір'їв, як про гармонізовану знанням і любов'ю еволюцію Землі (сім її втілень) та майбутню людину з її 7 тілами й 12 почуттями.

Психологічно й історично процес оволодіння своїми тілами, «орбітами» плянет, схематично має такий вигляд. «Я» спочатку оволодіваю знанням. Потім, коли сила Христова, «віра», стає силою в мені, «я» оволодіваю астральним тілом, душею. Цьому відповідає четверта епоха, втілення Христа. Саме одухотворення душі в загальнолюдському масштабі є завданням шостої епохи. Етеричне тіло просякається силою віри й стає силою любови. Це завдання нашої п'ятої епохи й великою мірою розв'язується в шосту епоху. Будда

Майтрейя, що приходить у середині шостої епохи, згармонізує інтелект і добро, зробить слово моральним [154—8, лекц. 10]. Згармонізувавши таким чином почуття й розум, для волі, фізичного тіла, він дає Надію, що спирається на згармонізовані «знанням» Віру й Любов.

Надія потрібна тому, що частина людства підкориться ворожим Христовому імпульсу силам, і це розколе людство, що й викличе низку катастроф. Ці катастрофи символізовані в Апокаліпсисі Страшним Судом. Надія — запечатання праведних душ після розкриття шостої печатки.

Сатурн, що репрезентує фізичне тіло й волю, символізує Страшний Суд для тіл людей злої волі, і ми це бачили в «Петербурзі» Белого. За календарним кодом Соловйова це дні від Воздвиження по день Софії, Віри, Надії, Любови, 27—30 вересня нового стилю.

Саме на цей період припадає осіннє антропософське свято 29 вересня, свято арх. Михайла — свято внутрішньої ініціативи, свобідної твердої волі, відваги [159].

Він своєю крицею, залізом метеоритів та одухотворюючи ариманічну техніку гармонізує людей, гартуючи в них волю й мужність у протистоянні Аріманові.

Це він рятує Жону, зодягнувши в Сонце, і бореться з Драконом.

Календарний термін у 3,5 дня відповідає 3,5 року, 1260 дням перебування Жони в пустелі. Іронічно, кометою Енке з періодом обертання в 3,3 року, обіграв Хвильовий хвостату потвору в образі червоного Енка, сатани в бочці, який погрожує з'їсти плід української революції: азійський ренесанс.

Не менш цікаві календарні натяки й коди в «Я (Романтиці)», у «Мисливських оповіданнях добродія Степчука» та в «Кімнаті ч. 2».

Степчук — мисливець, тобто пов'язаний зі Стрільцем, отже, й із самим Хвильовим.

Та важливіше те, що Стрілець помічає пройдені етапи зросту Людини.

Всі оповідання Степчука присвячені нелюдському в людині, тому, що потрібно перейти чи преобразити.

«Очевидно, від прекрасної Маргарити до хама і циніка Фердишенка тільки один крок. Саме в цьому і... не моє виправдання, а нерозгадані загадки на путях до далекої, невідомої і, безперечно, прекрасної людини», — розповідає він про те, як страх свого несвідомого гріха призвів до свідомого гріха, до втечі від відповідальності, до відмови допомогти дітям.

В оповіданні «Вовк» під мотто «Homo homini lupus est» Степчук розповідає про те, як недовіра й страх перед іншим викликає в людині її власне зло.

«Людина людині вовк» — своєрідне мотто до апокаліптичної війни всіх проти всіх кінця сьомої епохи.

У полюванні на вовків беруть участь 33 мисливці, що відповідає 33 принципам світу Божого в кабалі та 32 «путям» світла Божого. Відповідно — 32 шляхам мудрости мандрівників пізнання, 32 зубам людини, що розкушують «горіх буття» в поемі «В електричний вік». 33-й принцип — це сам Бог-в-собі, Айн-Соф. Маємо також 33 ступені гармонії в Платона, 33 розділи «Чистилища» й «Раю» в Данте тощо. Оскільки мікрокосм ізоморфний макрокосму, 33 мисливці відображають 33 принципи світу Божого, або 33 рівні його.

Достатньо було одному з принципів подіяти неправильно, як вовк вдалося втекти. Вовк, за Штайнером, символізує аріманічний вплив на нашу душу. Мовою чисел це додатковий, зайвий принцип, як принцип Люцифера в «Пеклі» Данте або 34 підписанти Сухарєвської конвенції в «Золотому теляті» Ільфа й Петрова.

Що ж це за принцип, що завадив полюванню на вовків? «От нате вам хрест і Бог (він перехрестився), що на наші номерки вовк не вискочить», — каже «гостроголовий», вважаючи керівників полювання брехунами. Та бреше він сам: вовк вискочив на «наші номерки». Та ще гірше — він посіяв свою недовіру, своє «вовче» в душі партнера, і той теж пропустив вовка, а точніше двох. Таким чином, пропущених вовків — три, відповідно до трьох шукачів стільців в Ільфа й Петрова, трьох демонічних чекістів «Я (Романтики)».

Вовк Фенрір та Гель/Хель, володарка смерти, представляють Арімана північно-германського міту, «Едди». Себелюбство, Змії Мідгарду — вплив Локи, Люцифера на астральне тіло. Воно викликає «самообман», який призводить до майї, обманного бачення зовнішнього світу, що й виражено образом вовка Фенріра. На рівні фізичного тіла це проявляється як хвороба та смерть, Гель [154—6, лекц. 9].

«На полюванні, як і в житті, єсть такі люди, що завжди <...> когось у чомусь запідозрюють», «вони в вашу щирість не вірять», «вони не мають ні рації, ні права отруювати отрутою своїх часто безпідставних підозрінь наші найкращі хвилини». «Гостроголовий» «пророк» «не мав рації думати, що його невдача (коли вона буде) є робота чиєїсь злої волі, а не випадку».

І все ж «пророк» мав якусь рацію. Його манія підозри призвела до того, що вовк, символ брехні, точніше самообману, вискочив з облави, вискочив тому, що «пророк», бажаючи відомстити брехунам та оповідачеві, що викрив його брехню, покинув своє місце. Але й оповідач пропустив вовка, бо перейнявся манією переслідування «пророка», і дивився не на вовка, а на «пророка». Маючи вже в собі імпульс брехні, «пророк» отруїв ним душу оповідача, викривив його бачення світу майєю-вовком. Ми вже цитували таку саму сцену в Белого про подорож бурхливим океаном та людей із мертвими очима.

«Пророк» серед 33 мисливців — річ у собі, для себе, втілення абсолютної замкнености, обмежености — своєрідне мавпування Айн-Соф, 33-го принципу.

Та чи випадково вказано, що дія відбувається біля роз'їзду 272? За календарним кодом 272-й день — це 29 вересня, західноєвропейський день арх. Михаїла. Це він — хазяїн вовків у фольклорі, це він полює на «вовче», ариманічне в людях, це він гартує людину «залізом» проти Арімана.

«Пророк» «гостроголовий», можливо, тому, що саме так зображали сатану на перевернутій п'ятикутній зірці, з козячою мордою. Це мінус-людина, бо в п'ятиконтину зірку вписана людина, це її знак. Тоді й прикмета «пророк» означає того самого Сатану, що пророкує в Книзі Йова про його, Йова, майбутню поразку, нещирість його любови до Бога. Та, на відміну від Йова, добродій Степчук не витримав випробування Фавста.

7

Прощаючись із полем, що «як ризи Христові», Вівдя кричить «прошай поле», та чує не лише луна від своїх слів, а й голос баби Горпини в нім, тобто ті самі очі її, у яких — Христос.

«Поле» луною мусило б відгукуватися як «оле» й далі «ле-ле-ле»... І це «ле» своєю чергою нагадало б нам вказівні артиклі іменників французької мови (le, la) та вказівні закінчення наших дієслів. Також і «ле» «Міжпланетних інтервалів» Тичини:

Крик у міжзоряному лоні:
Ми б цвіли, пили б веселе! —
Так душа, — душа в полоні,
Леле.

Та голос баби Горпини у Вівдиному крику відлунює й «Скорбною матір'ю» Тичини:

Проходила по полю,
В могилах поле мріє —
Назустріч вітер віє:
— Христос воскрес, Маріє!

Бо, хоч Марія Тичини «не відає, не знає» ще про те, про що їй кажуть «колосочки», «квіти звіробою» й вітер, та вона заповідає:

Ідіте на Україну,
Заходьте в кожну хату,
Ачей, вам там покажуть
Хоч тінь Його розп'яту.

Луна, яку чує Вівдя, і є ця «тінь» від Голготи. Бо в цій країні, «яку любив до смерти», «Він родився вдруге». Чому, звідки цей месіянїзм Тичини?

Ще 1917 року «На стрімчастих скелях» Тичина писав:

Із долин до неба
Простяглися руки:
О, позичте, грози,
Зливної блакиті! —
Враз
Вниз
Впали краплі крові...
На ланах, на травах
На срібно-зелених,
У житах злотистих,
Стрункоколосьових —
Гей,
Там,

Там шуміли шуми!
Там шуміли шуми!

Це відображення картини входження з кров'ю на Голготі імпульсу Христового в етерауру Землі. Тому поля, трави, уся природа шумлять цією етераурою: «Христос воскрес, Маріє!»

Це справедливо для всієї Землі, але на території майбутнього народу Христа імпульс Христа сприймається безпосередньо, хоч і далеко не завжди розуміється належно, й тому виникають муки Вівді, Христі, анарха, Б'янки, Хлоні... Слов'янам не вистачає гетівського начала...

«Горпина широко вірила в чудеса. Вона людей не шукала, люди самі йшли до неї. Так думала. Вівдя теж сама прийшла».

«Господня справа, — казала Горпина й витирала сльози радості».

Віри у Вівді ще нема. Нема й любові, а тому нема й надії. Та є жага серця, потреба віри, надії, любові, яку не може дати жодна «агітація», навіть Горпинина.

Щира віра дає Горпині силу любові, ту субстанцію, яка проміняється з її очей не лише «сльозами радості», а й Христом.

У Христини є знання й жага віри, та самої віри немає, боїться вона її мати, боїться партії своєї. У Вольського є воля, яку він плуває зі знанням.

Немає віри й у Макса.

У баби Горпини віра є, та немає свідомого знання, є лише книжкове знання. Немає в неї і волі.

Як привести все в систему, над якою б'ється Христина?

Це, за Штайнером, робить папська церква-держава, що взяла імпульс Христа на себе. Папстві залишився цар, Христос-цар майбутнього царства. Папство забуло дух, «Я» людини.

Протестантська церква залишила проповідь Христа без Його безпосередньої сили любові.

Лише в православ'ї збереглося безпосереднє відчуття Христа [154—4, лекц. 8], тобто «тінь Його розп'ята». І її бачить Вівдя в очах Горпини-слов'янки, що вже чомусь навчається в протестантизмі.

Штайнер, а за ним і Белий, пов'язує слов'янське християнство з шостою, Філядельфійською церквою з Апокаліпсису, зі словами до Янгола цієї церкви: «Ось Я перед тобою дверей не зачинив, — і їх зачинити не може ніхто. Хоч малу маєш силу, але слово Мое ти зберіг, і від ймення Мого не відкинувся».

Ці слова дещо прояснюють у бунті Б'янки проти Спасителя після вбивства тов. Уляни, особливо якщо згадати й інші Його слова: «Стукайте, й вам відчиниться».

«Стукаєш? Ну, і стукай», — думає, прокинувшись, Б'янка й не відчиняє Улянї дверей. Вона забула Слово Христове, та саме Його й картає: «Ну, Боженька! Чому ж ти не відчинив дверей, коли до мене стукала раба твоя Уляна? Ну?». І відпадає від Нього.

Вона плутає «двері». Їй не вистачає самосвідомости й волі.

Белий пов'язує тему Філядельфійської церкви з етеричною з'явою Христа у ХХ сторіччі. Цього Христа «побачив» провідником апостолів убивства, у шумі падіння старого світу, Блок, хоч і бажав бачити не Його, занадто жіночного, а «Другого». І Блок вірив, що бачив саме Його. На критичне зауваження Гумільова 1919 року про те, що кінець «Дванадцяти» здається йому «штучно приклеєним», Блок твердив: «...чим більше я вдивлявся, тим ясніше я бачив Христа. І тоді ж я записав у себе: „на жаль, Христос”». У записниках і в щоденникові він уточнював: «...не в тому справа, що червоногвардійці „негідні” Ісуса, а в тому, що саме Він іде з ними, а треба, щоб ішов Інший». «Хіба я „вихваляв”?» — питає Блок, виправдовуючись перед більшовицькою критикою за Христа. «Я лише констатував факт: якщо вдивитися в стовпи заметілі на цьому шляху, то побачиш „Ісуса Христа”. Але я іноді сам глибоко ненавиджу цей жіночний привид» [24, т. 3, с. 628]. Ісуса чи привид, типу Карно? «Найконкретніше, що можу сказати про Христа: біла пляма попереду, біла як сніг, і вона маячить попереду, напівмариться — невідв'язно... «у час після закінчення „Дванадцяти” я декілька днів відчував фізично, слухом, великий шум навколо — шум суцільний (мабуть, шум від падіння старого світу)».

Чи не про цей «шум» питав у рік смерти Блока й розстрілу Гумільова Тичина у «Фузї»:

— «Шум» — а правда, неясно?
ця кров і старого розгром...
Дряхліючий голос з могили
доніс мені вітер струмком.

І потім, звертаючись до того ж вітру:

Куди женеш ти, божевільний?
Стій! Чорт!

Це ж дванадцятєро — до Христа: «Виходи, стрелять начнем».

«Дванадцять» — поліфонія голосів фольклору й російської поезії. Серед них — легенда про некрасовського праведного розбійника Кудеярова [24, т. 3, с. 628], який у «Срібному голубі» став хлистовським Саваофом, Кудеяровим, що зі своєю сектою «делает» Суса. «Шум» річки чує в Соловійова майбутній антихрист перед тим, як зректисся Христа. Знавєць фольклору Блок не міг не знати народного повір'я про те, що в «стовпі» вихора — чорти й відьми, а в шумі заметілі — чортячий галас. За пушкінськими «Бісами»: «Домового ли хоронят Ведьму ль замуж отдают». Саме ці «Біси» остаточно розкривають неусвідомлену самим Блоком суть «шуму»: у падінні старого режиму народжуються режим Бісів, Тичинів «Чорт!». Як показав Б. Гаспаров, «Дванадцять» просякнуті карнавалом біснування, насаперед пушкінськими «Бісами», за якими прозирають і «Біси» Достоевського [35, с. 120–124]. Та докладно проаналізувавши численні зв'язки поеми, Гаспаров за радянським звичаєм робить апологетичні висновки: Блок продовжує не лише карнавальні традиції революційної демократії, а й традиції різдвяного карнавалу та карнавалу Достоевського. виправданням дванадцяти бандитів є не тільки некрасовський Кудеяр, а й розбійник... Євангелія від Луки. Для самого Блока, як свідчать усі його коментарі до «Дванадцяти» й «Скіфів», «Христос» із червоним прапором був реальністю, містичною реальністю, своєрідним виправданням реальних звірств солдатні й біснування революції. Ще раз підкреслимо — з усіх блоківських записів про це біснувате блюзнірство видно, що Блок недоусвідомлював того, що зобразив Іншого, і недарма червону банду супроводжує не лише «Христос», а й гетівський пудель-Мефістофель, який перейшов від «буржуя» на бік революції, як і «Христос» у «белом венчике из роз». Цей пудель, за всієї своєї різдвяної карнавальности, і є свідченням того, що перед нами вихорова «пара сил» типу «Тагабат-дегенерат». Про це свідчить і неявна блоківська цитата з Пушкіна: «Что там в поле? Пень иль волк»? У Блока? «Кто еще там?» «Кто в сугробе?» З кучугур, над «вьюгою» з'являється Христос... «пень иль волк».

Не дивно, що «Дванадцять» не прийняли ні більшовики, ні їхні супротивники. Не прийняв такого «Христа» й Бєлий, протиставши йому свого Христа. Вже після смерті Блока у своїх спогадах про Штайнера Бєлий пробує пояснити містичний «шум в ушах», не називаючи самого Блока: «люциферик здатен морок прийняти за суть», «аріманік — навпаки <...> і чуючи сигнали стихійного світу» може «віднести їх лише до шуму у вухах» [7, с. 141].

Блоківські шуми й полеміка навколо них тривожили й спокушали не лише Тичину, а й багатьох героїв Хвильового. В «Елегії» старий газетяр згадує різдвяні «ілюзії» революції щодо нового Віфлеєму. Та зима згнила, згнило саме «Різдво», і навіть блоківського, древнього пса гризли нові, «молоді, бадьорі пси»... Перед самою вже своєю смертю Хвильовий згадає революційні ілюзії «люцифериків», цитуючи пушкінських «Бісів»: «Сбились мы, что делать нам!» [130–1, т. 5, с. 169].

«Другого», нового Месію, а саме Месію апокаліптичної сарани бачить перед собою люциферик-анарх. Але й він не зрікається Спаса остаточно, він, здається, плутає Його з Іншим, як і Блок. Тому й топиться в Утопії, у майї смерті. Саме ця плутанина й загрожує «місії» слов'ян стати зародком нової культури «народу Христа».

Цей зв'язок теми Христа й шостої, слов'янської епохи прояснив нам і прояснить ще чимало символів поезики Хвильового.

Одним із найбільш загадкових символів є поет-горбун Альоша з «Лілюлі».

Це брат Льолі, яка грає в пародії на «Лілюлі» Р. Роллана. Але сама «Лілюлі» є пародією. Пародія на пародію? Це або деградація пародії, або вихід із неї в самостійне, серйозне буття.

Льоля грає Лілюлі, яка, за поясненням Р. Роллана, є Ілюзія, тобто Майя [109, т. 7, с. 213]. Горбуном у Роллана є Полішинель, який, за словами Роллана, «дворняга», «над будь-яким предметом піднімає задню ногу» [109, т. 7, с. 213], тому не приймає ні Істини, ні Ілюзії. Саме «задньою ногою», Сміхом він єдиний перемагає, хоч і тимчасово, Лілюлі.

Ілюзія не допускає до правдивого бачення духовної реальності. І аріманічна прозаїчна п'їтма, і люциферична світла поетичність заважають людям правильно усвідомлювати імпульс Христа.

Попри всю свою близькість Полішинелю, Альоша всерйоз шукає Істину й не мириться з дійсністю. Поетична ілюзорність дає йому змогу почути в крикові паровика «КП(б)У», але за ілюзіями він прозирає якісь духовні явища. Навіть його п'яне сороміцьке слово є точним. Паровик історії викрикує своє «в п...у-у» цілком точно. На той час це було секретом Полішинеля.

Разом із цинічним словом горбун негарно вчинив — плюнув в обличчя некрасивої жінки, що грала до нього очима. Негарно для поета, що любить бідних савойярів. Чому, за що? За те, що за намовою мами її дочка каже: «Я сестра мамина, у мене мами нема». Бо мама

«хотіла кохати»... Зреченням дочки. Мабуть, саме брехня пов'язує некрасиву жінку й КП(б)У. Так пародія пародії стає розкриттям ілюзій і старого, і нового світу, що «забіг вперед».

Льоля гарна. Але вона все ж не Лілюлі, вона лише пародіює Лілюлі. Сестра Альоші своїм іменем нагадує вірш Тичини, якому й присвячено «Лілюлі» Хвильового:

Встала Тала в льолі білій
«Зоставайся, ніч настала»

Що, своєю чергою, відлунює Шевченковим

На восьме літо у неділю,
Неначе ляля в льолі білій,
Святеє сонечко зійшло.

І справді, «Льоля з волоссям різдвяним і з тендітним білорожевим обличчям. Обличчя нагадує серпанкову фату — під вінець».

Шевченківське святеє сонечко зійшло після апокаліптичної пожежі, яка залишила в пустелі лише святе шаманське дерево.

Українське дерево життя, замаскувавшись у роменролланівську Ілюзію, пробилосся свіжістю сонячної Марусі, Марії.

Хоча Б'янка й не поважає «Кобзаря», бо це наші «примітивні Нібелюнги», хоча Дмитро Карамазов і ненавидить Шевченка за заковзану катеринячо-гайдамацьку психіку українського народу, хоча Хвильовому й ближчі європейці Мазепа й П. Куліш, та сам Хвильовий Шевченком просякнутий. Навіть народжена з «Ідіота» Аглая, яка підтримує ненависть Карамазова до Кобзаря, несвідомо для себе цитує саме його, порівнюючи волелюбну Україну зі своєю Росією, де їй душно. Настільки, що втекла хоч би в Киргизію. А це ж:

Нащо вже лихо за Уралом
Отим киргизам, отже й там,
Їй же Богу, краще жити,
Ніж на Україні.

Апокаліптична Шевченкова перспектива Тичинової Тали в льолі білій укорінює її в антропософську тематику майбутнього Відродження Євразії, шостої культурної епохи.

У самого Тичини фонетична тема лі-лю-лі й льолі пов'язана з його лелеканням душі в полоні плоті, з лоном, з присвяченим Хвильовому «Вітром з України», який є його відгуком на клич-мрію про євразійський ренесанс, із самою суттю цього ренесансу: люблю-лист-ріллю, волі, стремлять по рельсах, тополі-проклятий-Бенгалії. Людина з глини-скельце, людини-проклятий-люблю, шляхи, боління, землю, землю: лю-лю-ля-ли-ллю-лі-ля-ль-лі-лю-ли-ль-л-ля-лю-лю-лю-ля-лі-лю-лю.

Пов'язана вона також зі строфою «Лю» в «Замість сонетів і октав»:

Сплю — не сплю. Чиюсь вволю волю. Лю.
І раптом яюсь повно. Люлі-лю...

Півні (вікно) і повинь зеленого пива (крізь вікно) — все звучить на О.

А в «Скорбній матері» це руки-лілеї Марії, і Галілея, і квітка, що лебедіє.

Ця Мадонна в 1921 році в «La belle Fornarina» приходиться до Рафаеля:

Се сум, се сон, лелію льо,
Льолюні я, льолюні.

Можна наводити й подальші приклади ролі цих індоєвропейських жестів, вказівників-займенників любови в Тичини, що потрапили до Альоші й Льолі в «Лілюлі».

Та саме «лю» цій Льолі не вистачає.

Коли вона слухає віольончелю мадам Фур'є, вона думає: «...все-таки моїй душі чогось бракує». «Я думаю, що ваша віольончеля — жива істота, і в ній жодного дисонансу.. А от у моїй душі не те».

Вона ще лялечка, ляля, кокон, із якого мусить вилетіти метелик любови. Мадам Фур'є й зауважує їй: «Ви, Льольо, тендітна дівчинка, яка літає, як метелик». Та, здається, це той метелик, що не пройшов через біль розп'яття: «...коли чуєш віольончелю мадам Фур'є, хочеться сказати, що в житті не буває такого болю, коли проходять вітри тривожні». Саме вона зауважує Льолі: «А щоб жити, треба...» «Бойовий порядок. Ordre de bataille».

У пташино-метеликовій пісні Льолі люциферична відірваність місячного «L» від сонячного «R», енергії. Це й називає мадам Фур'є «іншим духом. Більшовизмом».

Та попри її прізвище, вже не вистачає його й Фур'є: «я, Льольо, труп», «іскопаємое».

Її «г», вітер, робота, завмирає, залишається «божий дух» — «h» чи навіть «phi», «фу». І це вже чутно в її віольончелевій бурі: «Хеопс — Хуфу! Хеопс-Хуфу!...»

Одним «бож'ім духом» жити неможливо. Потрібен хліб. Про це знає Альоша. Він знає про «шпагу зорі», про виклик, що кинув Аріманові й Люциферові Христос у пустелі. Тому й дивиться він Голготою, бо не знає, як буде розв'язана загадка-задача, Аріманова спокуса перетворення каменю, золота на хліб. Саме в цьому не зміг перемогти Христос Арімана до кінця, саме її не розв'язав він у пустелі [154—3, лекц. 5; 154—7, лекц. 2], бо розв'язана ця проблема буде лише в самій людині й через людину, в її наслідуванні Христа, співпраці з Христом. Імпульс Христа в людях розв'яже її через людей.

Тому й мучиться Альоша Сіденгемом життя, нерозв'язаністю проблеми рівності людей. Бо вона є наслідком проблеми фізичного тіла, яке стало непрозорим, смертним.

Шлях до розв'язки цієї загадки в наш час іде через гартування людини в процесі машинізації життя. На деякий час в Альоші виникає ілюзія, він чує, як потяг своїм «Гу-гу-у!» кричить «Ка-пе-бе-у! Ка-пе-бе-у!».

Він протягнув це «у», «мов голодний вовк у голоднім степу». Вовк натякає на свого хазяїна — Арімана. Це звук Мамони, сатани, що спокушав Христа чудом каменю.

Щодо «чох-чох» пари від паровика Альоша відмовляється давати будь-які пояснення.

«...Альоша не говорив і ще сміявся тихо і широко й дивився Голгофою, коли вели легендарного Христа на Голгофу».

Так само нічого він не говорить, а лише дивиться Голготою, коли мова заходить про золотий перстень, який приховала комуністка, коли рятували голодних. Надворі 1921 рік...

«Чи», як ми бачили, пов'язане з Чичиковим-Сатаном. «О» — втілена в це «чи» душа. «Х» могло б свідчити про Христа, та це може бути й «хет», хаос, Хая зі «Свині».

Евритмія фонем свідчить, що паровик перебуває між Христом та Аріманом. Кінець «Лілюлі», коли те саме «гу» розкривається Альошею «в п...у-у», дає ще одну інтерпретацію криків паровика. Саме «г» українське близьке до «хет», але може свідчити й про «h»...

Звуки «ка-пе-бе-у-у» самі по собі свідчать про старість і смерть плоті й смерть. «Бе» — у дужках. Але в «Сентиментальній історії» саме воно стає вбивцею, товаришем «Бе», отим духом, більшовизмом, що про нього каже мадам Фур'є. Послати в «п...у» означає послати компартію туди, звідки вона вийшла, в утерус, в «у». Як писав у своїй «Христософії» Яків Беме, хіть самоти ввела Люцифера й Адама «в первісний стан» їхній: «Люцифер увійшов у центр яріючої натури, в матку вогню, а Адам — в земну натуру, в матку зовнішнього світу, тобто в хіть добра й зла». «Адам побажав випробувати в есенції ту матку, з якої виходять добро і зло». Обидва вони «стали полоненими матки» [22, с. 81].

Та скандальне Альошине слово нагадує і про «божого чоловіка» Алексія, юродивого, що позначився на образі Альоші Карамазова в Достоєвського. Горб поета Альоші, химерні його вчинки, зв'язок із Полішинелем Р. Роллана — свідчення юродивої праведности, праведности під маскою дурника чи блазня.

Таким юродивим виступає в «Лілюлі» сам Хвильовий. За п'яну «цинічну» відвертість свого героя Хвильовому довелося викручуватися перед парткритиками. В «Одвертому листі до Володимира Коряка» він «наївно» питає: «Де це я в „Лілюлі“ написав „КП(б)У в п...“?». Із саркастичною насолодою Хвильовий розгортає свою «Лілюлі» й зі смаком цитує: «Коли паровик вилітає в далекий степ, коли він пролетить зелений семафор, тоді він назад кричить так: в п...у!»

У контексті штайнерівського ставлення до більшовизму й індустріалізації це розшифровується так: коли Україна вирветься із сучасної станції вперед, то вона пошле КП(б)У назад, до некрасивої жінки, мами-сестри, чи, як сказав «хтось» із публіки в «Пуделі»: «геть комуністів... таких!»

Та Хвильовий неточно процитував своє речення, там стояло два вовчих «у». Більшовицький дух енергії, «природний», стихійний дух покинув КП, і вона кам'яніє у своєму «к», кам'яніє її партійна «п», у якій «б», тваринна форма, задушена шкірою, трупом «п», що падає в пустоту, порожнечу «у».

Пародія на ілюзію, Лілюлі Р. Роллана — подвійна пародія, і тому маска знімає маску. Під нею лице антропософа, який знав думку Штайнера про Леніна як земного, фізичного представника люциферично-аріманічного союзу чи навіть «шлюбу» духів гордині й себелюбства та духів пітьми, шлюбу, що відбувається в «астральних» сферах Євразії, є протиположним до Христового Імпульсу.

«Капечеу формально забігло вперед на тринадцять день». «Саме про тринадцять, чортову дюжину» і кричить, мабуть, своє «чох-чох» паровик. «І це не диканські фантазії геніяльного Гоголя, а просто — факт». У Гоголя чорт украв Місяць і забіг перед козаком, щоб повернути його сніговою віхолою назад до хати.

КП(б)У обернуло співвідношення Нового Року й Різдва — «сьогодні новий рік був раніше Різдва (хто знає?) на тиждень». Півмісяця вкратило капечеу.

Новий рік цей — той самий 1922-й, що зеленою тугою за Христом відізався в душі Хвильового на Великдень. Той самий, що йому ставить Хвильовий у відповідність п'ятий вік скаженого Аттіли: «І вбив син Мундцука свого брата Бледу».

Сама «зима в п'ятім році нової ери була хора, бо довго не було снігу, а була чвиря».

Новий рік почався без Різдва, «а місяць, може, був, а може, і не був...»

За Штайнером уперед забіг Люцифер, тому потім і впали люди назад, у п'їтьму Арімана. Тому й від Пролеткульту Мамочки та Пупишкіна «духом нехорошим», «спиртуозою» тхне.

Забігання вперед створює ситуацію напівіснування, буття, а може, і небуття.

Тому в Пролеткультурі керують «бувший половий тультського трактиру», «один бувший-небувший швайцар». Швайцар і сам роздвоюється на мешканця Швейцарії та тультського чи нетультського «полового».

Тому місяць «здається не був». І снігу не було, «а була чвиря».

Оцю ситуацію Мережковський [87—1] і Бєлий [10] вважали ознакою сірого чортика, що втілюється в невизначених, діофантових рівняннях із маячні Івана Карамазова й пояснює сороміцьке слово Альоші. І його некрасивий вчинок щодо «некрасивої жінки». Її дочка — Настя, тобто «воскресла». Мама зрікається «воскреслої» дочки заради своєї хіти. Саме тому Альоша плюнув їй в обличчя, як фігурально плюнув своїм «п...у» тріумфуючому Пупишкіну, який проголошує свою тультсько-самоварну ідеологію, ідеологію Карно: «Бітє определяет сознание. Иде на зміну пролетаріят».

За Штайнером, саме це і є фальсифікована Марксом—Енгельсом «пролетарська» філософія, що лише загострює аріманізм буржуазно-го позитивізму тотальним запереченням духу [154—4, лекц. 2].

Завтра Альоші доведеться йти в райком, а за стіною «знову чути зажурену пісню з Бордо — з далекого города загоризонтної Франції».

Горизонт у цьому реченні синонім, рима до жури, зеленої туги. Жура-журавель несе не нове життя, а смерть. Це «чалий обрій», за яким видніє омріяна містиками типу Фур'є країна соціалізму. Французька революція в загоризонтному сенсі — це революція розглянута духовно, «симптоматично», і це є те, що мусить бути досягнуте впродовж епохи душі свідомої, тобто до 3573 року [154—4, лекц. 2].

Дорога до загоризонтної країни соціалізму йде через чалий обрій, через Байкальську вулицю 606. Через 60 номерів — дійдемо до Байкальської 666, до страшного суду, що його підготовлює нехороший дух Пупишкіна й Мамочки на Садовій 30.

Дисгармонія Різдва й Нового року готує образ Страшного Суду. Бо Садова 30 із 1922 року — це тема «Московської 20», кубла поетів «Зеленої туги», тема Коряка-непу в серці. Це тема самогубства й помсти Корякам із того світу..

Помста з того світу цілком неантропософське, взагалі нехристиянське побажання. Незрозуміле для антропософа, але зрозуміле очима редактора Карка з того самого циклу різдвяно-великодніх творів 1922 року.

Карк на Нюсині слова із Шевченка «Я так її, я так люблю мою Україну убогу, що прокляну святого Бога, за неї душу погублю» «схилив голову»: «Нас не розуміють: як погубити».

Варязька сила з півночі так і пре, так і пре, і несе за собою Байкальську 666. Як протистояти їй? Самогубство губить душу. Але ж воно й спокутує гріх коляборації з окупантом, аріманічно-люциферичним.

І коляборація, і помста за неї в ім'я майбутньої України. КП(б)У лише невеликий шматочок безкінечної путі потягу історії, що й пошле її десь.

Всяка смерть — наслідок гріхопадіння, але вона ж і засіб вийти з нього через ланцюг перевтілень.

За Штайнером, російські революціонери, повішені царатом, були настільки просякнуті ненавистю до катів, що не вийшли з нижчого ступеня астрального світу в духовний світ, і, як астральні потвори, мстилися царатові 1904 року у війні з Японією [164, лекц. 3]. Ми вже бачили їх в образі японця Вонаві/Іванова в «Петербурзі».

Ця астральна інверсія, «рак», може пояснити якоюсь мірою іронічну погрозу Корякові в публіцистиці Хвильового: «Вітайте від мене всіх своїх друзів і всіх своїх гарних знайомих і передайте, будь ласка, що я їм не дам спокою і на тому світі. Мені за них і не „соромно“, і не „боляче“. Мій девіз — не щади ворога». «Яка шкода,

що мій колишній друг не чує тривожного крику паровика, що так тривожно кричить на вокзалі. Ах, Боже мій, яка шкода!»

Справді, шкода, бо через кілька років у «пустоту» відправили й «куличка». Паровик послав туди укапістів, екапістів й майже всіх капістів до «У»: «Ах, ви мої бекаси, кроншнепи, кулички та інша болотяна дичина! Як я люблю вас!»

Та для куличка Коряка приготована ще одна назва: «...мені здається, що Ви, маючи в собі дві душі, — одну заячу, другу кошачу, — на цей раз віддали себе в розпорядження першої, заячої. Що між Вами й „непою” нема різниці, я й не думаю сумніватись».

Ця «непа», що не збігається з «непом» перед цим цитованих віршів із «Зеленої туги», наводить на здогад, що й тут маємо справу з мушкетонним словом. Як і в цитованих віршах з акростихом. Один акростих, за передніми літерами — «В Коряк», другий, за кінцевими — «а є неп».

«Непа» тут може бути латинською «пера»: скорпіон або рак.

Рак рачкує назад. Скорпіон, крутячись на місці, жалить себе, б'ється світла.

І те, й інше Хвильовий і закидав Корякові разом із заячим страхом хижої кішки.

Цілком імовірно, що під двома душами Коряка й мається на увазі два значення «пера» або відповідних їм сузір'їв. У китайсько-японській астрології Заець і Кішка — різні назви того самого сузір'я.

Листа до Коряка написано 1927 року, який і був роком Зайця-Кішки. Символу Зайця-Кішки відповідає і 1879-й, коли арх. Михаїл скинув на землю аріманічних духів¹⁵. За іронією макабричної радянської історії Коряк загинув від своїх «однотумців» із ЧК у заячо-котячому 1939 році.

Оскільки Коряк загинув у ГУЛАГу, ми не можемо спертися на офіційну дату його смерти, вона, можливо, подана органами приблизно, а то й сфальсифікована. Народився він 1889 року 14 січня, тобто під Козерогом, в астральній інверсії Рака.

На користь китайсько-японського астрологічного прочитання «двох душ» Коряка свідчить і цей випад: «Припустім, що в мені „сидить дві душі”. Одна душа активного Чан-Кай Ши, а друга пасивного езотерика». Та в китайській і японській «езотериці» рік народження

¹⁵ У «Дванадцяти стільцях» Ільф і Петров обіграли цей рік, надавши К. К. Міхельсонові-Воробянінову саме цей рік народження й загадавши цей рік в уривку про «Гаврилїяду» Ляпіса. Тоді ж народився й Адам Козлевич із «Золотого теляти». Арх. Михаїл змінив арх. Гавриїла 1879 року.

Хвильового має ту саму назву — Змії. Чи не тому «Редакторові Каркові» вві сні все лізуть гадюки?

Пасивно-активна опозиція не дуже пасує езотерикові, як сам езотерик — Чан-Кай Ші, зате відповідає перетворенню непу на жіночу непу. Що за натяк? Взагалі лист до Коряка містить у собі забагато натяків, що демонструють якесь спільне знання. Можливо, езотеричне...

Та з «непою» гра слів може бути ще складнішою: французьке «неpas» звучить як «не па» й означає «не є», своєрідний перевертень акростиха «а є неп». На користь такої гри свідчить те, що лист Корякові переповнений французькими словами.

Обидві форми гри «непою» можна обґрунтувати за допомогою жартів Хвильового у «Вступній новелі» відносно несвідомого латинського парикмахерства панфутуриста Семенка, якому Хвильовий протиставляє своє свідоме французьке: «А що значить NR, що стоїть над кожним твоїм віршем у цьому збірнику?

— Як що! — каже Семенко. — Це значить кінська сила!

— Боже мій! — скрикнув я. — Таж кінська сила має зовсім інше позначення».

8

Та Голгота, якою дивиться на світ поет Альоша, є пророцтвом не лише про те, що незабаром до «Пу»-пишкіна піде й Мамочка, Пиlipенко (Папаша), Коряк і вся КП(б)У разом із червоною «Просвітою» та елітарним «Урбіно» (1923, рік «Лілюлі»).

Придивімося уважно до топографії Сонгорода — міста, де живе Альоша.

Місто чітко розділене Тайгайським мостом на робітничий посёлок та «город». Тайгайський міст відділяє Байкальську вулицю від робітників, як Гралтайські Межі відділяють «санзону» від «города» й паровиків, Байкалу тощо.

Як Гралтайські Межі складаються з Грааля/Граля й Алтаю, так Тайгайський міст включає в себе і забайкальську тайгу, і український «та й гай» чи «тайга-й».

Байкальська вулиця 606 з'явилася в «Лілюлі» після пародійних футуристично-пролеткультівських поез, які нагадують перекладений у тому ж таки 1923 році С. Каролем/Хвильовим «Осінній промінь» Григорія Петнікова:

Я сказав: і дзвональне древо
зацвіло, зацвіло, повело.

«...І тоді дзвональна звена веснальної дзвими блакитнить на душальній душі поета». «І припустім, він питає:

— Марусино, скільки років до наших великодніх дзвонів?

Тоді Маруся скаже:

— Я — радість. Я — тема твого життя. Летять журавлі по далеких полинних дорогах. Кричать одуди в гаях: „Уту-тут! Уту-тут!“

І ти знаєш, як буває біля річки, коли ловимо коропів, коли в прозору воду падає невідоме небо!.. О, дзвональна звена веснальної дзвими!..»

За цим виникає неповне 666 Байкальської вулиці як натяк, про що саме кричить одуд. Тут — «уту», або тричі повторене «ут». «У», як свідчить евритмія Штайнера й Белого, — ознака руху душі в часі, народження чи смерті. Штайнер, пояснюючи фонетично перші речення Книги Буття, зупинявся зокрема на івритському вислові «tohu-wa-bohu», «порожня й безвидна» земля, що над нею витав Дух Божий.

«Вимовлення звука „t” нам являє картину розриву, розльоту». Бєлий пояснює: «...сили t нам складають рослинність; безперервний ріст дерева відображає розліт (або ріст) тканин дерева у напрямку до периферії (до променів) від гнітючого центру землі», «t — сили росту», «t (рай) — місце зелені» [8, с. 120–123].

Якщо Марусині журавлі нагадують про таємницю «у», то «полинні дороги» вказують напрямом їх лету, аж до звізди Полин і далі. Рослинне ж «t» своєю гіркою й запахом долину вказує на духовну сутність доріг до «наших великодніх дзвонів» «веснальної дзвими».

Великодні дзвони відлунюють Марусею, яка «так розказує газетну сучасність, так од неї пахне життям, що хочеться заверещати на всю землю»... Маруся «ковтає слова». «І летять уривки:

— Тоді духмяний сум не буває п'яною радістю, коли вмирають дзвони кармазинового сонця за тихими гаями сільської ідилії. І як Міклуха-Маклай на острові Нової Гвінеї вивчає побут папуасів, так... так...»

Нєтяжко вїдтворити проковтнуте Марусею: так треба вивчати побут нашої «тайги», та й гаю нашої Байкальської вулиці, «моєї не-сїбїрської тайги» («На глухїм шляху»). Та журавлї Марусї вказують на ще бїльш древнї речі — континент Гондвану чи Му, що загинув вїд пожежї, тобто Лемурию, яку ми вже зустрїчали на тому ж глухому шляху у виглядї Великих Зондських островів. Та й кармазинове сонце вказує на карму, перевтілення, кару й на Того, хто сьогоднї перебрав керївництво нашою спїльною кармою.

«Поет каже: — Савойя!» «І думає», «що життя — безмежна кармазинова рїка, і протїкає вона невідомо звїдкїля і невідомо куди».

Савойя вїдсилає нас до голубої Савойї «Арабесок», а кармазин — до роздїлу «Деталь з моєї бїографїї», роздїлу, де Хвильовий формулює свїй приїом чи принцип «запаху слова». І принцип цей безпосередньо пов'язаний із кармазином та Великоднїми дзвонами: «...не буду описувати так, як писали наші шановнї корифеї; я буду писати так, щоб зрїдка почути кармазиновї дзвони з глухого зарїччя, коли серце стисне, як погляд стрункої юнки».

Маємо кармазинову нитку: «великоднї дзвони — кармазиновї дзвони — дзвони кармазинового сонця — кармазинова рїка життя», яка в кїнці двадцятих років уже зупинила свїй глин у Кармазинівцї («Оповїдання про Степана Трохимовича»), що пахне радше Кармазиновим та Степаном Трохимовичем Верховенським із «Бїсїв» Достоевського, нїж сонцем.

Великоднї дзвони дзвонять про Воскресїння Духа Сонця. Саме Його Голготою та Великоднем пахнуть слова «дзвїн», «кармазин», «рїка життя» та Сонце. Нести запах слїв означає будити дзвоном сплячі душі, звертатися безпосередньо до душі читача, щоб вїн, читач, як Христос в «Облаке в штанах» (варїант назви — «Тринадцатый апостол») у Маяковського нюхав «незабудки» душі, щоб у нього серце стискалося вїд слова «ока»¹⁶, яке прозирає через рїку нашого життя в духовний свїт.

«Глухе зарїччя» — глухе лише для нас, бо це ми глухі до музичної рїки всесвїту.

Самї цї дзвони наче впливають із «Я стою на кручі» П. Тичини:

Я стою на кручі —
За рїкою дзвони:
Жду твоїх вїтрил я —
Тїнь там тоне, тїнь там десь...

¹⁶ «Око свїтла є звук» [8, с. 69], — пише Бєлий, повторюючи Я. Бєме.

Яснозорна, омофорна віра — не сліпа віра, а віра, що спирається на Христа, віра ясновидюща, віра духовного пізнання творчодейних сил Волосожарного «сну», віра у світле, сонячне майбуття. Тому й закінчується ця пісня Тичини «пісню про сонце»:

Сумно, сам я, світлий сон...

Звідки цей сум у світлому Сонячно-Волосожарному сні-пісні? У наведеному вище уривку Марусині слова про радість життя непомітно переходять у зловісне число звіра — 606.

У цьому контексті полиновість дороги, якою летять журавлі,— символ утілень, який нагадує нам про третю сурму з Об'явлення:

«10. І засурмив Янгол, — і велика зоря впала з неба, палаючи, як смолоскип. І впала вона на третину річок та на водянні джерела.

11. А ймення зорі тій Полин. І стала третина води, як полин, і багато з людей померло з води, бо згіркла вона».

Царство Боже приходить після сьомої сурми. І дорога до нього проходить повз, через зірку Полин.

І «у», і «т» з «уту» одуда свідчать про цю гіркоту смерти «тут», на Землі. Сум. «І ти знаєш, як буває біля річки, коли в прозору воду падає невідоме небо!..» Тут «небо» — невідоме майбутнє. У сучасності ж у цей час проходить «комольська» новорічна процесія. «Пливло голубе небо, з ріки пахло баговинням, ніби й справді баговиння було зимою. За ріку в темряву відходила міська жура».

«...А комольці сурмили в сурми, дзвонили в дзвоники й освіщали вулицю сотнями чарівних смолоскипів».

«А під новий рік і водохрещу старого стилю, не «в стилі» Уесесер, гадають про майбутнє на воді з воском і як «Світлана». Нареченим Світлани в баляді Жуковського був мертвий, який і сам ніс смерть нареченій, як наречена-революція заливала в Тичинових віршах «всі шляхи в крові».

Журавлі таки несуть у рослинному «т» — тепер і тут — журу «у», смерть. «Під новий рік» «згадують молодість, коли хочеться рости вперед, мов дерево, мов рослина, щоб потім умерти, але про останнє не знати — про смерть».

Перейдемо тепер до другого кінця Тайгайського мосту, до робіничого посольку, реальних результатів праці капебеу, що її, «коли паровик вилітає в далекий степ, коли він пролетить зелений семафор, тоді він назад кричить так: в п...-у-у!».

«...А що під Тайгайським мостом? Там теж гудки: то паровики — і в степ, і на станцію». З них «Лілолі» й починається.

«Вилітає експрес і курить». Та курить він не з тим наголосом і не те, що виробляють на тютюновій фабриці, де жіночий організатор — товаришка Шмідт, тобто з німецької «коваль».

На фабриці теж готуються до Нового року. Стоять піраміди з рекламою «Папіроси тов. Петровський» і з рекламою «Осінні скрипки». Від робітниць «пахло дешевими духами».

Таким чином, і тут пахне тим самим — радянською владою, мертвечиною Єгипту та «Осіnnими скрипками». Скрипки, здається, потрапили сюди з «Осіnnьої симфонії» Михайля Семенка, вони своєю чергою віддунюють верленівською «Осіnnьою піснею», переклад якої О'Коннор-Вілінською цитує С. Кароль/Хвильовий у своїй рецензії на еміграційну «Нову Україну» (1923).

Навівши рядок із перекладу:

Скрипок ридання,
Осіnnі зідхання сумні,

Хвильовий зауважує: «Така вже відсталість еміграції щодо перекладів». Те саме він закидає й оригінальним творам закордонних молодих письменників. Відсталість Сонгороду — дух пірамід, третьої епохи в нашу, п'яту, тобто належить до «дешевих духів», що ними користуються робітниця тютюнової фабрики.

Та «Осіnnі скрипки» все ж — футуризм М. Семенка (1916):

Осіnnі скрипки, в саду оркестри симфонії —
То кохання моє, моє кохання — захопленість.
Люди озброєні, мрії озброєні, мови озброєні, —
А у мене тільки затопленість, тільки затопленість.
І знову безмовність. І знов безумовність, умовність.
Мої почування — одламки, ескізні одламки — злипки.
Душпорозірваний. Стерлась, розтанула сольність.
Кохання моє — в осіннім саду осінні скрипки.

Якщо Верленові «Les violons de l'automne» преобразилися в запащну пісню віолончелі мадам Фур'є, то Семенкові переспіви їх прибрали вигляду рекламних пірамід.

Семенкові осінні скрипки 1915 року пахнуть війною, затопленістю душ, душерозірваністю й осіннім коханням.

«Жіночий організатор» «коваль» (шмідт) жіночих душ і нових «Петровських» пірамід саме дореволюційну «душещипательність» ррреволюційного Семенка вважає новим духом, радянським:

«Ну, скажіть щиро: де це в світі?.. А може б, хто інший зробив?»
Бідний тов. Огре змушений визнати, що «Тільки — ми!»

Мадам Фур'є і пролеткультівсько-футуристичні Шмідт/Семенко творять опозицію «іскопаємої» культури Європи-Бордо та нового, дешевого духу нашого «калямбурного часу».

«Її вважали за „іскопаемое“, бо гроші за уроки вона віддавала за воду, за електрику, інше, і не тільки за себе, а майже за всіх квартирнів. Сама ж жила „бож'ім духом“ і віольончелею, музикою, що сама творила».

«...А музика така:

— на мільйонних шляхах, на закинутих дорогах брякнула, кинула шпагу зоря.

Там же плентаються багрянні коні».

«І знову гриміла зоря на далеких шляхах... — Хеопс-Хуфу!..» «Божий дух» мадам Фур'є, «іскопаемого» «труп», виявляється революційним духом боротьби, шпаги зорі. Це Христос, протиставлений мертвоті пірамід дохристового періоду. «Але віольончеля бурю — тоді степовий вітер і летять в чебрецеву далечінь дороги. Тоді кінь вдаряв на гони і скаженів...»

Багрянні коні «божого духу» нагадують нам про другого коня Апокаліпсису: «А тому, хто на ньому сидів, було дано взяти мир з землі та щоб убивали один одного. І меч великий був даний йому».

У пісні мадам Фур'є не меч, а шпага, виклик зорі старому світові воєн.

Це все та сама вранішня зоря Якова Беме, що в «Тріюлетах» впряглася «у фуру»:

Всесвіт хворий, хвилюйся, радій,
Се спаситель до тебе гряде...

І ця фура ближча до найбільш імовірної етимології імені мадам Фур'є, ніж фурії гніву. І саме ця музика мадам Фур'є надихає поета Альошу на творчість: «І сідає поет, і хоче творити не безпорадний

реквієм, а гімн весняному шумові». Та все ж думає він і про «реквієм» — про таємничу, «таємну Мафію» й біль Сіденгему життя.

Весняний шум перегукується з «Фугою» Тичини й «Золотим гомоном» української революції:

Десь в небі пливають ріки,
Потужні ріки дзвону Лаври і Софії!..
Човни золотії —
Із сивої Давнини причалюють.

Тому і в «Лілюлі» «золоті ріки течуть біля його серця», «бо життя — безмежна кармазинова ріка».

Бог засіває.
Падають
Зерна
Кришталевої музики.
З глибини Вічності падають зерна
В душу.

Та не лише музикою сфер «Золотий гомін» близький до музики мадам Фур'є.

Прекрасний Київ.
— буря
Стихійно очі він відкрив —
І всі сміються як вино...
— блиск!
— жах!

Пісні мадам Фур'є віддунюють Тичиновим «Золотим гомоном», як Лілюлі Роллана «Лю-лі-лю» «Замість сонетів і октав». Недарма «Лілюлі» присвячене Тичині.

Чи то не золоті джерела скресають під землею?
Леліє, віє, ласкавіє,
Тремтить, неначе сон...

«Маруся заливається»: «Поет дивиться на окуляри, на золоті дротики, і вони нагадують йому золоті австралійські розсіпини і, може, далекий Індійський океан, і, можливо — нарешті! — невідомий південний бігун».

Невідомий південний бігун — душевний полюс душі, її вкоріненість в а(в)стральний світ духу. Це звідти, із зірок падають зерна кришталевої музики в душу, і у відповідь їм «золоті джерела скресають під землею».

Індійський океан гомонить про епоху сонячної індійської культури, а якоюсь мірою і про місячну Лемурію. Астральне, австралійське золото — про духовне Сонце, Христа. Бо реальне золото, на яке дивиться поет, — золоті окуляри на носі редактора, і це реальне золото не приймає поеми «Лі-лю-лі»...

Та астральне золото — духовне, любов. «Фур'є вся в зажурних піснях віолончелі. Вона всіх любить, всі для неї друзі: і нарком, і провокатор — це логіка її любови...» «...горбун засміявся тихо й широко, і дивився Голгофою, коли вели легендарного Христа на Голгофу. Потім сів і теж слухав мадам Фур'є: віолончелю».

Мадам Фур'є, таким чином, виглядає самим утіленням віолончелі, духу музики «Золотого гомону» України.

Та прізвище мадам Фур'є наче заперече її характер — воно є втіленням самого гніву, духу помсти, фурій. І це відповідає образу шпаги, меча Того вершника, що на багрянному коні.

Відповідає воно й дисонансному духові «Золотого гомону»:

Їсти їм дайте — хай звіря в собі не плекають,
— дайте.

Повзають, гугняв'ять, сонце проклинають,
Сонце і Христа.

Шпага зорі кинута саме проти цього породження духовних калік Сіденгему, того Лондонського району, де було збудовано Кришталевий палац всесвітньої виставки 1853 року, той самий палац, який Достоевський зробив символом фальші нашої цивілізації.

Це тема боротьби Христа з Аріманом, який уособлює як темряву бідних, так і чудо перетворення каменю-золота на хліб, алхімічне «чудо» плутократії, «у нальоти» якої «врізається клинком» поет Альоша.

«Він розкажує про одну комуністку, що має золотий перстень: колись отбирали в парткасу на голодних, а вона «забула» віддати й тепер хоче комусь продати».

Він знає секрет Голготи, знає духовну суть боротьби Христа з плутократичним перетворенням золота на камінь.

Він сміється не лише над нею, а й над «комуністкою» з «Листів до поета», що закидає Тичині гнівно:

Нешасна, жалка ж та рука,
що тріолетами годує
робітника.

У «Замість сонетів і октав» Тичина відповів: «...соціалізм без музики ніякими гарматами не встановити». І про це, про музику «лю» й співає «пташка за вікном: тріолями, тріолями!»: «Лю лі-лю...»

«Ископаемая» мадам Фур'є — втілення цього «лю лі-лю» й гніву за голодних.

А в мені
(забринів струнний гнів) —
Ой, буде ще потопу,
і сміху,
і вина!

«На могилі Шевченка», 1918

Чому гнів? Бо «знов тиран. І знов неволя» у 1918 році почали падати на революційну Україну.

Пляне сонце, як дитя,
А в селі голод!
Ходять матері, як тіні, —
Вороний вітер...

«По блакитному степу...», 1918

Вороний вітер, апокаліптичний вороний кінь, а на ньому той, хто «мав вагу в своїй руці».

Є в Тичини й образ полину:

А в небі свариться вже хтось. Завіса чорно-сиза
півнеба мовчки зап'яла. Земля вдягає тінь...
Мов звір, ховається людина.
— Господь іде! — подумав десь полинь.

Заплакав дощ... і вшух.

Мовчить гора. Мовчить долина.

— Господня тінь, — прошепотав полинь.

І враз — роздерлась пополам завіса! — Тиша. Мертва...

Метнувся огонь: розцвівсь, розпавсь — аж води закипіли!

І полилася піснь, принеслась жертва.

Курять шляхи, біжать, біжать... Рвуть вихори, як жили,
рідке коріння верб старих, що моляться в сльозах.

А трави й плакати не сміють.

Ідуть потужні сили! Морок. Жах...

...І дзвонять десь в селі.

«Іще пташки...», 1917

Маємо низку цитувань з Об'явлення.

«Ото Він із хмарами йде» (1.7). Це ж місце Апокаліпсису розкриває езотеричний сенс строфи з «Я стою на кручі», яка пов'язує образ хмар, що «хмарять хвилі», із сумом-колосом, із «Я» та «світлим сном».

Хмари ці пов'язані з тінню, що тоне десь, із тим «дзвоном в селі», що розвіює жах і морок:

І вже тремтять, вже спокій сіють
сріблясті голуби у небесах.

Роздерта навпіл завіса¹⁷, яка відповідає миті смерти Ісуса (Євангеліє від Луки 23.44–45), відлунює також видінням Божого Престолу св. Іваном Богословом: «По цьому я поглянув, і ось двері на небі відчинені».

З цього Престолу св. Іван чує голос: «Іди сюди, і Я покажу, що статися має по цьому!» (4.1).

«А від престолу виходили блискавки, і голоси, і громи» (4.5).

«Мов звір, ховається людина» в цьому зіставленні — відгук на події після розкриття шостої печатки: «І земні царі, і вельможі та тисячники, і багаті та сильні, і кожен раб та кожен вільний — поховалися у печери та в скелі гірські» (6.15). «Бо прийшов це великий день гніву Його, і хто встояти може?» (6.17).

¹⁷ У кабалі, символікою якої Апокаліпсис просякнутий [32], завіса, Паргод, відокремлює Того, Хто сидить на Престолі Колісниці, від інших сфер. Саме на ній записані всі події минулого й майбутнього, тобто саме вона і є акаша-хроніка теософів.

«І небо сховалось, згорнувшись, немов той сувій пергаменту» (6.14). «Завіса чорно-сиза півнеба зап'яла. Земля вдягає тінь».

Старі верби в цьому контексті скидаються на відгомін слів «І на землю попадали зорі небесні, як фігове дерево ронить свої недозрілі плоди, коли потрясе сильний вітер», який у Тичини вже вихор.

«І коли сьому печатку розкрив, німа тиша настала на небі десь на півгодини» (8.1). «Тиша. Мертва... Метнувсь огонь», «І понеслася піснь, принеслась жертва». «І прийшов другий Ангол, та й став перед жертівником із золотою кадильницею» (8.3). «А Ангол кадильницю взяв, і наповнив її огнем із жертовника, та кинув на землю. І зчинилися громи, і гуркітнява, і блискавиці та трясіння землі» (8.5).

«Піснею» у відповідній сцені Апокаліпсису можна вважати сурмлення семи Янголів.

Після першої сурми спалено третину землі, третину дерев, «і всіляка зелена трава погоріла». Після другої сурми «немов би велика гора, розпалена огнем, була вкинена в море». У Тичини цій сурмі відповідає «Метнувсь огонь... — аж води закипіли».

Третя сурма викликає падіння звізди Полин. Про неї, мабуть, думає й шепоче «полинь»: «Господь іде», «Господня тінь».

Сьомий Янгол сурмить про царство Христове, що прийде після часу гніву. Про це й дзвонять дзвони в селі, «вже спокій сіють сріблясті голуби у небесах». Це прийшли благовісні часи, для вірних і праведних. Після розкриття шостої печатки в день гніву св. Іван бачить чотирьох Янголів, що тримали чотири «земні вітри, щоб вітер не вів на землю, ані на море, ані на жодне дерево», поки інший Янгол не запечатає іменем Божим праведних. У Тичини це передано словами «вітри лежать, вітри на арфу грають». Арфа — прикмета праведних.

9

Наш екскурс у поезію Тичини показує, що він, як і мадам Фур'є, і горбун Альоша, хворіє на Об'явлення св. Івана Богослова.

Відстала від життя мадам Фур'є виявляється однодумцем Хвильового з його духовною революцією, radoщами й болями.

Чим же є друга частина опозиції «старе-нове» в Сонгороді?

Революційний Семенко перед революцією й під час неї теж був містиком чи грався в містику. Він, як, до речі, й М. Зеров, входив у «Дев'ятку» О. Курбаса й Г. Нарбута, яка базувалася на ідеях Штайнера [116, с. 258]. Тому досить імовірно, що маємо саркастичний натяк на його дореволюційну теософію й післяреволюційну ррреволюційність в образі думальної душі «поета», зокрема у вигуках: «О...О...О, новельний Фальстаф! Як Мануель Сведенборг, віриш у своє призначення пророка!...»

Сведенборг — теософ старої школи, що існувала ще перед Блаватською й Безант. Новельний Фальстаф — псевдопророки-псевдореволюціонери доби Пролеткульту. .

Змушений оборонятися від хугурористів та ревкритиків, Хвильовий закине 1930 року фальстафність і навіть контрреволюційність іншому футуристові, Гео Шкурупію, за його «Жанну-батальйонерку». Жанна цікава нам саме тим, що прийшла до контрреволюції через теософські сальони.

Саме цими сальоновими революціонерами й пахнуть папіросні піраміди «Осінніх скрипок» та, мабуть, і «тов. Петровський».

І все ж частий у Хвильового символ тютюнової фабрики пов'язаний також і з першою штайнерівською школою при тютюновій фабриці у Вальдорфі.

Фабрика, паровики й комольці — це все ж майбутнє Сонгороду, України й Евразії.

Що кує партія, тов. Шмідт із комольців і що викує? Народ Христа чи антихриста? Комольці досить підозріло скидаються на комолх коров чи кіз...

Пропрошавшись із тов. Шмідт, Огре на Байкальській вулиці натикається на «грандіозне видовисько», «комольську новорічну процесію», яка по-блюзнірськи пародіює Різдво та Хресний хід і, як ми бачили, апокаліптичні видіння.

«Пливло голубе небо, з ріки пахло баговинням, ніби й справді баговиння було зимою». Тобто це баговиння духовне, як і новорічна весна, що «блакитнить» «дзвональними дзвонами» в ці різдвяні дні: переміщення на 13 днів календаря привело до збігу Нового року з «водохрещенням старого стилю». Так Новий рік викликав духовний образ свята Купала. Нічого дивного, бо Новий рік припадає на Козерога, який південним тропіком, австралійсько-астральним дощем пролився над Харковом 13 квітня чи травня у «Вступній новелі».

У «Лілюлі» «з південних кварталів пішов теплий вітер; тоді комольські смолоскипи пускали вогняні язика на тротуари».

Баговиння — у зв'язку з попереднім духом «Осінніх скрипок» і згаданими пізніше футуристично-комольськими «дзвональними звенами» — пахне «душєрозірваною» атлєнтською «затопленістю» комольською поезією й самого «калямбурного часу» п'ятого року нової ери в Сонгороді, де лише зароджується п'ята, європейська епоха. І футуризм тут — хутуризм, а культура — не культура, а

«місцевий пролет-
культ»,

жерцями якого є «бувший половий», та «бувший-небувший» швайцар і пролеткультівський російський поет, що раніш «досить порядні вірші писав» (Петніков?). Нині ж у нього «і вздыхая, і вздыхая, на панелі улїц струїтєя первое мая».

Якщо врахувати, що дія відбувається на новий 1922 рік, то ці вірші пов'язані з 1 мая 1921 року, тим самим, що, за Волошиним, «сплеталєя с кровавой Пасхой», коли «лицо природы искажалось гневом и ужасом» від картин жахливого голоду.

«Вздыхая» нагадує, як «здыхали» люди, а «панель» — про жінок, що рятували дітей проституцією. Тому й «половий» має відповідний присмак «калямбурного часу». 1 мая, як і пролеткультівський поет разом із некрасивою жінкою, пахне проституванням революції, пролет-культом, Мафією Сідєнгєму.

Все роздвоєно й розтєроєно в ці химерні дні перед Рїздвом.

«...І знову була в цьому така химерна фантастика, що провалитись у безодню, захлинутись, умерти. Воїстину в той день город жив невідомим загоризонтним життям», апокаліптичним, голубою Савойєю на тлі сьогоднішньо-давноминулого баговиння.

Цей історичний час був часом, що відповідає астральному революційному сузір'ю Рака (Водохрєша) з його двома спіралями, життя і смерти, стрибка в безодню.

У «безодні» «Лілюлі», як і в «Редакторові Карку», зріє нове життя, але з неї тягне й запахом духу смерти, загибелі, гниття. У ній мерехтить народжено-ненароджений Христос. «Хто знає?»

Над фізичною реальністю мерехтить духовна.

Придивімося, наприклад, до того уривка, де поет дивиться на золоті окуляри редактора, і вони нагадують йому золоті австралійські

розсипини, Індійський океан та «невідомий південний бігун». А(в)стральна природа золота свідчить, що йдеться про духовне золото, алхімічний процес у душі поета.

За Штайнером, здобуття золота розенкройцерами-алхіміками було не здобуттям реального золота (перстень комуністки), а накопиченням в алхімікові сил любови, що долають сили зла.

Такого роду алхімік і був справжнім поетом, Мануелем Сведенборгом.

Про закон виникнення-зникнення відає Альоша. У ньому самому цей закон виявляє себе протилежними імпульсами, що випромінюються з його очей.

Коли Огре, пройшовши Тайгайський міст, фабрику та Байкальську вулицю, приходить нарешті в Пролеткульт, там уже сидить Альоша.

«Але знову дивився горбун Голгофою, коли вели легендарного Христа на Голгофу. Потім раптом із тоскою і спорзно дивився на красивих дівчат». (Саме після цього речення йде розповідь про перше мая на панелі.)

Два імпульси — імпульс жертвової любови Христа й імпульс люциферичного гріхопадіння часів Лемурії, коли розкололася, душерозірвалася людина на дві половинки, «пола/статі» — наскоком, раптовозмінюють один одного в очах Альоші.

Імпульс Христа й увійшов у Землю на Голготі саме для того, щоб зцілити людину, зняти наслідки того падіння, протидіяти імпульсові себелюбства й суперечностей любови-ненависти. Так зніметься й наступний за люциферичним аріманічний імпульс майїчного бачення, брехні, хвороби й смерти.

«Так що газетна сучасність. Прекрасна газетна сучасність, як запах на клумбі: тютюн. Тоді ранкова зоря надіне нові сап'янці й тихо, нечутно рипить по траві». «А у вікно ллється блакить, а десь кричать паровики.

Горбун теж усміхається». У вікно «мріяло небо»...

«...А це в даль майбутніх віків: зима в п'ятім році нашої ери була хора». У контексті «Лілюлі» хорим було в душах людей Різдро. Чи не тому, що в «кровоаву Пасху» 1921 року «Христос не воскресал»? Але ж і сама кривава Пасха Волошина відлунує ще попередньою подією «Кровоавого воскресенья» 1905-го... П'ятий рік нового сторіччя.

За Штайнером, нова ера розпочалася після 1900-го, бо закінчилася Калі-Юга, у якій людина втратила ясновидіння. У новій ері воно поступово повертається до людей.

Калямбурне, езопівське зміщення часів, років та сторіч — цілком у дусі «калямбурного часу» або трьох мушкетонерів: у просторі, часі, слові.

Ранкова зоря в сап'янцях — парафраз Ніцшевого «Бурю приносять щонайтихіші слова. Світ повертають в інший бік думки, що приходять на голубиних лапках» [94, с. 146]. І в Белого: «Перші революційні гуркоти крадуться голубиними кроками... всередині нас» [16, с. 16].

Сам «горб» Альоші через посередництво ролланівської «Лілюлі» вийшов із центральної сцени Заратустри, який ніс на собі тягар, карлика, спадщину Адама.

Але Альоша несе на собі й те, що зніме цей горб, те, що лише надходить голубиними кроками, — ранкову зорю, що світить із неба й проміниться очима Альоші з його серця.

Згаданий двозначний тютюн на кльомбі має властивість відгороджувати нас від духовного світу. Газетна сучасність ховає за своєю прекрасною оболонкою хвору зиму. Але ж і хворість ця теж майя. Хто ж розбереться в цих суцільних масках? Альоша лише відчуває немайїчну реальність. Він поет.

Уся «Лілюлі» — суцільна пародія. Комольці пародіюють хресний хід. Льоля ставить «пародію не на Ромена Роллана, а на постановку „Лі-лю-лі”». «Так що на постановку мільярди, а колізей без плебеїв». У цьому новітньому Римі плебеям немає ні хліба, ні видовищ... Пролеткульт, де Льоля ставить свою пародію, сам є пародією на пролетаріят, культуру й культ.

«Калюжі тихо замислились на вечірнє небо. Біжить собака, понюхав калюжу й побіг далі». «Але не калюжі думають про небо. То зорі подумали в калюжі й одразу сховались...»

Це йде вулицею тов. Огре, що має з партією «філософські непорозуміння», як і всі близькі Хвильовому персонажі його творів.

Огре «любить більше за все відділ хроніки». Газетної чи духовної, Акаші, голубино-глибинної, яка містить у собі хроніку духовного змісту газетних подій?

Акашу-хроніку відчуває, відає горбун Альоша. «Митець знає...»

«І знову до товариша Огре підходить горбун. І знову у вікно ллється блакить». Горбун і відіграє для Огре ролю вікна, з якого ллється блакить. «Товариш Огре підійшов і подивився у вікно». Горбун пояснює йому побачене й почуте: своїм «Гу-гу-у!» паровик кричить «Ка-пе-бе-у», з якої Огре вичистили. Чи сам від неї очистився, хоч і боляче йому.

Огре погоджується з Альошею: «я теж думав про це, але я не найшов образу. Ти, Альошо, художник».

Згоден Огре, мабуть, і з тим, що капебеу слід послати на у. Тому й не сердиться на п'яне хуліганство Альоші, а, навпаки, питає про найважливіше:

«Скажи, Альошо: ти не знаєш, в чому полягає краса і радість земної муки?»

— Не знаю.

А я гадав, що ти знаєш, бо ти, Альошо, художник».

І все ж Альоша знає. Він посвячений у таємниці духовного світу, хоча б у частину їх.

А яка роль, функція самого Огре?»

Татарин, але прізвище якесь не татарське. Схоже на французьке Огре — товстун, ненажера, людоджер із казок, етимологічно — угорець. Та все це начебто не відповідає його образу. Хіба що є зв'язок з огре — у сенсі більш широкому, ніж мадяри. Так у середньовіччя називали татарські племена, що йшли на Європу.

І все ж річ, мабуть, не лише в його національності. Коли він напивається, то так само, як і Альоша, починає говорити те, що в нього на умі. Він гостро переживає свою безпартійність: «Бо ні сюди, ні туди: біла ворона». Але з іншого боку «товариша Огре можна бачити всюди й ніде». Він хронікер.

«Біла ворона», любов до відділу хроніки, духовна близькість до митця, що «знає», нагадує перший ступінь посвячення в персів — ворона, крука.

«Це означає, що він міг зібрати свої спостереження в зовнішньому світі; він був тоді слугою тих, хто перебував у духовному світі й приносив вісті з фізичного світу в духовний» — так характеризує ворона Штайнер [16, лекц. 10]. У цьому сенсі «ненажера» може означати ненажерливість «ворона», а саме в збиранні отої самої хроніки земної...

Ім'я його, Ізмаїл, відповідає такій інтерпретації: староеврейською воно означає «почує Бог». Він таким чином якоюсь мірою полярний поетові Альоші, що приносить хроніку звідти сюди. Тому є сенс придивитися до ракової фігури, перевертня його прізвища: ergo. А це вже вводить нас у саму суть взаємозв'язку цих двох світів, натякаючи на знаменитий афоризм Декарта: Cogito ergo sum, де «cogito» саме виводиться із сумніву. Ergo в цьому афоризмі-висновку пов'язує «мисль» з існуванням, центральною проблемою філософських

непорозумінь із партією героїв Хвильового. Ergo — висновок із мислення. У такому разі його інверсія Огре — виведення мислення із буття. Та висновок робить не він, а поет Альоша, Олексій — «той, що захищає, відбиває, відвертає» небезпеку.

Альоша здійснює вищу функцію «суб'єкта в об'єкті», cogito в sum. Інверсія Огре — типова для астральних відображень фізичного світу. Інакше кажучи, він може робити висновки з побаченої ним хроніки земних подій у сноподібних станах, поза своєю плотською свідомістю.

Про це він і говорить Альоші щодо КП(б)У: «...я теж думав про це, але я не знайшов образу», тобто не зумів cogito втілити в образи sum.

Не дивно, що там, де докільля подане очима Ізмаїла, постійно чується чийсь голос, коментар — Альоші, Марусі або якогось абстрактного персонажа. Голос пояснює те, що бачить Ізмаїл.

Дізнавшись, що Огре вже безпартійний,

«...Товаришка Шмідт холодно сказала:

— А я думала, що ви в парткомі...

Товариш Огре гадав, що він згорить, і думав несподівано про Тайгайський міст і — під ним паровики».

«...В голові блукали уривки».

Несподівана думка про паровики («поезда») скоро буде сформульована Альошею в Пролеткульті, на «у», й уривки з'єднаються в думку. Саме так, здається, подумав Огре про тов. Шмідт і парком («Силуєти»). Здається, саме це настирлива ідея, мрія Хвильового в 1920-ті роки...

«...Новий рік. Щастя. Думаю: чи не прийде щось інше? — Товариш Огре почув у чоботях воду, бо чоботи були діряві — і туди набралась вода...»

Несподіване авторське «думаю» робить деякі висновки з почувань Огре. Ні, «не прийде», бо КП(б)У вкрало півмісяця. Тема рваних чобіт і води в них знову переходить в авторські роздуми: «...А під новий рік і водохрещу старого стилю, не „в стилі“ уесесер, гадають про майбутнє на воді з воском і як „Світлана”».

Діряві Огреві чоботи теж гадають на воді... Ні, не прийде, бо наречений Світлани Жуковського — вурдалак...

Навіть «товариш Пушишкін сказав: — Совершенно правильно: ні сюди Микита, ні туди Микита...» «Це участь інтелігенції...» Тобто перемоги-Микити нема чого й чекати, ні вправо, ні вліво... Вона, за словами Майї, «entre chien et loup». У буньянівській «Подорожі пілігрима», а саме в подорожі його жони Християни, справжній християнин Несміябrehать каже про тих християн, що йдуть до Христа

кривими дорогами: «...обувка у них не в порядку, один чобіт зі стоптаною підошвою, інший вивернутий»...

Саме існування, сум інтелігенції сумнівне, це не буття, а побут, той самий «Тульський пузатий самовар», що його подарувала тов. Пупишкіну публіка, тобто підлеглі, самовар, яким утішається в тюрмі-житті Карно. А Пупишкін пояснює Огре: «Ну, а як і мені правду сказати, то і я трохи інтелігент. Правда, не той, так би мовити»...

Він, Пупишкін, думає в рамцях свого побутового буття: «...Товариш Пупишкін має «чотирьох ребяцьонків» і щиро стоїть на посту». Ще колишній тульський половой захоплений балетною школою: «там такі елястичні дівчата (вчаться)». Одно слово, він знає, що Декарт не має рації: «Дурак! Битіє определяет сознание». П'яний Мамочка вводить третю формулу, більш наближену до «суб'єкта в об'єкті», тобто битіє = сознание. Він стверджує своє «битіє» як спиртуозне битіє: «геть усяку авторитарність і да здравствует коллективно творчество». «Душенька! Яке може бути сознание, коли сплошна бессознательность». У цьому і є суть пролеткульту.

Все це проходить перед мисленими очима тов. Огре, коли він побачив у вікно товариша Пупишкіна.

Тільки над цими питаннями й б'ється думка тов. Огре, і пошук їх розв'язки викликає його «філософські непорозуміння з капебеу».

У Декарта сутнісною, первісною ознакою мислення є сумнів. У Пупишкіна сумніву немає: «Совершенно правильно! Це закон матеріалістичної діалектики. Битіє определяет сознание. Иде на зміну пролетаріят». «От тобі й Бухарін сказав... нарешті, й я тобі кажу!»

Згадаємо, що дія відбувається на Водохреща, коли, за Штайнером, викристалізовується людська думка.

Тому й філософські непорозуміння з партією загострюються до крайньої межі, хоч і формулює їх знову не він, а Альоша, наче пригадуючи миргородський вигук Гоголя: «Нудно мені, Ізмайле, і скоро я умру». І тов. Огре відчув у цих словах щось більше, ніж було сказано: «І в сірих потоках мряки, що йшла на город, знову пізнав Голгофу, коли вели легендарного Христа на Голгофу». Тому й спитав про «красу і радість земної муки». Бо саме Христос є відповіддю на це запитання. Альоша є Голготою тому, що ввібрав у себе імпульс Христа, коли Той прийняв муку. Відповідь Огре відчув раніше, ніж поставив запитання. Вона, згідно з Кантом, у душах людей і на зоряному небі.

«...Над Тайгайським мостом — далекі — зоряні верхів'я, і їх прикриває туман».

Очі — зорі душі, тому Альошині «очі нагадують Голгофу, коли йшов легендарний Христос на Голгофу».

Дія відбувається в Сонгороді. У непівському часопросторі «в стилі уесесер» і в поетичному часопросторі Альоші, у який зрідка вривається «зажурна пісня з Бордо — з далекого города загоризонтної Франції», музика містичної соціальної утопії Фур'є. Радість Альоші — в ній. Біль — «у Сіденгемі життя».

Радість Сонгородського життя — в Марусі. Біль — у самому Сонгороді: «нудно мені»...

Так само нудиться й думає про смерть редактор Карк, вже на Великдень 1922 року Епіграфом до твору взято Тичинове:

Стоїть сторозтерзаний Київ
І двістірозіп'ятий я.

Інший епіграф — слова В. Александровського про «повешенную Русь», хоч в оповіданні йдеться про майбутню Україну.

«Карк казав:

— Невже я зайвий чоловік тому, що люблю безумно Україну?»

Це ж анархові слова! Нюся вказала джерело його думки, шевченківські слова про безумну любов до вбогої України.

«Нюся покликала:

— Вам боляче? Скажіть правду!

Він:

— Не знаю, я дивлюсь вгору — там синьо і нічого не видно, а я щось знаю. Його ніхто не бачить, а я почуваю».

Кого чи що? Хто прийде з неба?

«Налетить вітер, розвіє його — я про дим — і нічого не буде. Загориться будинок¹⁸, і довго на всю вулицю йде дух. Тоді буває тоскно».

Карк, як і Альоша, мучиться словами Шевченка:

Та не однаково мені,
Як Україну злії люде
Присплять, лукаві, і в огні
Її, окрадену, збудять...

«В казематі»

¹⁸ Так, як загорівся будинок 8, кв. 3, рядками Апокаліпсису 8.3 у «Золотому теляті».

Карк, як і Шевченко, мучиться думою про Божий Суд, про Ньоговонь.

У цьому ж і біль Альоші. Його відчуття — відчуття Шевченкових «Трьох літ»:

Чого мені тяжко, чого мені нудно,
Чого серце плаче, ридає, кричить...

Україна приспана. Вона Сонгород, її «я» «Сон-я» зі «Свині». Якщо не розбудити її:

А то проспить собі небога
До суду Божого страшного.

Але ж Україна, що її будує партія-коваль, — це піраміда тов. Петровського, пролеткультівський Сіденгем на чолі з тульським тов. Пупишкіним.

Альоша «тільки врізається клинком у нальоти плутократії» своїм прокляттям. У «п...-у-у»-пишкіна.

Завтра політперевірка, «завтра йому треба йти в райком». Тому сьогодні поспішає послати ту «таємну Мафію», що присипляє Пупишкіними, Мамочками, різноманітними Лілюлі робітниць із тютюнової фабрики.

«...А трамвай теж дзвенить, а коли на поворотах — тоскує, або рипить і виє. До цього звикли, цієї жури не знають. Митець знає... — Маруся улетіла».

Маруся: «Я — радість. Я — тема твого життя». Темою життя є Софія, на небі й у душі, серці (Беме, Скворода).

Трамвай — постійний антропософський образ підрадянської літератури, від локомотивів та рейок Штайнера до «Заблуканого трамвая» М. Гумільова, пародійного трамвая Ільфа й Петрова, М. Булгакова. Це символ кармічного, кармазинового проходження через смерть. Тому перед наведеним уривком ідуть чийсь, тобто «авторські» роздуми: «але про останнє не знати — про смерть».

Та поет Альоша знає, як знав розстріляний на той час більшовиками поет М. Гумільов.

Знає він смертну журу трамвая, як і апокаліптичні полинні шляхи журавлів. Нудно ж йому, що не знає, а лише відчуває «красу і радість» хресної муки Христа.

Альоша, мабуть, стоїть на один-два ступені посвячення вище, ніж Огре. Якщо собака «нюхає» зоряні мислі, Огре відчуває їх у собі, то Альоша вже певною мірою мислить ними, читає їх.

Перське посвячення налічує сім ступенів [154–3, лекц. 3]. На шостому ступені перебувають «сонячні герої», які на 3,5 дня «вмирили», і дух їхній жив у цей час на Сонці, поряд із Христом.

Сонячні герої переносять роботу, досягнення народу в труд усього людства.

На П'ятдесятницю апостоли пережили наяву те, що в перських містеріях посвячені переживали в смерті-ініціації.

Після Голготи імпульс Христа, духовна сила самого Сонця вплилася в душі людей, діючи далі вже безпосередньо в еволюції людства. З ХХ сторіччя все більше людей здатні пережити чудо Савла/Павла, стати «Павлом», побачити Христа в етерному тілі, стати, за висловом Маяковського, 13-м апостолом.

Про це й думає Альоша, переробляючи для Льолі героїчну п'єсу. Він «думає про життя, що воно обов'язково прекрасне, і думає про тайфун, якого ніколи не бачив; і тоді золоті ріки течуть біля його серця», і про життя — «безмежну кармазинову ріку».

Якщо земне життя пов'язане з червоною кармічною рікою (бо «Я» пов'язане з кров'ю), то життя духу — із «золотом», Сонцем, Христом, Любов'ю.

І коли «припустім він питає: Марусино, скільки років до наших великодніх дзвонів?», то вона відповідає: «О, дзвональна звена веснальної дзвими», що, мабуть, і означає «Я — радість. Я — тема твого життя», як Христос — мета, краса жертвовної любови.

«І ще Маруся каже: „Буває, люди течуть біля серця... Правда?“ — і від неї так пахне сонцем, наче вона перепливла сонце, коли ярами проходив туман, а луки співали на „достойно“ в юне небо...»

Люди течуть біля серця, якщо їхнє серце любить. Ці ріки і є Христова любов, що тчеться в наших серцях.

На «достойно» співають луки на Івана Хрестителя, Купала, у час Рака. Тому далі йде згадка про хлоп'ят, «що розкладали вогнища й пасли коней». Почуття «Я» іншої людини відповідає Близнюкам і розвинеться в нас наприкінці післяатлантичної доби [154–4, лекц. 3].

Та з урахуванням запитання про Великодні дзвони це «достойно» походить також і з Великоднього співу, де достойно веселяться небеса, радується земля, святкує видимий і невидимий світ.

На святу П'ятдесятницю, у зв'язку з якою Штайнер і розповідає про «сонячних героїв», співали «достойно» Матері Божій, Марії. Маруся завдяки пережиттю в собі Матері Божої і почувається так, «наче вона перепливла сонце» і від неї «пахне сонцем» і «пахне життям». Сонцем пахнуть свіжоскошені трави, зелені луки. Це запах етеру життя, і він є співом трав — Сонцю, Христові.

Маруся, що пахне сонцем — натяк на Марію, те жіноче, що, за Штайнером, преобразилося на Водохреща. Ця преображена жіночість стала прообразом майбутнього, як воскресле тіло Христа — прообразом майбутнього, прозорого, «мудрого» тіла. «Пахло сонцем, пахло життям» («Дорога й ластівка»).

Жарти Марусі над загубленим дівочтвом старої діви не перекреслюють її зв'язку з «достойно», бо це жарти над езотеричним розумінням гріхопадіння й викуплення його офірою сонячного Духа.

Між жартами Марусі й акафістом «Радуйся» існує відношення, подібне до співвідношення між Козерогом на Різдво й Водохреща та Раком на Купала. Тобто це цілковита протилежність, якщо забути, що народжена на Різдво людина Ісус на Водохреща стає Христом.

Мінімум фізичного Сонця на Різдво є максимумом духовного Сонця.

Зв'язок цих астрологічних періодів виражений у творах Хвильового найрізноманітнішими засобами.

Це і згадка про два спіральні, революційні сузір'я, літне Рака й зимове Оріона, і роздвоєння Оріона на Оріон та Чепігу, і плутанина з тропіками Рака й Козерога.

У явній формі Козерог у Хвильового не виступає, його заступає Оріон.

Але звернемося до одного химерного образу з першої частини поеми «В електричний вік»:

А я, як лаврик,
покину сад улітку під морозом
своїм зраненим оком.

Лаврик цей породжений роздумами в час, близький до Івано-Купальських роздумів поета в «Лілюлі»:

Іржали десь в луках коні,
і так боязко було кинути голосівку..
Хотілось забрести до самих фараонів
і дмухати на нетутешню музику.

Це ті самі коні з «Лілюлі». Тим — тривожно, мені ж боязко.

Згадка про «фараонів» у цьому, паралельному до «Лілюлі» тексті не випадкова, бо з «радуйся» й «достойно» пов'язана тема втечі Марії з маленьким Ісусом. Є й згадка про «Марію» Шевченка:

З-за Нілу сфінкси, мов сичі,
Страшними мертвими очима
На тее дивляться. За ними
На голому піску стоять
По шнуру піраміди вряд,
Мов фараонова сторожа,
і ніби фараонам знать
Вони дають, що правда Божа
Встає вже, встала на землі,
Щоб фараони стереглись.

«Нетутешня музика» сфер відповідає цій самій «правді Божій», якої бояться фараони. Але й раби її бояться, звідси й «дмухання» на цю гарячу музику, бо вбачають у ній вогонь і гнів, а не сонячні клярнети.

Чи не від нього, цього вогню, «зранене око» у я-лаврика? Бо ж в іншому місці поеми бурі очі попечуть гієні...

У «Золотому гомоні» маємо подібний зворот:

З хрестом,
Опромінений,
Ласкою Божою в серце зраний
Андрій Первозванний.

Скорочення, яке пізніше зробив тут Тичина, викинувши «Божою» та замінивши «з хрестом» на трикрапку, прояснює деякою мірою частину тих трикрапок, якими рясніють тексти Хвильового. До езотеричних символів та алюзій додаються підцензурні алюзії й криптограми.

Цікава для нашої теми й заміна Тичиною

Він був як жрець, сп'янілий од молитви

на

Він був як вой, сп'янілий від одваги.

Вой, воїн — третя ступінь перського посвячення. Це той рівень ініціації, коли посвячений б'ється, як воїн, за пізнані ним самим духовні істини. Бій цей не так із ворогами істини, як із собою самим. Це й боротьба з Богом, як боровся з Ним Яків/Ізраїль. З битви цієї виходять зі зраненим стегном, зраненим оком, серцем. Зранення ласкою-променем Божим. У цій боротьбі з Богом — пояснення синонімічності молитви й бою, бо сама одвага боротьби з Ним є молитвою до Нього.

Для духовних сліпців цей промінь ласки Божої — гнів, пекельний вогонь. Тому й дмухають вони на «нетутешню музику».

Уночі,
Як Чумацький Шлях срібليсту куряву простеле,
Розчини вікно, послухай:
Слухай:
Десь в небі плывуть ріки,
Потужні ріки Лаври і Софії!..

«Лаврик» відлунює цією музичною рікою Лаври і Софії.
Нею, музикою-ласкою зранений, Андрій Первозванний «ступає на гори». «І засміялись гори. Зазеленіли».
Та у відповідь чути прокльони калік.

Їсти їм дайте — хай звіра в собі не плекають, — дайте.

І у Хвильового в поемі «В електричний вік»:

Ви хочете, мабуть, жерти?
Так і я ж хочу!
Чуєте?
Ах, не варт!
Вас розбуркає лишень Марат.

У «Сентиментальній історії» не Марат, а маестро Дантон стоїть перед загадкою Дон-Квізадо про душу матерії, тайну літери «М».

Задача-спокуса Арімана-Мамони буде розв'язана у співдії людей із Христом, «в електричний вік».

Я ж біля машини стану.
І ремінь заспіває про іншу перемогу,
про авіо часи.

Та остаточно ця задача буде розв'язана набагато пізніше, коли «Я» «кров і бризки мозку під мечами перетворю в вино й желе», «а фаворити мої — бурі гієні очі попечуть» гнівом.

Гнівом зранені очі лаврика, як ласкою серце апостола Андрія.

Та зранене око пов'язане з 13-м апостолом, Савлом, що в сліпоті своїй душевній, але з любови до Бога гнав Христа, проклинав, як каліки «Золотого гомону» проклинають Сонце і Христа.

З ласки своєї Христос осліпив гонителя свого сяйвом своїм, та після навернення повернув йому через три дні не лише фізичний, а й духовний зір, бо вибрав його як «посуд вибраний» для Духа святого.

У поемі «В електричний вік» «Я» й виступає таким апостолом, «сонячним героєм» перських ініціцій.

«Лаврик» відлунює дзвонами Лаври і Софії про цю новину, про те, що в наш час кожна людина може стати 13-м апостолом. Метатеза лаврик-равлик відповідає цій потенційній зміні Савл/Павл, що вкорінено і в дитячій пісенці про равлика-лаврика.

Своєю чергою ця метатеза відповідає калямбурному «улітку під морозом». Оксюморон цей, близький до «ласкою зраниений», грає й на полярній близькості двох «руських» народів, які вважають Андрія Первозванного своїм святителем. «Улітку» російською звучить як «равлика». «Улітка» тут може означати хатку равлика. У ширшому контексті російсько-українського діялогу — а ця тема є наскрізною в поемі «В електричний вік» — ідеться про українську культуру в контексті морозної російської культури: «Але я не Гастів, не Маяковський, не Єсенін»...

Попередні рядки поеми підтверджують можливість прочитання «улітку» як «хатку» в сенсі побуту:

Все це я знаю... Має насолоду і
пелюшковий сморід.

«Пелюшковий сморід» свідчить, що «я» вирішило покинути колись («покиньте мрії мертвим», тобто минулим днем). Як Павел покинув своє фарисейське середовище. Як рве Огре з КП(б)У.

Бо інакше

у ланцюжку чоловічого життя
ви маєте ще раз посьорбати
отрути.

Та звідки мороз улітку, якщо не брати під увагу суто соціально-політичне розуміння морозу Російської імперії?

Пісенька про равла-Павла пов'язана з літніми іграми дітей у добу сузір'я Рака, Івано-Купальськими та Петропавлівськими святами. Полярне до Рака різдвяне, морозне сузір'я Козерога мало своєю емблемою й рака-відлюдника, козла, що скидався на «лаврика» з «равлика-улітки». Образ устриці, лаврика в мушлі, використовував Платон у своїх роздумах над утіленням душі «в ланцюжки чоловічого життя», в одному з яких сьорбнув свою отруту Сократ. А Скворода пропонував шукати самого себе, як лаврика в черепащі.

Сад, що його покидає я-лаврик, — це сонячний сад Христа, про який писав П. Тичина в «За хмарами обвали».

Цей самий сад, можливо, прихований і в акростиху початку третьої «Досвітньої симфонії»:

Сонце! Ох, ти, сонце мое!..
А все ж таки і ти захмарилось.
— Думаєш?

Про що воно задумалося-захмарилося? Акростих «сад» у глибині себе містить і «ад», бо це і є рай, позбавлений світла... Саме на цій таємниці «саду» Тичина 1926 року побудував риму-опозицію «За хмарами обвали»: «Любов'ю назаряюсь у сонячнім саду» та «За хмарами обвали грохочуть як в аду». Ад — «Тінь, протінь у сонячнім саду», коли його покидає любов, «с» — «світло вогню», коли «тези згоріли», як ось у «Свині», коли саме «с» стає для людини не світлом життєвого жару, а змієм [8, с. 50, 102].

Вся сукупність цих інтерпретацій химерного лаврика свідчить про різні грані ініціації «сонячного героя». Героя не дарма увінчували лавровим вінком.

Початок другого розділу продовжує цей образ. Хвильовий — «пенід», який «мисль свою» пускає «амазонянкою в далечінь». Якщо тов. Огре несе хроніку поточну поетові, то поет-акромант несе «вісті» з майбутнього, з «берегів електричного царства».

Ми вже висловлювали припущення щодо зв'язку його з Еросом Платона та Персом, Перс-і-Яном, сонячним героєм Орфеєм та Бояном, тобто 5–6 ступенями перського посвячення. Український хміль і небажання «я» «роздирати землю» свідчить про функцію переносу національного у світове, про ступінь сонячного героя. На п'ятому ступні людина є «духовним стражем свого народу»: «Я буду уїдливою нянькою біля вас».

Вступ до поеми починається з «красномовного мудреця Бояна», тинь якого «в хуртовину промайнула». «І обіжно на подій екрані фаркнув люкс».

Боян у «Слові о полку Ігоревім» мислю розтікався по дереву, вовком сірим стелився по землі, орлом сизим летів під хмарами.

Я-пенід мисль свою пускає в далечинь амазонкою, тобто є аналогом Бояна. Орфей — своєрідний аналог Ероса. І навіть Христа.

У «Силюетах» Боян читає голубину книгу, тобто виражає народну душу.

Голубина книга, враховуючи символ Голуба-Духа — символ Паргоду кабали, Небесної Тори. У поемі «В електричний вік» Боян читає «на подій екрані», тобто в тій самій Акаші-хроніці минулого й майбутнього. Боян, таким чином, і є символом апостола-пророка, сонячного героя, Орфея.

У самій поемі цей образ постійно межує з образом Христа, трансформується в нього. Це відповідає переходам зі ступеня на ступінь, через пеніда до «отця», вищого ступеня ініціації Мітри:

Я — це fuga!
Во ім'я ваших
Отця і Сина і Святого Духа —
Я — ми!

Фуга ця спирається, як знаємо, на спіральну природу Купальських та Новорічних свят, сузір'їв Рака та Оріона.

Звернемося до розповіді Штайнера про Різдвяні свята, зокрема в лекції 26 грудня 1911 року «Народження Сонячного Духа як Духа Землі».

Штайнер пояснює сенс Різдва у зв'язку з Великоднем, Водохрещем і Купальськими святами, бо вважає завданням духовної науки встановлення мосту між Різдрвом і Пасхою.

Аналізуючи різдвяні ігри, Штайнер вказує на гру в «чабанів» та «хазяїв» і пояснює різницю між ними як різницю між суто матеріальним сприйняттям Віфлеємської зорі й духовним.

Так споконвіку було.
Одні упирались з ганчіркою в руки,
а другі тяглися до стягу зорі
і йшли за хвостами комет¹⁹,
горіх розкусивши буття²⁰.

Чабани, за Штайнером, шукають зв'язок побутового, земного з небесним.

Чи не тому в «Лілюлі» на луках, що співають «достойно» в юне небо, перебувають і хлоп'ята, які «пасли коней» і палили вогнище?

«Коні підводять голови, прядуть вухами й тривожно дивляться на небо».

У чабанів кінь-інтелект орієнтований у небо. У хазяїв Пролеткульту він звернутий до тульського самовару та еластичних дівчат із балетної школи.

Аналізуючи Різдвяні народні легенди, Штайнер зупиняється й на 13 днях, що відділяють Різдво від Водохрещення. За Штайнером, церква після IV сторіччя забула езотеричний сенс Водохрещення.

Тому й перенесла на 13 днів назад Різдво. На народження Ісуса в календарі наклалася більш космічна подія — втілення сонячного Духа в тіло цієї людини.

Відірвавши державний календар від православно-церковного, КП(б)У повторила помилку церкви, але в деякому сенсі виправила її. Тому Хвильовий і обіграє в «Лілюлі» збіг Нового року з «водохрещею» старого стилю.

Штайнер вказує ще на один збіг: 24 груднем помічено день Адама і Єви. І це пояснює внутрішній сенс несвідомих змін у церковному календарі після четвертого сторіччя, коли церква позбавилася переслідувань держави, але підпала під вплив старої епохи, Римської державности.

Христос втілювався, щоб викупити гріх Адама і Єви. «Істинний Люцифер» виправляє те, що накоїв Люцифер, преобразуючи гріхопадіння у Воскресіння.

¹⁹ Віфлеємська зоря часто сприймалася як комета. За нею і йшли волхви, згадані в «Елегії». Саме з перетворенням «зірки» в нашій душі на «комету» пов'язував Бєлий «революцію духу» [16, с. 28].

²⁰ У кабалі Божий промінь, частки-іскорки його після світової катастрофи потрапили у світ кліппот. Наш світ — суміш «Азії» та світу кліппот, шкаралуц.

Дитина Ісус, що народилася на Різдво, — це особлива душа, Адам Кадмон кабали, душа якого не пройшла через «ланцюжки чоловічого життя». Це їй дало можливість втілитися в нього духові Сонця. Та сенс цього втілення виявився вже на Голготі, де сталося Викуплення: Христос воскрес у прозорій, мудрій, нетлінній плоті, без того «баговиння», що ним несло в «Лілюлі» з ріки зимою... Ця плоть — прообраз «желе» Хвильового, плоті майбутніх людей, коли потечуть «часів Адама ріки».

На Голготі Сонячний Дух став Духом Землі, кров'ю, що впала на Землю, і просянням Духа Святого в душах апостолів у П'ятдесятницю.

Крадіжка партією півмісяця нагадує нам не лише про чорта, що вкрав на Різдво місяць, а й про тринадцятиденний містичний сон Олафа²¹ Остенсона з норвезької легенди, яку Штайнер розібрав у своїх норвезьких лекціях про Різдво [198].

За ці 13 днів сну Олаф пережив усе те, що сталося внаслідок спокуси Люцифера.

Сюжетний час «Лілюлі» розпочинається 31 грудня за старим стилем, тобто 18 грудня. У цей день у церкві співають про всіх праотців, від яких походить Христос, а також про св. пророка Даниїла, Онанія, Озарія, Михаїла. (З Онаніями та Озаріями ми зустрічалися на санзоні.)

Починаються передсвятки Різдва. Іде тиждень передсвята, а за ним тиждень віддання свята. Літургійно в цих 13 вкрадених капебеу днях сконцентрована вся старо- й новозавітна історія, що їй відповідає сну Олафа.

Враховуючи ці загублені 13 днів, дія «Лілюлі» відбувається 2 дні, що вміщують у собі 14 днів, тобто «час» кімнати ч. 2 Гете.

Хвильовий у «Лілюлі» наголошує на одній із найважливіших, за Штайнером, деталей різдвяних ігор: ляльки-скульптури та гадання на воску. Якщо Купальська творчість є співтворчістю з природою, музичною творчістю, хором, різдвяною «Славою в вишніх» («Силюети»), то взимку людська думка, *cogito*, формується, зріє («Сум росте мов колос»). Сама картина наочної, хоч і ілюзійної смерті природи, викликаючи сум, примушує людину тверезіти, замислюватися над фактом смерті й змушує думати про смерть Сонячного

²¹ У прозі Д. Хармса цей Олаф анаграматично преобразився у Фаол оповідання «Власть».

Духа на Голготі, про Різдво й Великдень, що несе розв'язку проблеми смерті.

Ось чому згадане святкове гадання «Світлани», що пророкує заручення зі смертю. Воно відповідає сну Олафа, алегорії входження смертного в людину.

Символом вічного життя в наші дні стала ялинка, раніше ним була гілка ялівцю.

Дерево життя символізує етерне тіло Христа.

На відміну від нього тіло людини пронизане аріманічно-люциферичними імпульсами. Тому воно неістинне, тлінне.

Формотворчі сили людини в різдвяних іграх і виявляють себе у творенні тіл-фантомів з воску, дерева тощо.

Засохле, мертве дерево символізує етерне тіло Адама. Лице «євнуха» Альоші, «без рослинности», теж виявляє слабкість його етерного, життєвого тіла.

Ялинка — новий, молодий символ надії на воскресіння змертвілого дерева Адама. У Хвильового вона в явній формі названа в «Заулку». Аркадію Андрійовичу «майже кожного року сниться... напередодні Різдва (коли ялинка, коли юність): якась чудова казкова королева, що вся в білому, а біля неї, наче живі, в білих рукавичках — гальянтні, елегантні — журнали, пакети, сургучі і т. ін.». Тут перед нами радянський, тобто пародійно-чиновницький варіант святкової мрії, своєрідна Снігова королева, що поцілувала Кая, Аркадія Андрійовича, і смерть-мороз увійшла в його серце.

Але саме такою королевою видається й «Льоля з волоссям різдвяних ляльок і з тендітним біло-рожевим обличчям. Обличчя нагадує серпанкову фату — під вінець».

Вона Лілюлі, Світлана, заручена зі смертю, як заручений із канцелярією Аркадій Андрійович. Вони ляльки, ілюзії, пародії вічного життя.

У «Лілюлі» й ідеться про те, що людина прокидається від «літнього сну», покидає Миргород-Сонгород, який Тайгайським мостом відділений від вічного життя. Бо в Сонгороді панують Пупишкіни, німецькі die Purre, пародійні Пушкіни.

Пупишкін — жрець радянсько-непівського культу, носій фатуму, фатальної «варязької сили», що так і пре з Тули. Тому й пише він «фатально». Він «широ стоїть на посту». Бо «На посту» в ті часи був найбільш твердокамінним журналом, що підморожував усе культурне життя.

Це він керує постановкою «Лілюлі» Р. Роллана.

«От де собака зарита: пролеткульт!», «дух нехороший» пре від нього, і від Мамочки, і від Пупишкіна. Одно слово, червона «сатана в бочці».

«На посту» і Пролеткульт, і Мамочка Просвіти вводять город в ариманічний сон.

Заклик вищих духів узимку «Остерігайтесь зла!». За Штайнером, саме взимку до людини підходила спокуса аду, спокуса злом.

Зло Сонгороду — «трохи інтелігент» Пупишкін і ще більш «трохи» «потомственный пролетарій» Мамочка.

Наслідком стає розділення публіки на публіку й публіку. Розділення духу на дух і «нехороший дух». «Колізей без плебеїв».

«Я спати? Потомственный пролетарій?» «Будемо бодрствовать. До последней каплі крові...» — кричить Мамочка на пропозицію Пупишкіна «лягай спати».

І спить. Сонгород... Суцільна пародія: українське Мам доповнює Пуп землі руської, відсилаючи до мавпи Кука та «как» калу.

Кров справді пов'язана з «бодрствованием» Я, з мислю. У лекціях «Духовні великодні дзвони» Штайнер указував, що мисль народжується співдією крові й нервової системи, співпрацею Я з астральним тілом, чому в макросмі відповідає співдія блискавки (вогню) і вітру, повітря, і це «мисль» Божа, грім. Христос-Логос з'являвся ще перед Мойсеєм у гromі й блискавці та в неопалимій купині. Втїлившись у фізичне тіло, Він після Голгофи осліпив Савла духовним вогнем, щоби той прозрів Павлом, апостолом Божого слова для всього людства. І з нашого сторіччя, тобто двадцятого, це стає можливістю для всіх. Імпульс Христа входить у Землю й веде до преображення Я, астрального, етерного, фізичного тіл. Великодні дзвони, які постійно супроводжували нас у цьому розділі, будять, за Штайнером, радісну мисль про цей безкінечний шлях преображення людини в Духа Свободи. Так, як будить гроза, що очищає людину й землю, одухотворюючи їх, етеризуючи кров і повітря:

Ох, нарешті!.. Прокотилось!..

Гармати грому в далечінь,

Нема хмарин важкого тіла,

І бавиться, і бавиться відмолоділа височінь...

«Після громовиці»

Ми вже звертали увагу на акростих «ОГНІ». Саме завдяки їм, цим огням, етеризується й одухотворюється вся людина:

Живи! — сріблясте, вічне слово
Я чую в цей бадьорий час.

Це вічне слово Бога в громовиці.

Та вогонь ласки Божої — духовний вогонь. «Христа було возведено на Голготу, щоб змогти знову підняти матерію в духовні висі, щоб вогонь не перетворився на землі в шлак, щоб він одухотворився». «Все велике й благородне минулого в майбутньому буде таїтися в цьому вогні», — писав Штайнер.

Мліти в полум'ї вік,
<...>
У обіймах гартованих днів
Розправляти залізнi м'язи,
Повну діжку червоних вогнів
По шляхах і по стежках носить.
В краєвидах сичать, шелестить
І сягати відважно вперед.
Шлакiв золотом світ запалить,
У повітрі хапаючи мед.
О життя, громострільний коваль,
І ти, кузня — земля громовиць,
Я, ваш синб, — хуртовина і сталь,
Ваша міць.

У поемі «В електричний вік» в українській діжці хміль, тут — вогонь. Ідеться про діжку крові, спіритуалізацію крові, Я.

Мед із повітря потрібен саме для народження мислі зі співдії небесного вогню й повітря: «все полапать, пізнать». У поезії «Ми» «золота шлаку» відповідає «шлак» із «шахти» минулого:

Метушилася заграва:
в спогад бив прозорий шлак,
леопардило м'язами...

Шахти Хвильового нагадують інтерпретовану Штайнером легенду про Кашіапу, учня Будди, тіло якого чекає приходу Будди Майтреїї, щоб оновитися в огні й воскреснути. Ідеться про прозоре безсмертне тіло людей майбутнього. І у зв'язку з Кашіапою Штайнер зазначав, що воскресіння самого Духа Землі, викуплення людства постає перед нами в символі Великодніх дзвонів. Дзвони ці чує гетівський Фавст на порозі смерті. Вони кличуть його до нового життя, він може, піднявшись, прозріти в духовні світи, де отримують порятунок благородні ланки (рос. — «звенья») людства.

«Марусино, скільки років до наших великодніх дзвонів?» І Марія відповідає словами про кармічні дзвони: «О, дзвональна звена веснальної дзвими!» Зима розбивається дзвонами весіннього грому в літо життя: «Я — радість. Я — тема твого життя»...

Жах смерті преображують ці дзвони в радість фуґи вічного життя — через усі «полинні» дороги перевтілень, «бо життя — безмежна кармазинова ріка», з-за якої ми чуємо кармазиновий дзвін кармазинового сонця.

І в санзону теж, із-за Гралтайських Меж, долітають ці дзвони, як і гроза очищення. Вони нагадують про Христову кров, братство Грааля. Братство, що несе із Заходу, з п'ятої в шосту епоху гетівське, фавстівське начало, тайну вічного Я.

У цьому Христовому, в крові Провідника нашої Карми — вогняна тайна, «іста» безмежної кармазинової ріки.

Цю деталь — смерть і воскресіння Христа — ніяк не може згадати анарх. А без цієї деталі не може й побороти фантом Карно, фантом, породжений його власним люциферизмом. Люциферичний бунт, «краса і радість м'ятежу»: розстріл крамаря «під перші удари великоднього дзвону». «Тоді над городом спалахує фоєрверк, і враз урочисто гудуть великодні дзвони. То християни стрічають воскресіння Христа».

Анарх вимагає від крамаря викуп саме тоді, коли провідник спільної Карми смертю своєю викупив усе і всіх. «Фоєрверки» й нагадують про вогняну сутність цієї події, як і дзвони. Про космічність її нагадує й сестра Катря. «Навіть одуванчик, коли сестра Катря дмухнула на нього, спалахнув, як фоєрверк, і розтанув у просторах білим димом». Цей одуванчик, за Хлонею, символізує слово. Людське і космічне.

Втретє фоєрверк з'являється саме в грозі: «Блискавиці мчалися в ніч і з тріском розкидали бенгальський вогонь. Дощу не було. Іноді в електричних фоєрверках виростили над лісом темні силуети:

то, мабуть, в тривозі підводились у стихію орли». Та Карно не дав анархові доусвідомити вогняну природу Христового слова, як і Одкровення в грозі й бурі Івана Богослова, Орла. «Орлом» стане в часи останні Людина, Дух Свободи — із зосередженого на собі Скорпіона.

Анархові залишається тільки гегелівська «Філософія релігії», що її рекомендує після грози сестра Катря. І замість Голготи Христа він приймає Голготу блоківського Христа, Месії світової кобилки. Що й відзначив Карно в листі до анарха: «Мефістофель — анархів двійник. Що ж, на думку Карно, «ця тимчасова посада до деякої міри має рацію на існування».

Тимчасова, поки Христове в нас не розв'яже тайну арімано-марксівської соціальної алхімії «Г — Т — Г» («Гроші — Товар — Гроші»).

«Так то, брате! пора вже знать, де раки зимують». У сузір'ї Козе-рога, сузір'ї Христа і... антихриста.

Х

ФАНТАЗІЙНА ПУТЬ

Наш страшний суд прийшов.

*(То не тінь херувима –
аероплана путь! –
Яка музика невловима! –
пропелери гудуть...)*

П. Тичина «В космічному оркестрі»

*Лиш божевільні паровози
Когось гукають кожну мить.
Хай буде рух! Душі! Знаття!
Нехай і боротьба, одміна! –
Лиш так оновиться людина,
І вся матерія життя.*

П. Тичина «Охляло сонце»

Придивімося уважніше до «рейок», які тягнуться із твору у твір Хвильового майже з тією ж регулярністю, що й пес, який біжить по тирсі Арімана. У Сонгороді в цю тирсу зникають у степу паровики, а в самому місті ходить трамвай.

Трамвай цей відіграв неабияку роль у російській літературі ХХ сторіччя.

«Заблуканий трамвай» Гумільова, що прогримів кількома мостами, завів читача в «Індію духу», тобто в антропософію.

У Старгороді «Дванадцяти стільців» Ільфа й Петрова він протиставлений Гаврилінім євангельському «ешакові» [62, с. 121] і виступив конкурентом чичиковського барана. У «Золотому теляті» він вирвався за межі Арбатова й Чорноморська у вигляді Туркестано-Сибірської залізниці й замінив знамениту чичиковську Русь-тройку «Мертвих душ». Цією модернізованою тройкою мчить веселий антихрист Остап Бендер, який встигає по дорозі з'їсти 12 яєць-сузір'їв та курку-сонце, що в попередньому романі були представлені стільцями й відповідним столом [103]. Ще пізніше в «Майстрі і Маргариті» М. Булгакова цей трамвай проілюстрував тезу диявола Воланда щодо випадковості та смерті, пародіюючи Штайнера. У хармсівській «Лопі» Індія духу представлена «индюшкой», пушкінською капітанською дочкою Марією Іванівною, а трамвай у його прозі абсурду стає натяком на трагічну смерть самого Гумільова.

У програмовій поезії Хвильового «Клявіатурте» рейки з'являються через собаку, що «почуває проміння сонця» й символізує «гострий нюх», необхідний людині в «тирсі Арімана» для пізнання «блиску байдужих зір». Зорі ж ці «мріяли в снігах, коли по рейках тихих семафорів пливла зелена фантазійна путь», як у Сонгороді вони «думали в калюжі»: «Так буває часто, коли починає темніти і в порожній вулиці біжить тротуаром похилий пес».

І путь ця породжує образ непідкованого коня, що є негідний, бо не може бігти по брукові, який веде до пізнання «без межі», до «все-всепізнання», тобто «Пансофії» Я. Коменського, «Христософії» та «Теософії» Я. Беме, його молитви, молитви-жаги [22, Кн. 3]. Того самого шевця-філософа, якого ми запідозрили в образі шевця Хвильового, що підковує чобітки, які «йдуть до мене з бруку»...

Періодові «вибухів і мороку» «Клявіятурте» присвячений «Кіт у чоботях». У тирсі ж... «чудово: думати про тирсу, коли вона таємно шелестить, коли шелест зайчиком: плиг! плиг!». Це вже кінець громадянської війни. Зайчик цей міг вискочити з тирси щасливого періоду мрій революції, наприклад, із «Пастелей» Тичини (1917):

Пробіг зайчик.
Дивиться —
Світанок.

Пізніше такий пастельний зайчик ускочив «птичкою» в малюнок-реверанс поета Хлоні: «...був ранок і все було прекрасно, як голуба... птичка. Знаєте: скок! скок!»

Зайчик — світанок, тобто сонячний зайчик, промінь, що виокремився з потоку сонячного світла, промінь серед тіней мороку. Лячно йому, мабуть, у тирсі. Звідси й нервові зайчики в очах героїв Хвильового. Але тов. Жучок не зайчик. Вона кіт у чоботях. Її «величезні чоботи не на ногу» підковані, а «очі драконом».

«...Зима, фуга, буруни, і ще буруни...

Потяг, залізниця й рейки, рейки в степ».

«...Степ. Фуга. І рейки — рейки».

«Нема палива». Тов. Жучок дістає його. Потяг тягнеться далі. Вовки виють «на журний холодний семафор». За стіною «вие дика фуга».

Тягнуться не лише станції, але й дні. І степова тирса нечутно вдираться вже навіть у місто. «І хтось тихенько за травами — „може завтра тут, де ми сидимо, будуть папірці, ганчірки й дух порожнечі, дух побігу, дух крові”». Порожнеча — це Аріман. Страх. Він входить у кров і папірці. Це сірий чортик бюрократії, донощик і провокатор Карно в душі анарха, літературний донощик Аріман часів М. Булгакова.

Мжичка за вікном нагадує відступ на Москву.

Потяг революції підійшов до зупинки на станції «Санаторійна зона», «непа». Треба працювати. Або ставати райрибою, райсіллю, одно слово, тов. Райським.

Тому Дема в потягових снах дядька Варфоломія виписує своє «Мане, факел, фарес»...

«Потяг мчав на північ. Стукали одноманітно колеса». «Тра-та-та-та... Тра-та-та-та...» «...І снитися все, що пройшло, відходить — і жах, і грюк, і чорт знає що». Речення двозначне. Пройшло чи ще буде. Снитися щось чортяче.

Апокаліпсис позаду, але він є щодня, він ще попереду.

Загляймо на завод у новелі «Юрко» або в робітниче поселення, де живе Альоша, по той бік Сонгорода.

У Юрка після заводу «боліли плечі, боліла спина — цілий день носив рейки. Без революції, коли нема творчості, життя тече нудно, одноманітно (або, або: дух творчості, дух руйнування)». «До заводу ходять через залізницю».

«...Кричали, кричали „кукушки“, стукали, стукали молотки за брамою, а назад нема вороття».

Сьогодні возив рейки вагонеткою Юрко...»

Його називають попутчиком... «нудить під серцем». Бо ж він лише й уміє «або, або».

Для героїв «Силуетів» революція — свято: небуденний період історії, «героїчне свято».

Дема-митець може творити лише свято «Золотого гомону», Різдва, Купала, Рафаеля (тобто, як ми знаємо, пророка Іллі та Івана Хрестителя, Предтечі).

Стефан-математик приймає «героїчні будні». «Вероніка-жона» психологічно близька саме Юркові, але знає й третє: «героїчне терпіння». Дитиною вона вставляла пальчика у двері, щоб навчитися терпіння, зі співчуття до мами. Нині такою мамою для неї є народ, «мадонна Христина», Богоматір. Бо ж і ім'я її — на честь легендарної Вероніки-жони, з її нерукотворним образом, співчуттям до мук Христа.

Музику сфер золотого гомону — «Слава в верхів'ях революції і на землі радість» — доповнює «зелений запах зі слобожанських безкраїх степів». Зі сходу пахне цедрою з лимона, це «морський вітер, що голубий, мов запах, і запашний, мов смак», який у «Лілюлі» доповнює «зелену пісню» смертного, земного життя. Терпіння, «бо революція знає одну гармонію фарб: червіньковий із кольором «хакі». Це гармонія полярности за типом Рака-Козерога, двох спіралей самого Рака, Орiona тощо.

А потяг своє: «Тра-та-та-та». «Одноманітний стук коліс заколисає й присниться» «чорт знає що»...

Мерный, вечный,
Бесконечный,
Однотонный
Шум колес.
Шепот сонный
В мир бездонный
Мысль унес...
Жизнь... работа...
Где-то, кто-то
Вечно что-то
Все стучит!

Це Макс Волошин, нащадок кривавого кобзаря Волоха, їде з Парижа в Тулузу назустріч західноєвропейській містиці й згадує «степь бесконечную», «Станцию в поле... Огни ее»:

Новое близится, старое прожито.

<...>

Песенкой этой все в жизни кончается,

Ею же новое вновь начинается,

И бесконечно звучит и стучит это:

Ти-та-та... та-та-та... та-та-та... ти-та-та...

«В вагоне», 1901

У потяг «Силуетів» увірвався жаж, грук, чорт знає що: «тра» революції. Дядя Варфоломій мріє, щоб це «тра» відійшло в сні й спогади.

Хоч у потязі «смерділо прокисло», але в сон дяді вривається вуличний запах бензолу.

Навіть на далекій «закинутій станції», де живе Варфоломій, лежить ручка від «Махім'а», тобто те саме «тра», та й людське його втілення, знайомий з ортечека.

Мысли с рыданиями ветра сплетаются,

С шумом колес однотонным сливаются,

И безнадежно звучит и стучит это:

Ти-та-та... та-та-та... та-та-та... ти-та-та...

«...Вітер рветься в щілини, а пічки ще нема...»

И лишь в ненастье
В шуме ночной непогоды
Веет далекою Русью.

«Што тут развешалі різних Мазепов да Коцюбінскіх!»
«Коцюбинський — син Михайла — живе в Відні й більшовик».
«Це було вчора...

А зараз пахло свіжим хлібом, а з вулиці пахло бензолом». «І гули трамваї, собор, брук».

«Тра» потяга чутно вже в самому місті:

«...Трамвай, собор, брук».

Що означає це «тра», яке так настирно вривається в сні й у життя сентиментального дядька Варфоломія?

Словник односкладових слів Веліміра Хлебнікова каже, що «тра — зобов'язане, я зобов'язаний. Печальний обов'язок» [131, т. 4, с. 315]. Хармс у своєму «На смерть Казимира Малевича» (1935) видозмінив цю розшифровку: «Трр — бажання твоє». Українське «треба» об'єднує обидва відтінки.

«Невже й вам казати, що треба дивитись глибше на речі? Хоч би посоромились цього ж Коцюбинського. Як ви знаєте: який обсяг між вашим політиканством і автором „Він іде“?»

Це репліка Стефана дядькові — з першого сну, з того самого, де розвішали різних Мазепов і Коцюбинських, де «мане, факел, фарес», а «з вулиці запахло бензолом».

Запах бензолу в житті доповнює запах хлібу.

Хто ж цей, Він, що йде, не в Коцюбинського, а у Хвильового? Хто Він — запах бензолу чи хліба?

Власне, про що свідчить запах бензолу? Чи не про те саме «мане, факел, фарес»? Фонетично «бензол» збігається зі «злобне», як його перевтілення. Та це лише його потенційна можливість. Хоч у Блока в «Кометі» він свідчить про «болезнь», та він зцілює її, а не збігається з нею. Разом з авіацією й потягами бензол Блока протиставлений зловісній кометі Галяя 1910 року. За Штайнером, ця комета несе в собі отруту вульгарного матеріалізму [162, лекц. 1], «курочок» дядька Варфоломія, «дев» Блока..

Потяги («поезда») у Блока відіграють ту саму роль, що й «стада сталених стрекоз» і бензол. Це різні втілення людської волі, мрії, протиставленої страшній та чужій нам безодні «синьї вічності», звідки з'являються привиди загибелі, смерти, хвороби й п'тьми.

Ціаністий смерті комети Галяя в Блока протиставлене зцілення бензолом. Бензол і справді використовувався для синтезу ліків.

Хвороблива анаграма бензолу доповнена в Блока анаграмою непристойною, тим самим «п...у», що викрикує паровик у «Лілюлі», яке також пов'язане римою й анаграмою з «поезда». «Звезда» й «поезда» та їм відповідні рима й анаграма — загальновідомий школярський фольклор. Тому Альоші навіть не потрібно було згадувати «Комету» Блока, посередником для його рими до потягу була російська мова.

У «Силюетах» комети нема, хоч її й може представляти Віфлеємська зоря. Та у Хвильового вона не має хвоста.

Хвіст сам по собі виникає після згадки про «Він іде»:

«Дядя Варфоломій хвилюється:

— Софістика! Софістика!»

«Христина сива бабуся й мудрих слів не розуміє», і тому питає:

«А ти б чого хотів?

— Як чого?

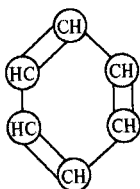
— Якого хвістика?»

Софія — «мудре слово», що означає мудрість, яка завдяки нерозумінню «сивою бабусею» «мадонни Христини» набула хвостика. І справді — «софія» Христа погромників із «Він іде» мусить бути з хвостиком. Це не Софія, а «чорт знає що», за яким і настає «мане, факел, фарес». Ця «Софія» — злобне, антихристове, Ліліт.

2

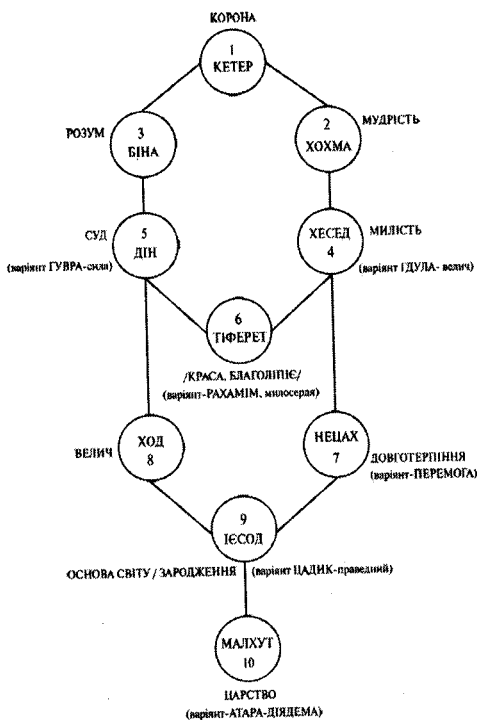
Та запах бензолу увірвався в сон не з поезії Блока, у всякому разі не лише з неї. Як відомо, формула бензолу з'явилася зі сну, що наснився свого часу німецькому хімікові Кекуле. У вигляді алхімічного змія, що кусав сам себе за хвіст. І це відкриття привело до розробки молекулярної теорії структури так званих ароматичних вуглеводів, а потім і до загальної теорії органічної хімії, створеної знаменитим хіміком-спіритом О. М. Бутлеровим, не без впливів спірита-хіміка Крукса.

Ця химерна формула має такий вигляд:



Але який зв'язок цієї формули з «Він іде», Христом, погромниками та «чортом»? Один напрям укаже спиритизм Бутлерова й Крукса. Спирити практикували всякого роду сонні, медіумічні зв'язки з «духами», астральними істотами.

Та антропософія все ж ближча до кабали, ніж до спиритизму. Центральна частина, від 1 до 6 сефіри, схеми кабалістичного дерева сефірот нагадує формулу бензолу. Спрощено ця схема виглядає так:



Дерево сефірот зображує процес переходу Бога-в-собі в Бога буття, непізнаного Бога Ейн-Соф у Бога творця, проявленого в різних своїх аспектах, якостях, сефірах чи сефірот.

Увесь світ Божий та окремі його рівні теж збудовані за структурою дерева сефірот.

«Бензольна» частина дерева пов'язує душу (4, 5, 6) з духом (1, 2, 3). У людині вона відповідає тому, що залишається більш-менш незмінним у перевтіленні. Та не все. У камалоді¹ або чистилиці, у нижчій частині духовного світу згорає («пекло») негативна частина людської душі й тіла, яка прив'язує людину до покинутого фізичного світу, фізичного й етерного тіл. Згорає гріховне, «злобне», «болезнь» Блока.

У контексті юдаїзму в словесних іграх не виключена можливість інтерпретації бензолу за допомогою івритського слова «бен» — «син»: «бензол» — «бен зол», де «зол» фонетично переходить у «зло» та «золу», ті самі попелотворні речовини, що роблять істинне тіло, «фантом», непрозорим, хворобливим та смертним.

У такому разі бензол — син зла чи золи². Така гра не суперечить наведеним вище «злобне» та «болезнь», а, навпаки, посилює їх. Спільне їх значення — гріховне, тлінне, смертне й смертоносне або трансформоване, преображене значення зцілення.

Такі фонетичні ігри, встановлення химерних фоносемантичних зв'язків можна спостерігати в багатьох поетів та прозаїків й особливо саме в символістів та їхніх спадкоємців.

На такій грі Бєлий будував цілі романи, наприклад, «Москва» і «Маски».

У «Дванадцяти стільцях» один із центральних персонажів Вороб'янінов, чи К. К. (кака, як і Козлевич Адам Казимирович) Міхельсон, породжений «воробьиною» ніччю Страшного суду («горобина ніч» Тичини) та битвою Михаїла з аріманічними силами в 1879 році. Горобців та гадів на Здвиження душить Підземний [64, т. 5, с. 174], тобто вони є пародійними «синами Михаїла». Центральний персонаж дилогії Льфа й Петрова, Остап Бендер, анаграматично тотожний пародійному Іешуа Бен-Пандірі (бен-Пандре = Пан Бендер). Третій герой

¹ Мова йде про антропософську й теософську інтерпретацію ідей кабали. Погляди самих кабалістів настільки різняться, що важко знайти «кошерний» варіант учення.

² Таку гру можна бачити в «Дванадцяти стільцях» у прізвищі Бендін, Бен-Дін (сефіра Суд), а можливо, і в самому Бен-дер.

дилогії Корейко майже без анаграматичної маски виринув із підземного світу, Аїду чи шеолу: це Корей Книги Чисел.

У Ільфа з Петровим антропософія, Біблія й Талмуд використані з пародійною метою. Їхня пародія на російський символізм використовує анаграматичні й інші фонетичні ігри для загострення гри в комічні калямбури та як прийом езопу [103].

Можливість кабалістичної гри у Хвильового підтверджується його поезією й пародійними сатиричними творами, де анаграматичний код має ті самі функції, що й у Ільфа з Петровим та в сатирах Белого.

Ми вже розглядали зв'язок «сонцетрону» «Біля коксової печі» з кабалістичним Метатроном. Заглянемо до цієї печі ще раз.

Уже було зазначено, що робітничо-фабрична тематика Хвильового часто, якщо не завжди, символізує процеси ініціації людини, а також світотворчі процеси небесних сил, ієрархій Духів. Це відповідає самій суті Великої роботи, теософській, розенкройцівській алхімічній інтерпретації хімічних процесів.

Пов'язання коксової печі з деревом сефірот належить самій кабалі.

У «Сефер Ієцирі», Книзі творіння, першою еманациєю духу Божого був дух-повітря, з якого з'явився вогонь, що з нього своєю чергою повстала вода. І ці субстанції сотворили наш світ³.

Входять вони й у світ коксової печі Хвильового.

В грудях живець тремтить, плигає,
мрії, як ті зоряниці,
В повітря стрілю
Серце колотиться...
Колотиться...
Б'ється
І за горою
В травах крицевих пасеться...
Лопату беру я
І в пашу.. вуглем!
Годую, жартую
З веселим огнем.
І ніби той дощик, що в спеку на мить,
Вугілля у пічці хрумтить, ляпотить.

³ У дореволюційній «Еврейской Энциклопедии» маємо саме цей порядок елементів. У «Сефер Ієцирі» він дещо інший: повітря, вода, вогонь.

Світом-матір'ю й небесними тілами керує «дракон», часом — сфера, людським тілом — серце.

«Дракон» подібний цареві на троні [32, с. 34], тобто претендує на сонцетрон.

Серце, за «Сефер Ієцирою», «подібне царю на війні». У Хвильового воно «б'ється» й «колотиться», але воно є «живець», живить тіло.

Крицеві трави походять, можливо, з мовної алхімії Белого, як назвав це проф. Д. Чижевський у передмові до «Глосалолії» Белого: «...рослинність життя є хресне дерево: **страждання**... Поєднання звуків „г” може означати „метал” і „машина”»; машина — початок повстання «растения в камне» («рослини в камені»); «травою машин проростає руда: і колінчасті важелі вилізають з руд вузлуватими билинками» [8, с. 110]. Хресне дерево пов'язане тут із «Т» — одною з форм хреста, сонячним хрестом, на якому Хармс побудував свою особисту містику й містику свого кохання до Е(с)тер/Етер. Бо цей хрест відповідає другому арканові, Гнозис, Феміна. Власне, весь алхімічний процес «Біля коксової печі» і є формою гнозису, всепізнання. При спаленні дерева — вугілля є «ч» [8, с. 109]. Це вугілля «ч» справді маємо «у пічці».

Та вугілля з'являється не з «Глосалолії», а безпосередньо з кабали.

Усі десять сефір вийшли з духу Божого [32, с. 20]. Але вони не так еманация, як видозміна вугілля: «їхній кінець вкорінений в початкові, як полум'я з'єднане з вугіллям».

Як зауважує А. Волохонський, у цьому стародавньому символі «мається на увазі розпечене вугілля⁴ на золотому жертovníку. Натуралістичним символом Бога був вогонь. Бог пронизує собою усі сефірот, як полум'я пронизує собою вугілля на жертovníку і як Одиниця міститься в усіх числах» [32, с. 19].

Сефірот мають багато різних назв, що відповідає різним їхнім функціям.

Ми вже розглядали акростих одного з перших «робітничих» віршів Хвильового «О, рудні, ваше свято». Подамо його ще раз.

⁴ Враховуючи, що в шестикутнику бензолу в кутках формули перебуває вуглець «С», молекула вугілля складається з того самого вуглецю, подібність схеми вищої частини дерева сефірот до молекули СН ще більша, ніж це видно зі схеми.

І до заліза й криці
Хлопчиськом покотивсь.
І дні пішли за днями,
Себе я гартував,
Відкрились інші брами,
Інакше заспівав.
Тепер іду новітній
І лине буйний спів.
Я вам, заводи рідні,
Несу вінок з огнів.

Праця над «словом-златом яскравого Франка» виявляється са-могартуванням себе-майстра. Логокоєм, макрокосм та мікрокосм мають ту саму структуру й розвиваються, взаємовпливаючи. Цей зв'язок закріплено акростихом «ІХ, І СВІТ, І Я», увінчаним «він-ком з огнів».

Сефірот мають назви [145, т. 2, Словник] «вінці», «світочі», «іме-на». З урахуванням ІХ маємо й Слово, Логос.

Таким чином, «вінок з огнів» (у якому «к» є ущільнення «г») збі-гається з образною системою кабалістів. Сам прийом акростиха від-повідає кабалістичному прийомові, складанню акроніма з кількох слів або з перших літер слів речення.

Про духовне, небесне походження Я-майстра свідчить «неба смак», який поет-майстер несе рудням, заводам, цегельням та цукроварням. «Новітній» Я відкриває нові, «інші брами». Брами на шляху подо-рожника-кабаліста означають комбінації літер єврейської абетки, які утворюють першоструктуру Божественної мислі [32, с. 24, 30; 96]. Можуть вони означати й брами до палаців, через які проходить візіонер на своєму шляху до палацу престолу Слави, Шехіни, тобто Софії [145, т. 1, с. 74]. На престолі — Адам Кадмон або Метатрон (у християнській кабалі саме І. Х.).

У цьому контексті «вінок з огнів» самою своєю фоносемантичною структурою моделює принцип сефірот: початок у кінці, кінець у по-чатку, фонема «огнів» майже цілком складають «вінок».

«Біля коксової печі» цей вінок стає вже «коштовною зоряною короною». «Я» й тут гомеоморфне світові й самому Богові.

У кабалі мандрівник у вищий світ у міру свого проходження в ньо-го ототожнюється зі своїм Метром, Провідником, і через нього з Бо-гом [145, с. 104]. Таким Метром чи Гуру і є Енох, Метатрон.

Одним із прийомів подорожників до Престолу є обряд, у якому «маг» просякає іменем Бога, творить символічний акт, убираючись в одяг, у тканину якого вплетене ім'я Боже [145, т. 1, с. 115]. Це огортання іменем, одягнення імені. Враховуючи німецьке «ІСН», яке Штайнер, а за ним і Белий, розгортав як Ісус Христос, акростих в «О, рудні» і є таким просякненням Іменем ІХ, уподібненням до нього «я». Характерно, що О. Мандельштам, аж ніяк не прихильник антропософської поетичної алхімії чи евритмії, віддаючи пошану пам'яті Белого, грав його «музикою в засаде», його прийомами з «ІСН», використовуючи його як російське дієслівне закінчення:

Ему солей трехъярусных растворы,
И мудрецов германских голоса,
И русских первенцев блистательные споры
Представились в полвека, в полчаса,

доповнюючи цю німецько-російську гру, у варіанті, російським займенником «их»:

Ему пространств инакомерных норы,
Их близких, их союзных голоса,
Их внутренних кристалищные споры...
«10 января 1934 года»

Сперечалися ті первістки про германських мудреців Канта, Гете, Ніцше й Штайнера та про ересь Афонських «ім'яславців», які були досить близькими до ересі стародавніх кабалістів, а також і Мандельштамові (див. його «И поныне на Афоне»). Сперечалися про Христа та філософію імені, яка власне й викликана була суперечками навколо «ім'яславців» [28; 59, с. 519]. Тому маємо в наведених рядках тут не лише «их», а й анаграми «Ісус» та «Христос».

Подібний прийом «одягнення» в ім'я Боже використовує Хвильовий у поемі «В електричний вік». Якщо «Біля коксової печі» він обережно ставить в ототожненні «ніби», що робили й кабалісти⁵, то тут маємо майже цілковите ототожнення.

Почавши з «Отче наш» й уточнивши, що «я лишень (по-персіанськи) пенід», Хвильовий завершує поезію словами:

⁵ Навіть арх. Михаїл – «ніби Бог», «хто, як Бог».

Слухай чоловіче:
Да не будуть тобі бозі другі,
Тільки моє засмажене обличчя.
Це — не наруга —
Це сердешна порада.

«Засмажене» його обличчя підтверджує гіпотезу, що перед нами процес злиття посвяченого з вищим Провідником у світ Духа. У містиці Платона таким Провідником є бог чи демон-філософ, «софіст» Ерос. В антропософії це Христос, який і є істинний Метатрон. Уподібнення Йому збігається із загальним для християнської традиції «подражаний Христу».

У кінці своєї подорожі посвячений кабали преображується в янгола Метатрона. Сама плоть його перетворюється на «палаючі світильники», а стара плоть згоряє у власному полум'ї [145, т. 1, с. 83].

«Візіонер, який в стані екстази пройшов через усі брами», дізнається про «таємниці й чудесні секрети тканини, з якої створена довершеність світу, і його путь, і ланцюг неба й землі, в якому усі крила всесвіту» «зв'язані, зшиті» [145, т. 1, с. 88].

Після цього злиття з «богом» зрозуміло, «хто міжпланетних мрій таємність розпуляє». За Хвильовим, «Я».

Таким чином, у коксовій печі відбувається процес преображення плоти візіонера й пізнання найглибших таємниць Слова, світу Божого як проявленого буття Божого, теофанії.

Нагадаємо, що бензол отримують у процесі коксування вугілля. Подібність його формули до центральної частини дерева сефірот доповнюється його «реальними» зв'язками з розпеченим вугіллям, тобто символом сефірот.

Про ймовірність кабалістичної інтерпретації запаху бензолу в сні дядька Варфоломія свідчить ціла низка «єврейських» знаків у тексті «Силуетів».

Один із них — «Він іде» зі сну Варфоломія. Тому є сенс придивитися, чи має цей твір Коцюбинського якийсь стосунок до кабали?

Реб (шохат — різник) Абрум зі страху перед майбутнім погромом у якийсь момент наче роздвоюється й відокремлюється від себе: «...то не він йде, а хтось чужий, незнайомий так чудно ступає тремтячими ногами по якійсь чудній, немов легкій землі. І він навіть бачив, як той „чужий” іде». Бачення себе ззовні, збоку — один з етапів проникнення в астральний світ. Відчужений, «чужий» тут — Христос.

Це «Він іде» в кінці оповідання на чолі погромників, це його «зчорніле лице» хмуриється над погромною процесією, як у Блока Він іде попереду 12 вбивць «в белом венчике из роз».

Реб Абрум саме з Ним ототожнися, з Равві «Поєми моєї сестри». Слепа пророчиця Естерка саме Йому кричить: «Слухай ти, жидівський сину!» «Слухай, куди ти йдеш, спинись... Доволі крови».

Вона мовчки, «словами, що лишалися у неї в горлі», «кричала словами, що лишалися глибоко в грудях». Образ пророчиці тут близький тим, хто пройшов путь і тому стає пророком, знає майбутнє.

Та й саме ім'я пророчиці взяте з Книги Естер, пророчиці, що в часи перського царя Артаксерса врятувала євреїв від Гамана, який плянував тотальне знищення євреїв, і якого сучасні кабалісти розглядають як предтечу Гітлера. Кабалісти присвячували їй увагу не лише через чудо спасіння, а й тому, що саме з нею пов'язане свято Пурім (від пур — «жеребок»). Саме її ім'я перською — «зірка», «зоря», а єврейське її ім'я Гадаса — «мирт» — теж дає достатньо багатозначної поживи для кабалістичних медитацій.

Таким чином, сам Коцюбинський своє оповідання про погром зробив суто символістським, близьким за символікою до Тори, юдаїзму взагалі й кабали зокрема.

Погром входить у містечко вечірнім, присмерковим сонцем. «Червоний туман уставав на заході, і немов криваві примари насувались звідти на місто...» «Безгучною процесією пройшли вони», «лишаючи на камені гарячі червоні сліди та одбиваючи в шибках свої криваві обличчя. Старезні мури тремтіли з жаху усіма зморшками стін, і тільки червоні маки, що росли в горі по карнизах, вітали гостей сміхом». «Червоні гості» — привиди майбутнього погрому, як бачимо, увійшли в місто червоним променем вечірнього сонця. Вночі вони вже втілилися в емоції, у душі євреїв, і через «червоні повіки» сліпої пророчиці втілилися в її видіння майбутнього погрому.

Коцюбинський у серпні 1906 року дає таку саму картину погрому, як Бєлий у «Петербурзі» — картину революції. Історичні події з'являються як втілення тіней, привидів.

Картина Коцюбинського ближча до кабали, бо це не просто тіні втілюються в події, а гра променів «червоного» сонця, що зникає, через душі людей стає грою соціальних сил.

Погром відбувається під час християнського свята. Як видно з часу створення «Він іде», це Спасівські свята, Маковеїв (маки на карнизах) та Преображення. Якщо свято Маковія пов'яже погром у «Він

іде» з кривавим святом шевченківських «Гайдамаків», то Преображення свідчить про інверсію Преображення, наближує «зчорніле лице убогого спаса» до антихриста кабалістичної містики апокаліпсису Івана. І це, мабуть, викликає у сні дядька Варфоломія слова з апокаліптичної старозаповітної Книги Даниїла, які Дема випишує на своєму мольберті.

Чорний спас, тобто антихрист чи сатана, пояснює якоюсь мірою одну з назв, які хворі дають Карно — «погромник», прикмети нічим у тексті необгрунтованої. З'ява Абрума на санзоні може бути зумовлена тим самим ланцюгом асоціацій: Карно як неістинний Христос.

Далі єврейська тема в «Силюетах» виникає цілком безпідставно: у думці Стефана, який «чогось згадав старого єврея-ортодокса з Полісся». Бо «за стіною хтось уїдливо одноманітно повторював: — Суб'єкт в об'єкті». Пов'язана ця згадка з попередньою розмовою Стефана з Демою про «щось індійське», про шахи, смерть і хрестові походи. Ці історичні зв'язки кабали вказані і в «Єврейській енциклопедії».

З Книгою Даниїла кабала пов'язана безпосередньо. Саме з цієї Книги взято назву одної з головних книжок кабали «Зогар», «Сіяння».

Тому має сенс придивитися до самих силюетів, героїв новелі.

Ім'я Стефан із грецької означає вінок, вінець. Тобто воно прямо збігається як із назвою всіх сефірот, так і з першою сефірою, Кетер (Корона, Вінець). Як старший серед «силюетів», Стефан може претендувати на цей зв'язок. «Кетер» у популярній кабалі ХІХ сторіччя пов'язували з Метатроном.

Вероніка з грецької — та, що приносить перемогу, тобто відповідає сефірі Нецах, перемога, що має також назву Вічність (Бога) або «Довготерпіння». Саме остання риса, «радість терпіння» та «героїчне терпіння», і характеризує цей «силюет». Вона сполучає в собі героїзм, терпіння й віру.

На дереві сефірот Софія, Мудрість, Хохма — друга сефіра. Нею в новелі може бути «мадонна Христіна», яка і є втіленням народної мудрости, глибинної книги дум народних. Це відповідає значенню Хохми, як передвічної ідеї Бога. Софія в якомусь сенсі є тією книгою дум Божих, що втілюються у світ явлень.

Гірше з Демою, бо Дема може бути Дем'яном і Дементієм, а можливо, і Демокритом або Демидом. Перші два імені пов'язані з підкошенням коней. Цьому не суперечить Демид — «рада Божа», «обдумування». Коні і є символ людського інтелекту. Всі три імені відповідають третій сефірі — Біна. Коні пов'язані з Меркавою, колісницею, якою

подорожують кабалісти. Це відповідає тому, що Дема шукає втілення своїх задумів, він творець краси, тобто пов'язаний із Тіферет-Красою. Творить він і «славу в небесах». Слава чи велич відповідають восьмій сфері, Ход, чи Год.

Навряд чи ми маємо перед собою саме силюети-сефіри, тому й не має сенсу уточнювати розподіл якостей, атрибутів, сефірот між персонажами. Із сюжету «Силуетів» видно, що вони втілюють різні «якості» Божі у світі. І все ж це силюети, архетипи майбутнього. У кабалістичній традиції слову «силюети» відповідають «парцуфім»-«лики», нові структури в нових сферах творіння [145, т. 2]. Це різні маніфестації Адама Кадмона, і в цій функції вони заступають сефірот.

Хоч би які були кабалістичні прообрази наших героїв, тема «Силуетів» є темою творення нового «царства», царства дум народних, голубиної книги.

Але яким воно реалізується, вимірним чи у вигляді нової «Катастрофи», «бундзз», «ззззззз» Райського Бегемота?

Від вузлика дядька Варфоломія «пахне свіжим хлібом». На мольберті Деми «тільки лінії», бо вони не мають запаху, світла. У сні Варфоломія «Дема стоїть біля мольберта й з мукою дивиться на лінії». «Іде світанок анемічний, матовий, зажурений». «А на мольберті прорвалося анемічне проміння й тускло пішло до дверей. З вулиці запахло бензолом». «Дема натхненно дивиться на небо, відкіля прорвалось сонце».

Та творчий промінь першотворення — анемічний⁶. У кабалі, навпаки, перший промінь першотворення був занадто сильним, внаслідок чого розбилося кілька чаш-сефір. Уламки від них — світ зла, світ кліппот (шкаралуш, кори), полови⁷, бур'яну [145, т. 2, Словник].

«...Дема стоїть біля мольберта й знову падає тоскний погляд на мольберт». «Тільки лінії». Більш нічого. «Тільки лінії...» Трамвай, собор, брук».

«Вероніка жона» заспокоює його: «Зрозумієш — напишеш». Бо «сьогодні» «не те, що каже Стефан», «не героїчні будні, а героїчне

⁶ У Коцюбинського цей прапромінь можна було б назвати променем інволюції, деструкції, це червоний промінь кривавих маків антиспаса.

⁷ У Сковороди, окрім шкаралуші, маємо цілу низку назв цього злого світу: «солома», «тінь», «грязь» тощо.

терпіння». Вероніка-жона — за легендою — була тією євангельською жінкою, «що дванадцять літ хворою була», що «приступила ззаду, і доторкнувся до краю одягу Його». «Ісус, обернувшись, побачив її та й сказав: „Будь бадьорою, дочко, — твоя віра спасла тебе”» (Мат. 9). З нею ж пов'язане сказання про нерукотворний образ на хустці, яку вона дала Христові, коли він ішов на Голготу [134, т. 1].

У «Євангелії від Марка» (5. 25–34) ця історія розказана докладніше. У своєму коментарі до нього, а саме в третій лекції, Штайнер пояснював цю сцену. Перед Христом цілители лікували «біснуватих» незалежно від пацієнта. Сили зцілення через цілителя йшли з вищих світів. Із Христом царство небесне наблизилося до людини. У зціленні мусить брати участь сама хвора-людина. Сили зцілення («бензол») стають внутрішніми силами. Ними в часи Євангелій були сили віри. З ХХ сторіччя до них додаються сили знання.

Знання, розуміння не вистачає творчості Деми. Ідеться про знання духовне, те, що належить до «Біна», Розуму Божого. У деяких випадках кабалісти додавали між Біна й Хохма сефіру Даат, Знання.

«Стефан сказав:

— Ясно. Героїчні будні важче написати, ніж героїчне свято».

Та в нього Евклідів розум, декартівські координати. Вероніці ближча геометрія Лобачевського, у якій паралельні перетинаються. «У нас, брате, одна путь, але різні доріжки. Я йду по цій, ти по тій — десь зійдуться». На дереві сефірот «чоловіча» й «жіноча» сторони сходяться в Ієсод, Основі, в Зародку, і звідти йдуть у Малкут — царство реалізації, що й породжує світ «Азія, Асія», нижчим ступенем якого є наш світ... «І співає боян вечірню молитву, і каже слово о „полку” людяности: за морями, за лісами, за широкими тривожними ланами лежать золоті піски, і блукають там отари здійснених бажань...»

У своїй евклідовості Стефан ближчий до українського іхтіозавра, дядька Варфоломія, ніж Вероніка. Але й дядько причетний до зірок. Варфоломій з арамейської — син Толомея, Птоломей. Та саме Птоломей був засновником першої європейської астрономічної системи, яка й була основою астрології. «Небесна колісниця» книжки «Зогар», та й уся астрологія кабали базувалися на уявленнях Птоломей. Їльф і Петров у «Дванадцяти стільцях» використали ім'я Варфоломій Варфоломіїча саме в цьому сенсі. Це він хоронитель номерів, чисел таємниці «Алфавита життя» і, зокрема, таємниці дванадцяти стільців-сузір'їв і круглого столу-Сонця, спадку «покійної Марі».

Як і у випадку з Хвильовим, кабала ця не зовсім кошерна, бо невідривна від розенкройцерівського християнства.

Тому кабалістична інтерпретація «Силюетів» може бути перевірена і антропософською, і загальнохристиянською символікою. Почнемо з «чіткої зорі», що пахла «цедрою з лимона».

Цитрина, як і помаранчі, у символістів може виступати й виступала як знак Ізраїлю, Священної історії.

У «Я (Романтиці)» лимонний колір пов'язаний із Місяцем, який, за Штайнером, пов'язаний із Ягве, що керує боговибраним народом і є своєрідним відзеркаленням, відлунням сонячного Христа. Згадка про лимон іде зразу ж за «вогкою весняною імлюю». «Вогкість» теж місячна прикмета. Таким чином усе разом дає зв'язок Віфлеємської зорі не лише з Новим, а й зі Старим Заповітом.

Придивимось до уривку, де чомусь виринула згадка про «єврея-ортодокса». «...Було свято. Були вдвох: грали в шахи» Дема й Стефан. За стіною чутно одноманітне «Суб'єкт в об'єкті». З ортодоксом чомусь пов'язане «Ad literam».

У буквализмі звинувачували талмудистську ортодоксію, кабалісти й популярний саме в Україні, Білорусії, Литві й Польщі хасидизм для ортодоксії були під підозрою. Самі кабалісти приймали принцип незмінності Тори, приймали й суворо дотримувалися заповіту не міняти ні «йод», слов'янської «йоти, юги». І в цьому сенсі вони теж були буквалистами, хоча виходили з позиції, що існує п'ять істинних способів інтерпретації Тори, одним із яких є буквальне розуміння тексту.

«Йод» — літера Божа й відповідає 10 сефірі. В арканах Таро їй відповідає десятий аркан, сузір'я Діви та сукупність сефірот [175, т. 1, с. 143–146]. Із неї складаються всі інші літери. Не міняти жодного «йод» означає не міняти жодної літери Заповіту. Кожна літера є сила, принцип теофанії, вона несе в собі атрибути як вищих, так і нижчих світів. Останнім у Хвильового відповідають таємничі «ярки». У «Силюетах» вдалині видніються якісь Поярські Посьолки.

Кожен зі світів є відображенням інших світів і, врешті-решт, самого Бога. Ця асоціація, можливо, і спала на думку Стефанові: у світі об'єктів завжди присутній «Суб'єкт».

Дух у літері — одна з провідних ідей кабали, і в штайнерівську евритмію вона прийшла звідти, можливо, через посередництво Беме, розенкройцерів, християнської кабали.

Свято, згадане у «Він іде», осіннє. У «Силюетах» воно весняне і, як можна здогадуватися, це Великдень. 1923 року Великдень

припадав на 8 квітня, Собор арх. Гавриїла, на наступний день після Благовіщення. На користь цього припущення свідчить згадка про Євангеліє від Луки та перероблена цитата з нього. Саме це Євангеліє докладно описує й Благовіщення Марії. Це пояснює, чому виникли образи «мадонни Христини», «Вероніки-жони» й «діви — жіночого ватажка». Ідеться про Богоматір — жіночого ватажка. Цілком імовірно, що й сузір'я Діви пов'язане з духами Мудрости, Богоматір'ю й Софією, Шехіною [107, с. 24–26].

Благовіщення внутрішньо відповідає Різду, тому й з'являються згадки про Віфлеємську зорю. Збіг Благовіщення зі Страсною суботою робить ці дні ще більш містично напруженими: блага вість про Викуплення збігається в часі з низходженням Христа в пекло, з викупленням пекельних грішників.

Ось чому «стеги творили буйну весну, і щастя їм, як вагітній матері, що рожає перший раз».

Блага вість Діві в календарному коді 1923 року безпосередньо переходить зі смерті у Воскресіння, благу вість усьому людству. Це ж пояснює зв'язок між темами розмови Деми зі Стефаном: Індія, шахи, хрестові походи, смерть, «Ріккі-Тіккі-Таві» Р. Кіплінга. Боротьба «білих» і «чорних», перемога тваринки над отруйною змією (сенса Воскресіння), індійська сонячна епоха, четверта, Марсова епоха, дискредитація все ще «Марсовою» церквою Благої вісти. І сам Кіплінг — як символ імперіялізму, залишків Марсової доби в наш час. Власне, з цієї теми новеля й починається, з більшовицького імперіялізму.

Без Благої вісти «тільки лінії на мольберті». Тільки суха кабалістична схема дерева сефірот, якщо цими лініями не йде світло.

«І чути було як ростуть дні, і хотілось слухати вітру... А вітер на арфі грав, як у книжці «Золотий гомін».

Там за нивами:

Очі одкрив

Колос вій!

«Арфами, арфами»

Це Тичинова, близька й Штайнерові, інтерпретація духа землі, гоголівського Вія, що замінений уже Сонячним духом землі, колосу як голосу, «загірної симфонії», етерного тіла, життєвого, рослинного. Свіжого хліба, яким пахнуть «Силюети».

Промінь у кабалі оживляє лінії схеми. З Айн-Соф іде промінь, який розкривається в 32 промені-путі: це 10 цифр-сефірот і 22 літери абетки. Число фігур у шахах відповідає цьому числу, як і число зубів. Співвідношення чорних і білих фігур, зубів верхніх і нижніх відповідає різниці путів кабаліста, «чоловічим» та «жіночим» сефірам тощо⁸.

Спускаючись донизу ступенями, світло це породжує світи. До нижчого ступеня, Азії/Асії, належить і наш земний рівень. Азія — поверх цього ступеня («Слава в верхів'ях революції», тобто в духовній революції, «азійній»).

Зворотний підйом ступенями вгору приводить людину до рівня Адама Кадмона.

Зв'язок променя з бензолистими, точніше ароматичними, вуглеводами встановлюється на Великдень біля Благовіщенського базару в «Зеленій тузі»:

На бані ратуші
Сковзається проміння
І нюхає кремезний брук,
Гаражні пахощі моторів...
Затротуарилось повітря...

Три крапки в кінці на щось натякають. І далі справді й з'являється «Благовіщенський базар», суперечність у собі. Але ж і брук натякає на брук з «Клявітурте», потрібність підкувати коней, і на «жидівочку» із шостої тютюнової фабрики.

Не дивно, бо перед гаражними пахощами мовилося:

Секунди, дні і роки,
а з ними і віки
у вічі вічності глибокі
Задивились.

Тобто промінь, що нюхає гаражні пахощі, іде аж з вічності, з «Ейн-Соф», що над деревом сефірот. Очі людини можуть символізувати сефіри «Розуму» й «Мудрости».

⁸ Астрологічні, алхімічні та кабалістичні зв'язки шахів і карт Таро досить докладно проаналізовані сучасним французьким ученим П'єром Карнаком у його ґрунтовній книжці «La symbolique des échecs».

Один із варіантів кабалістичного переказу про виникнення космосу досить точно переданий у поемі Волошина «Путями Каина. Трагедия материальной культуры» в розділі «Космос».

Созвездьями мерцавшее Чело,
Над Хаосом поднявшись, отразилось
Обратной тенью в безднах нижних вод.
Разверзлись два смеженных ночью глаза —
И брызнул свет.
Два огненных луча,
Скрестясь в воде,
Сложились в гексаграмму.
Немотные раздвинулись уста,
И поднялось из недр молчанья
Слово.

Це 1923-й — рік «Силуетів». Гексаграма ця більш-менш відповідає тій частині дерева сефірот, що її я умовно назвав «бензольною».

«Пахощам гаражним» моторів можна поставити у відповідність рядки з іншого вірша, присвяченого «Двум демонам»:

Мне важны формулы, а не слова.
Я всюду и везде. Но кликни — здесь я!
В сердцах машин клокочет злоба бесья.
Я князь земли! Мне знаки и права!

«Сердца машин» — мотори. Моторні пахощі — «запах» саме цього духу, Арімана.

Ми бачили, що й фонетично бензол пасує саме йому, князеві Землі. Та він є й дух обезбоженого Розуму, що звільняє людину, роблячи її рабою власних витворів:

Я друг свобод. Создатель педагогик,
Я инженер. Теолог. Физик. Логик.
Я призрак истин сплавил в стройный бред.

Скористаємося з того, що на символ бензолу натрапляємо лише в трьох творах Хвильового, і це дає нам можливість всебічно розглянути контекстуальні зв'язки бензолу.

В «Арабесках» бензол входить у тему преображення міста й села одухотвореною творчістю людини: «Я безумно люблю город. Я люблю <...> нюхати запах бензолу...» Цей уривок про любов до города закінчується «в трикутниках цифр: будинок, на розі, № : горить». Саме цифр, а не чисел, тобто відповідно до сефір, ідеальних чисел від 1 до 10. Трикутник цифр відповідає так званим тернерам дерева сефірот. У наступному реченні «рипить трамвай» і «щось неможливе нагадує цей рип». Перед зором автора повстають далі «хрустальні» дороги, прозоро-фантастичні «леденці-коники», які прямо з базару переводять автора в Іспанію, яка разом із Провансом була своєрідною батьківщиною кабали. Хоча це Іспанія Сервантеса й Мартінеса Сієрри, але... з кабалою безпосередньо пов'язані звуки, фарби й запах слова «Арабесок», саме мистецтво Хвильового. Та і в самого Сервантеса, у його «Дон Кіхоті», мабуть, небезпідставно, вбачали кабалістичну символіку⁹.

Іспанські образи переходять у тему «чумацької» країни, Голубої Савайї, Галактики.

Нюхати бензол у цьому контексті — розпізнавати духів, що пов'язані з деревом пізнання добра і зла. «Хрустальні» коники відсилають до трамваїв, і далі — до небесної, неможливої подорожі небесною колісницею.

Самі схеми дерева сефірот на деяких кабалістичних рисунках справді нагадують «рейки», а кола сефір — колеса трамваю.

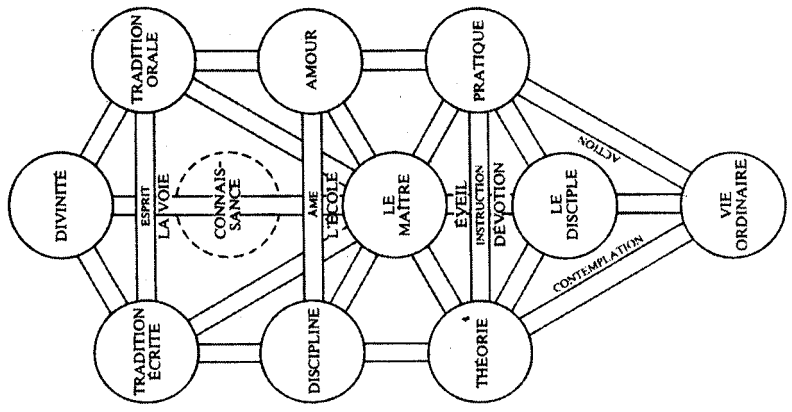
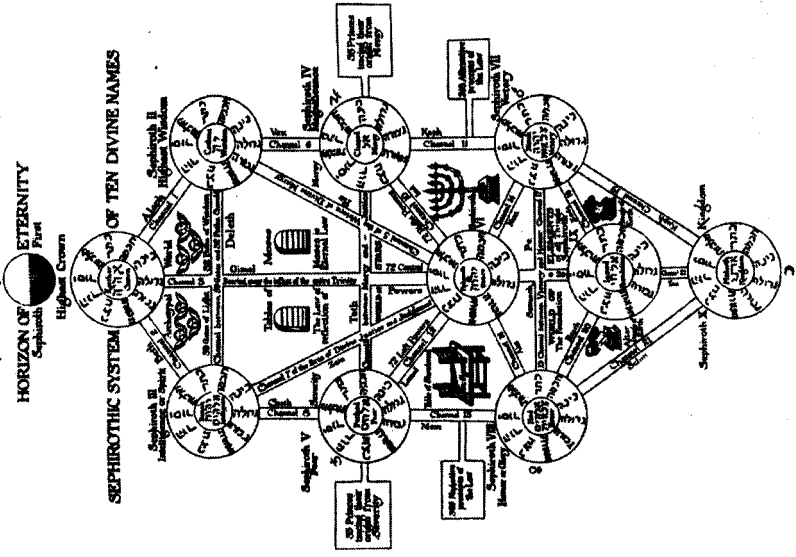
Не дивно, що в «Силюетах» поряд із трамваєм з'являється собор, як в «Арабесках» костюл. Тут і там виринає й годинник на ратуші. Або «казковий циферблят» у «дядемі ночі» на костюлі, тобто циферблят Зодіаку, що ним керує «сфера», сефіри.

У кабалістичному «Космосі» Волошина «рейкам» Хвильового відповідають «колеи»:

Кишело небо звездными зверьми,
Над храмами с крылатыми быками.
Стремилось солнце огненной стезей
По колеям ристалищ Зодиака.
Хрустальные вращались небеса.
<...>
И семь планет свой суточный пробег
Алмазными орбитами сверкали.

⁹ Усне повідомлення французького кабаліста А. Д. Града, який посилається на іспанського кабаліста К. Суареса.

REPRESENTATION CONTAINING THE SUM TOTAL OF THE CABALA FOR INSTRUCTION
 IN VOL. I. BOOK IV CONCERNING CABALA OF THE HEMISPHERES



La Voie de la Cabale

Тут і в інших місцях своєї поеми Волошин викладає халдео-кабалістичну астрологію відповідно до птоломеївської системи...

Трамвайна алегорія позагробової подорожі душі Зодіяком у літературі виникає досить часто, наприклад, в образі «зоологічного саду плянет» у «Заблуканому трамваї» в Гумільова. Цілком імовірно, що в «Трамвайному листі» Хвильовий натякає саме на цей трамвай, бо «Така логіка тих, що знають, як за смертю йде життя». Досить докладно такий образ розроблений інженером Треуховим у «Дванадцяти стільцях». Інженер плянував побудувати 12 ліній трамваю, тобто кожному «стільцю» — лінію. Коли ж ми згадаємо, що в стільцях наші три подорожники шукають саме «алмази», відповідність треуховського проекту кабалістичним подорожам ще більш точна. Антипаралельний образ «ешака» доповнює астрологічну символіку символом сузір'я Рака й Сонця-Христа. Своєю чергою, подорож за «брильєнтами» проходить через шахову битву під знаком Рака, 22–23 червня, і завершується шаховим кабінетом, що виник з одного зі стільців, який містив і «алмазную діадему», жемчуг, ізмарагди тощо. Діядема — одна з назв сефіри Малхут, Царство, яка відповідає саме нашому світові¹⁰, Раю (у Данте це земний Рай, відмінний від небесного), «Азії».

Як і в «Силюетах», ідеосимвол «бензолу» в «Арабесках» переходить поступово в образи небесного й земного Віфлеєму, загірного «азійського» города, який і повинен повстати в кінці часу як небесний Єрусалим.

Тому поряд із «казковим циферблятом» у «діядемі ночі», поряд із робітничими кварталами, позначеними рипом трамваю, виникають і «квартали єврейської голоти», яка видзвонює єврейським словом «галут», що в кабалі означає «Вигнання» й пов'язане з Машіях — Месею, та Геула — Звільненням [145, т. 2, Словник].

Ми вже аналізували зв'язок «Арабесок» Хвильового з «Арабесками» Белого й Гоголя. Зокрема, зв'язок любови й ненависти до міста в Белого й любови до нього у Хвильового. Приймаючи загальну концепцію Белого про необхідність преображення апокаліптичного Вавилона в «Райдужний город», Хвильовий вводить подібні образам Белого образи Еспанії, єврейських кварталів, бензолу, заміщає дракона залізниць трамвайними прозорими образами, тобто подає саме кабалістичну символіку повернення у Фант-Азію-Рай. Бензол своєю хімічною побудовою пов'язаний із темою машинного, індустріального

¹⁰ Тут, як і всюди, я спрощую кабалістичну схему.

преображення міста, а своєю алхімією слова з преображенням людини в Адама Кадмона. Галут — розсіяння іскор Шехіні-Софії та душі Адама Кадмона. Ці іскри мусять зібратися в єдність, цілісність.

Квартали єврейської голоти виринають також у «Санаторійній зоні», і, можливо, саме тому в ній теж запахло бензолом. У цих кварталах, на бульварі «Перемога», анарх бачив із «простягнутою рукою» маму Абрума Карасика. Саме через нього Карно назвав анарха «Дон-Квізачо», тобто добрим мрійником, ідеалістом. Перемога мовою кабали — сефіра Нецах.

Абрум з'являється в XVI розділі. Бензол згадано ще в XIV розділі.

«...Находила осінь.

В городі її ще не бачили. Мотори й димарі випускали натовпи диму й закривали небо. На вулицях пахло бензолом». А на самій санзоні «находила осінь. Вночі пахло жовтим диким воском. І тоді простори буйної неспокійної республіки плутались по темних шляхах, бігли до моря, дивились на нього й прислухались до шелесту похилої тирси. Саме тоді й пахло незносним диким воском». «Находила осінь. І знову незносно пахло жовтим диким воском». І ось саме тут анарх думав про «пілігримів з далекого краю» і про «забуту Аравію», «надзвичайну крапку», яка за всіма правилами медитації розгортається в «якомусь напівсні» в Ель-Харам, Каабу й «таємний чорний камінь».

Однакове структурне місце обох запахів, бензолу й воску, вказує на їхню синонімію або антонімію. Що ж спільне в них? З воску — соти, щільник, комірки шестигранного типу, тобто ізоморфні формулі бензолу.

Мед, голубий мед, який міститься в цих шестигранних чарунках, як горіх у шкаралуші, — символ все-всепізнання, Пансофії. Тобто «Софія» міститься в «бензольній» частині дерева сефірот, яка відповідає духовно-душевному. Тому вона повинна бути синьою, голубою, блакитною, софійною. Колір Софії — «бірюза», «голубизна», «синь» та «лазур». Ось чому в «Силюетах» «небо співало блакитну весняну пісню», «стоїть чітка віфлеємська зоря», а «на прозорій, чистій блакиті зорі творили нечувану загірну симфонію». Лише разом із цими софійними запахами, шумами, смаком і кольором дикий степовий жовтий мед відтворить жовто-блакитну сутність буйної республіки... Симфонія, fuga — це не лише сантименти, це також фавстівська Європа, як і машини, бензол тощо. Як писав 1908 року у зв'язку з містом Белий у своїх «Арабесках»: «Будемо працювати: повчимося з Заходу» («О пьянстве словесном» [6, с. 362]).

Запах дикого воску — запах розуму-знання-мудрости дерева сефірот. «Дикий віск» тут синонімічний «дикому малиннику». Це не преображена духом мудрість, як не преображена й любов Майї. Вони перебувають у внутрішньому зв'язку з таємним «чорним каменем» Кааби. Цей камінь обтесаний, тобто, за масонською символікою, це ініційована, але не просвітлена духом людина. Штайнер розглядав магометанство й арабізм як потрібну ланку розвитку людства, яка в нашу добу стає аріманізованим знанням. В «Арабесках» Каабі відповідає Мекка, але загірна, Азійна, просвітлена, преображена в зоряний Віфлеєм.

Останній, четвертий раз запахло «жовтим диким воском» у розділі XVI після зустрічі анарха з Абрумом та його мамою.

У розділі XIV поряд із бензолом начебто нема єврейської теми. Але квартали — у кантівському, абстрактному сенсі «Петербурга» — бачить у цьому розділі сестра Катря. «Саме квартали, як щось абстрактне й непереможне». Вона боїться їх так само, як боїться «машинізації» життя, хижих машин Арімана. Їй не вистачає, здається, того ж, що й Демі: світла в цих непереможних лініях, меду в щільниках. Одна з назв Божественного світла в кабалі — насолода.

Та ще більшій мірі цього меду мудрости світла не вистачає анархові. Тому в розділі XV Карно натякає анархові, що він, анарх, є «на-тюрморт», який він переоцінив «вартости ради свого прекрасного шлунку». А «мертва лежанка — це та, що після обіду».

І тому далі йде якийсь химерне іронічне побажання: «...цілую ваші уста й бажаю цього: хай вам присниться запашний апельсин». Та замість апельсина в наступному, XVI розділі виринає єврейська тема й запах дикого воску.

Разом із Карасиком у «Санаторійну зону» входить й астрософійна тема: «...туман розплився, і над санаторієм повисла осіння бездонна голубінь. Раптом спалахнули трільйони голубого неба...» На заході «у порожнечі земної атмосфери стояла гігантська повітряна куля — обсерваторія. Над аеродромом постав клекіт: то, мабуть, зірвався „Юнкерс”».

Казковий циферблят діядеми ночі та телескоп «Арабесок» преобразився тут в обсерваторію, що й спостерігає цей «циферблят». Хімічна грань дерева пізнання, «бензол», люкси машин, аеродроми переплітаються з «утопічним аеро» й небом, підкоренням неба.

А на Землі тема Ягве в цей час відбилася кущами зрізаного комишу, як в «Арабесках» «люксами» машин та «лунами трамвайних ударів» відбивається зоряний Віфлеєм.

Зазначимо, що ще перед згадкою про дикий жовтий мед у цьому розділі можна почути «гудок безшабашного потяга». Це натяк не лише на рейки, а й на «шабаш», «шабат», день відпочинку. І на шабаш відьомський, якому передує «без», із приглушеним «з»: «бес». Під впливом біса-Карно анарх «загубив щось неможливо коштовне», весняну Майю.

3

Бджолам, меду й воску Штайнер присвятив досить багато уваги. Зокрема, він звертав увагу на подібність форми чарунки шільника й кристалів кварцу й кришталю [193, лекц. 2].

Можна очікувати, що й у Хвильового «бензоліподібні» символи перетинаються з прозорим камінням. Це тим більш імовірно, що саме кришталі символізує в езотериці «камінь мудрости», тіло-фантом.

У цитованих вище рядках «Арабесок» рип трамваю «щось неможливе нагадує», а саме «теплі образи, як хрустальні дороги, як прозоро-фантастичні леденці (коніки)», «тоді я люблю Іспанію»...

Зв'язок коників із трамваями іде через «конку», доелектричний прототип «трамвая». Але хрустальні дороги, що виникли саме після запаху бензолу, ведуть далі, аж на «хрустальні» «колеи» Птолемеївських шляхів. Це дороги дерева сефірот, бруковані кристалами кришталю, що нагадують про желе в поемі «В електричний вік». Самі коні, що везуть «конку», символізують інтелект і навіть дух, і теж пов'язані з «небесною колісницею». Бо й сама назва кабали латинкою відлунює конем, *caballus*.

Коні — постійний символ Хвильового. Ми вже бачили, що «пенід» посилає свої мислі амазонкою. У «Я (Романтиці)» «дума за думою, як амазонянки, джигітують навколо мене». Та «Я» не керує ними. І «таємні вершники летять, ритмічно похитуючись, до отрогів, і гасне день». Вершники летять назад, до Марії з ікони матері, «прообразу» Марії загірної. У матері ж в очах «стоять дві хрустальні росинки». А Марія «Арабесок» сама себе відчуває «юнкою з голубими прозорими віями», «амазонянкою», що «джигітує десь

у заозерних краях», і через «Ніч. Весну. Міст», завівши Nicolas'a в «троглодитний вік» та Еспанію, виводить потім у «робітничі квартали й квартали єврейської гололи».

Власне, який зв'язок між усіма цими деталями? У троглодитах ми запідозрювали лемурійців. Мислення в цю добу було властиве саме жінкам. І саме в цю добу люциферична спокуса призводить людей до непрозорості тіла. Саме з неї починається гріхопадіння.

Амазонянка з голубими прозорими віями близька блакитному меду в прозорих сефірових чарунках дерева життя.

«І я, романтик, закоханий у свою наречену, знову бачу її сіроокою гарячою юнкою з багряною полоскою на простріляній скроні. Вона затулила рану жмутом духмяного чебрецю й мчить по ланах часу в безсмертя». У «Я (Романтиці)» прострілена скроня матері. Звернемо увагу на те, що початок речення «Арабесок» збігається з назвою новели «Я (Романтика)». Акромантами називає свій літературний напрям Хвильовий, що за нашою інтерпретацією означає не лише активний романтизм, а й акро-мантику, далековідання. Яро-мантика з урахуванням значень кореня «яр» означала б весняну, сонячну, еро- й навіть яро-тичну, полум'яну від любові або ненависті мантику, зазірання в далеке минуле та майбутнє.

Це душа-метелик, що летить у міжплянеття:

Чоло прострілене не жалом
веселки-бджілки,
а журбою.

Веселка — символ Заповіту, медіатор між Небом і Землею. Блакитний мед пізнання й кохання нерозривно пов'язаний зі спогадом про гріхопадіння, пізнання дерева добра і зла, з жалом-жалом, журбою, «моєю зажуреною матір'ю». У кабалі це Рахіль, що плаче у вигнанні. У християнській кабалі — Софія земна й Софія Небесна, Марія. Лише в кінці путі ланами часу — безсмертя синьої Азії. І матір, і наречена свідчать саме про неї, Софію, Наречену Агнця з Об'явлення Івана Богослова. Це світова душа, але також «моя» душа, вже очищена, прозора. Заозерний край, де джигітує Марія-амазонянка, нагадає про озера, що горять у «Я (Романтиці)», тобто вогняне озеро, де буде спалена смерть і ад.

Саме чоло є Адам Кадмон, сефіра «Вінця», «Корона».

Ми вже бачили його «Біля коксової печі»

В коштовній зоряній короні
На сонцетроні.

А

В коксовій пічці моїй,
В лютій палкій завірюсі
Спеки шаленої рій
Метушиться...

Серед коштовних каменів, перелічених Хвильовим, не вистачає кришталю. Але «хрустальні» росинки в очах матері підказують, що саме кришталь завершує ряд дорогоцінних каменів:

А там аметисти
й ранкова роса...

Дорогоцінним каменем відчуває Майю анарх після зустрічі з родиною Карасиків. Після того як запахло анархові жовтим диким воском, а в душу на короткий час зійшла «така ясна прозорість», «йому здалося: він загубив щось неможливо коштовне».

Це «коштовне» перетнулося з воском так само, як метелик із бджілкою в «Блакитному меді». Недарма анарх називає Майю «метеликом», що відлетить із «непокоїною Катрею» у вирій: «здається, що вони на моїй невеселій зоні пернаті гості з синіх країн», тобто є гранями душі анарха.

«Метеликом» називає мадам Фур'є Льолю, що грає Лілюлі, ілюзію, тобто Майю, «світлу надію анарха». Прозора голуби́нь, дикий малинник, тополі й береза — свідки цієї надії.

Рій із білих гречок летить і в поезії «На клясичні мотиви»/«Прийде сюди, холодна вечірня». Тут він — клясичний, пов'язаний із гречкою, тобто медом кохання. Замість метелика тут «метелить одуванчика пух». Надходить осінь. Позаду серпень. Настає час, коли мед кохання змінюється на мед пізнання, роздумів: «холодна вечірня», «загріний» по-жар¹¹, який і прояснює «серпень» як час Спаса, Преображення.

У передвеликодній «Зеленій тузі» «не пчілка на устах», а все та сама журба, що і в «Блакитному меді». Та саме ця «не пчілка»

¹¹ У «Санаторійній зоні» саме пожегом запахло після запаху дикого осіннього воску.

вказує на зв'язок меду з хмелем «пеніда» електричного віку та «черв'яковим Орфеєм» туги.

Про слово-мед поета Андре, «Ціцерона» в «Чумаківській комуні» іронічно говорить Мура. Та в комуні панує запах Гоголя, сатири на свинське причастя тайни вбивства. Запах меду кохання приглушений запахами буржуазного «оселедця». Сонце лише «апелсиновою шкуркою» промайне тут і нагадає нам про далекий мед пізнання, про Ізраїль. Мед кохання не преображується в мед пізнання й залишається медом риторики Андре.

У «Колоніях, віллах» «поналивались яблука. В яблуках мед, паєсіка, бджоли». У яблуках пізнання — мед пізнання. Але це радше яблука гріхопадіння. Як, можливо, і мед гріха. Бо на шосе «летіли трутні», а не бджоли. Коні везуть «м'ясо на місто», а Сидір — яблука. Сидір за іменем своїм — син Ізиди, тобто Софії-Майї. Він ці яблука накрив «свіжим м'ясом і закаляв у кров».

І все ж мед пізнання наявний і тут. Присутня тут смішна наївна єврейка, тьотя Бася, що все читає книжки. А над усім стоїть «зодіаковий блиск», що його «видно весною, як заходить сонце, зодіаковий блиск видно і восени, коли сонце сходить». «Золоті ранки й зодіаковий блиск». Який зв'язок між Зодіаком, бджолами, кров'ю, яблуками? У рою-організмі робочі бджоли представляють «кров» [193, лекц. 1]. Бджола — сонячна комаха, і тому її розвиток, еволюція тісно пов'язані із Зодіаком [193, лекц. 2] і з подорожжю душі ним, у смерті або у візіях. Тому жриці Артеміді в Ефесі називалися бджолами, і піфія в Дельфах — бджола Дельф. У рою схована вся мудрість Венери, патронеси бджіл, тому сам рій — метаморфоза сил любови. «На вілли (мабуть, і в колонії) залітають амури».

Яблука в «Колоніях, віллах» — тема революції. «Кров і яблука, революція й кров». Це також і тема трутнів кохання, пізнання революції, життя й смерті, бо революція знає лише цю гармонію фарб...

Трутні — бандит Микита (перемога), Сидір, стара діва Павлина Анфісівна й «корова» німецької породи Анфиса Павлівна.

У «Санаторійній зоні» бандити підрізали ясен, сонячне дерево, дерево першої, індійської епохи. Зробили вони це саме тоді, коли запахло бензолом у городі та диким жовтим воском біля зони. Ясен почав рипіти, як риплять трамваї в «Арабесках».

Це рипить саме світло фізичне¹², бо приходять сонце й Зодіак осінньо-зимні, духовні, астральні, що будять мисль.

¹² У Тичини в «Охляло сонце»: «Останній промінь, як стилет поранив клен на осінь».

Врешті-решт, трутні теж для чогось потрібні... Аби не перевелися бджоли...

Але «тепер, кажуть, могила бур'яном поросла й бджоли не гудуть біля дупла, тільки пчїлка іноді пролетить, і шумують революції, повстання на Україні знову». Ідеться про Сквороду. Це «тут десь проходив Скворода Григорій Савич, великий український філософ». Ідеться про українське дерево життя — чи є ще в ньому рій, чарунки пізнання й мед у них? Ідеться й про дерево пізнання, бо ж і українці колись з'їли оте зелене своє яблуко.

Скворода забрів до «Редактора Карка», мабуть, із Тичинових «Замість сонетів і октав». «Тут ходив Скворода». Сквородою, своєрідним слов'янським предтечею антропософії, завершується «Петербург». Сквороду пропонував читати Штайнер молодому Курбасові [66, с. 261]. Сквородою Тичина складає іспит: «чи єсть у нас культура!..»

Здається, ні, бо «у нас іще досі попїл висипають не на город, а десь у куточок, під тин».

Кажан із «Бандитів», мучаючись цим самим німецьким культурним попелом і нашим безкультур'ям, убиває Никифора-Нечипора. Бандити...

І все ж Скворода Сквородою, але Тичина вимагає сучасного: «Без конкурсів, без нагород напишіть ви сучасне: „Христос воскрес”».

Бо в цьому у криється загадка «попелу» від життя, що згоріло — чи стає воно добривом, ґрунтом для наступних поколінь, чи «могила бур'яном поросла й бджоли не гудуть біля дупла» дерева життя. Приблизно в рік загибелі Хвильового великий шанувальник П. Куліша й Сквороди, містик-абсурдист, знавець кабали, близький Д. Хармсові оберіут А. Введенський писав про свою добу: «Тут наступає ніч розуму. Час сходить над нами як звізда. <...> Час сходить над нами як нуль. Він усе перетворює в нуль. (Остання надія — Христос Воскрес)» [31, т. 2, с. 79].

Усі символи збігаються в цю одну-єдину точку-фокус: «Христос воскрес».

Іудейський шестикутник бензолу, воску й кришталю, як бачимо, теж увінчується короною Метатрона, Адама Кадмона, Христа, довшеної людини, Ти, що є Я.

Мешіах, Месія — один із центральних образів кабали.

Хоча Хвильовий, здається, ніде прямо не вказує на своє знайомство з кабалою, але вже в «Символізмі» Білого він міг познайомитися з її азами. Є вона і в «Срібному голубі», поряд з астрологією.

Знаючи прийоми конспірації Хвильового, можна очікувати, що кабала прикрита у Хвильового іншим словом. Ним може бути, наприклад, Талмуд і талмудисти.

Коли вся санаторійна зона обурилася тим, що Карно обізвав Хлоню Онаном, то метранпаж виправдовується тим, що «в старовину навіть талмудисти носили таке ім'я, а поети й зараз прославляють його». Незрозуміло, про яких поетів ідеться, але серед «талмудистів» був такий кабаліст Хананій, Ананій.

Карно грається близькістю імен Онан і Ананій/Онаній. У «Силоетах» Ананій і Озарій санзони неявно вриваються в сон дядька Варфоломія разом із запахом бензолу й словами пророцтва з Книги Даниїла, у якій Ананій і Азарій були вкинуті в піч, де їх урятував архангел: вони пройшли кабалістичне перетворення в огні.

У «Сентиментальній історії» «старий єврей і досі мудрує над талмудом, як тисячі років тому мудрували такі ж старі євреї».

Б'янці на думку спадає «таємний голем» поряд із «чортом-хапуном» і «судним днем єврейської провінції». Голем — образ саме кабалістичний, а не талмудистський, та й чорт-хапун ближче до містики, ніж ортодоксії. Вони й прояснюють Б'янці її проблему: вона, як Яків/Ізраїль, «ввесь час боролась із Богом»: «Я хотіла своїми власними силами пізнати напівабстрактну даль. Але без „Нього” це неможливо було зробити. Я хотіла пізнати даль без „Нього”, але він не міг мені пробачити цього». Та Б'янка якоюсь мірою мала рацію. За Штайнером, саме в п'яту епоху людина поступово втрачає всякий контакт зі світом богів, щоб розвинути власне мислення, душу свідому. Помилка Б'янки була в тому, що вона це робить вже у ХХ сторіччі, коли людина мусить з допомогою Христа повертатися до Бога, інакше її мислення підпорядковується Аріманові.

Антропо-софія неможлива без тео-софії. Після свого відкриття Б'янка, хоча лише вві сні, надibuє мед, точніше «медові ландшафти, екзотику круторогих волів». Та вона все ще Дон-Квізасто, який не може силою своєї «художньої інтуїції» знайти путь до «темної душі» матерії. Тому маестро Дантон і «кинув царственно-похабний жест» запліднення душі. Дантон таким чином відповів і на свою дитячу проблему сутності літери «М», тобто плоті. Це ножі Дантона, «Марат», «муж», яблуко й революція.

Як за Сонцем-Христом стоїть Місяць-Ягве, що його віддзеркалює, так за антихристом стоїть чорний трибунал «Марата», новий Синедріон. ЧК. І це певною мірою прояснює прозорість «чека» в майбутніх людей у «Санаторійній зоні».

Вона означає «хрустальні» Галактичні, Зодіакові дороги перевтілень до кришталевих «городів» Азії, кришталевих палаців, які, хоч і коштують хрустальних сліз матері, що журиться своїм м'ятежним сином, та все ж мусять вивести до кришталевого, зоряного Віфлеему.

«Прозірні», як «чека», означає й прозираючих майбутнє людей.

Але ж суть чекістів — у «чорній кухні», у їхньому невмінні й небажанні чекати («Я-чекіст», Майя, Мар'яна). У них нема героїчного терпіння, вони забігають уперед, як Люцифер. Тому вони в «Я (Романтиці)» — «бандити». Їхні яблука пізнання «зелені» й закаляні кров'ю. Їхній розум окутаний арахноїдою безбожного інтелекту. Йдучи за Майєю, червоною охранкою, анарх замість зоряного Віфлеему бачить у далечині чорний камінь Мекки. Загірне-«азійське» місто роздвоюється на Мекку чорного каменю й небесну Мекку, Віфлеєм, Єрусалим.

Кааба протистоїть кабали, як куб, чорний камінь — кришталю, воскової комірці й формулі бензолу.

Аріманічний культ матеріалістичної науки Белий, слідом за Штайнером, вбачав саме в чорному кубові Кааби.

В Іспанії мавританської доби кабала й Кааба перетнулися й породили аромат еспансько-провансальської культури.

Чи не цим «старофранцузьким життям», Провансом, боротьбою кабали й Кааби пахне у «Вальдшнепах» для Аглаї українське провінційне містечко? Історичною батьківщиною кабали прийнято вважати саме Прованс і Північну Іспанію. Зі згадки про любов до Іспанії, про Сервантеса та його участь у битві при Лепанто, тобто в битві європейського флоту з турецьким, у боротьбі християнства й магометанства, починаються «Арабески».

Виникла ця кабала через обчислення очікуваного приходу Месії.

Свою назву «Зогар» («Сіяння») найважливіша книжка кабали отримала з Книги Даниїла: «І розумні будуть сіяти, як світила небозводу, а ті, хто привів багатьох до праведности, немов зорі, навіть віків» (Час кінця, 12. 3). Саме з Книги Даниїла цитує Дема свої «мане, текел, парес», а в санзоні згадуються Озарії й Онанії. Згадка про них — це згадка не лише про «час кінця», а й про кабалу, породжену апокаліптичними книгами Старого Заповіту.

У «Вальдшнепах» Провансом, тобто кабалою, пахне для Аглаї українська провінція. Але кабалою пахне й сама фльоберівська дівчина Аглая. Можливо, нею пахне й саме ім'я Аглаї. Агла в «кабали» Папюса — ім'я одного з духів 38 генія. У «Чорній та білій магії» Папюс уточнював, що саме цього «бога» чув Лот, а його ім'я використовувалося

при виготовленні магічної палички [97, с. 83, 91]. Автор «Енциклопедії окультизму» уточнює, що Agla — одне з імен Божих, яке використовувалося в церемоніальній магії [175, т. 2, с. 109]. Книжки Папюса були надзвичайно популярними перед революцією й після неї. Заміна Агла на Аглаю, що належала до улюбленої для автора серії жіночих імен на «я», — цілком у дусі фонетичних ігор Хвильового. Якщо цей зв'язок дійсний, тоді й дивно для позитивного персонажа ім'я Мара могло б мати те саме походження. Мара — один із духів 49 генія (знак — Стрілець, тобто сузір'я Хвильового).

На жаль, образ Аглаї Хвильовий не встиг розгорнути, і обґрунтувати таке прочитання її імені складно. Та дещо в Аглаї нагадує про Провансальську кабалу, починаючи з Провансу й Фльобера й закінчуючи її мигдалевими очима, протиставленими провінційним, вишневим очам дружини Дмитра Карамазова.

«Чому я тебе назвала провінціалом?» — питає вона Дмитра й налякає на відповідь калямбурною німецько-українською грою: «Чи може ти хотів сказати „вас“? Вас іст дас?»

Це «іст» ми вже зустріли в анарха, анархіста без «іст», такого ж ведмедя, як і Карамазов.

Запитання Аглаї звучить «чому я „що” назвала „провінціалом”?» або «кого і що я назвала Провансом?».

Дмитро цікавиться, звідки «ви». «Франція? Італія? Еспанія?» Тобто називає країни, де первісно розвивалася кабала (в Італії — християнська) і відбувалася містерія боротьби Парсіфаля з «чорними» силами Арімана за своє «Я», душу свідому.

Німецьке запитання в грі Аглаї може бути прочитане як «вас є що?». Така гра виправдана грою навколо «іст» і «є...» в «Санаторійній зоні», де «є» стосується не лише Майї, а й істинності існування анарха.

Штайнер пов'язував отруйні властивості мигдалю з легендою про занадто палке кохання саламандри, духу вогню, до квіток мигдалю. Ця легенда символізує занадто глибоке занурення істоти вищої сфери в нижчу, тобто падіння вищої істоти. Такого роду падіння приводить до «чорноти» каменю й отруйних властивостей рослини чи тварини [195, лекц. 8]. Ця чорнота входить в анарха, коли він покидає свою «командну висоту» й спускається до «чорної кухні», якою й завершується його путь в утопію. (У Рабле в «Пантагрюелі» Анарх — король Утопії.) Майїні запах конвалій та язичок еластичної зміючки паралельні мигдалю й запахів троянд Аглаї. Троянди пахнуть Сонцем, але це штучний запах, як і «фіялкова», «свята вода» пана Карасика.

«Ти вже з Дмитріком на „ти“?» — сміється Клавдія, кульгава, хто-нічна. «З тебе, Аго, вийшов би прекрасний кавалерист». І це в душі коханої Аглаїної гоголівської фантастики нагадує про Вієву панночку-відьму, яка осідлала свого часу філософа Хому Брута. Можливо, це й пояснює її й тьоті Клави увагу до срібно-синіх слідів метеоритів, слідів боротьби арх. Михаїла з аріманічними духами. Правда, Ага швидше люциферична, як і близькі їй Майя, Льоля, Б'янка. Вони пахнуть гарними духами, парфумами. І цим парфумам відповідають і голубі парасольки Аглаї та Клавдії. Символ Сонця... Чи захисту від нього?

Кавалерист Ага — Аглая — за іменем своїм «блискуча», «прекрасна», як і Пульхерія Іванівна Жоха. Її треба стреножити, підкорити, як сонячну кобилу «Досвітніх симфоній». Вони коло наших вогняних емоцій.

«Надто вже розумні й страсні були ці мигдалеві очі», — думає Дмитро.

Виявляється, що не «зовсім не до речі» лінгвіст Вовчик згадав про Прованс через те, що Аглая чудово знає «нашу» мову. Вона ж, кавалерист, цікавиться не лише нашою «музичною» мовою, а навіть мовою зірок, метеоритів та аеролітів. Ситуація в Україні нагадує їй творчу атмосферу боротьби культур стародавнього середземноморського регіону Європи.

Антигадамацькі й навіть антишевченківські настрої самого Карамазова теж пов'язані якоюсь мірою з історією кабали, а саме з хасидським рухом, що був екстатично-містичною реакцією на жах Уманської різни. Чи не тому Дмитро й питає Аглаю, чи вона не з Умані?

Аглая — фльоберівська дівчина. Це може означати, пахнути кількома речами. Це «Виховання почуттів», приручення розуму-коня й емоцій Аглаї¹³. Це можуть бути й «Спокуси св. Антонія», що є також своєрідним вихованням почуттів. Це також «Саламбо», «Іродіяда», «Легенда про св. Юліяна» в перекладі М. Волошина. Всі ці твори вводять читача в атмосферу повстання «Я» з хаосу страстей як Христових, так і загальнолюдських. У спокушанні св. Антонія беруть участь Ормузд і Аріман та багато інших традиційних у символізмі персонажів. Це і Будда, і Сфінкс (Майя «Санаторійної зони»), Химера, халдейські, грецькі та інші боги, герої, вівчители, лжемесії. Серед них і Манес, і ересіархи всіх напрямів. Згадані також «Діяння апостолів» і Книга Даниїла.

¹³ З цим вихованням почуттів пов'язана й «Сентиментальна історія», де Фльобер перетнувся зі «Звичайною історією» Гончарова.

Вовчик вважає, що, попри все, «загадковість» «наших дам» «все-таки можна розшифрувати». Що ж, йому, лінгвістові, і карти в руки, щоб розкрити суть імені й природи Аглаї. Та це, як і ребус, загаданий Вовчиком І.Л. Карасикові, натикається все на ту саму проблему відсутності закінчення «Вальдшнепів». Можна лише здогадуватися, що Аглая несе із собою спокусу для «вальдшнепа» Карамазова, який уже за прізвищем своїм «чорномазій», чортячий.

Мабуть, ідеться про чергову горду й красиву люциферичну ідею, що мусить прийти замість уже програної, комуністичної, яка вже стала аріманізованою дійсністю. І ця боротьба люциферичних сил з аріманічними може бути навіть корисною для людини, для України цієї доби, щоб компенсувати панівний у суспільстві аріманізм. Щоб вийти з цієї боротьби Парсіфалем, щоб вийти за Гралтайські Межі до Грааля. За цими Межами видніють потяги.

Як «Заблуканий трамвай» вивіз Гумільова в Індію духу, так «рейки» трамвая, майже не зупиняючись в Індії та проскочивши шах і мат дискусій Деми і Стефана («мат королю» в «Арабесках»), привели нас до кабали. І це пояснює увагу дурня й анарха до рейок та потягів, що біжать ними. Вони, як і шахи, ведуть нас до якоїсь духовної країни.

Продивимося співвідношення цих рейок та потягів із сюжетом повісти.

Прикрите воно маскою чи перукою офіційного пропагандистського гасла індустріалізації й американізації країни, бадьорим «Наш паровоз вперьод летіт». Та над зоною летять дні і птахи, і літаки. Паровоз революції проходить удалині, десь за зоною.

У зоні літають лише мислі. І сама вона — їхнє породження.

Ось анарх спустився з Майєю «з командної висоти» й пішов «на лужу», а «саме до санаторійного дурня».

Анарх уявляє, як «дурень буде мовчати, підводиться і знову кричати своє „о“». Тоді на горизонті виростає біла стьожка: то кур'єрський чи пасажирський поспішає до города. І буде чути далекий гудок над степами». «Коли потяг зникне за горизонтом, дурень здивовано подивиться на нього, і в його погляді стане незрозуміла тоска. Тоді анарх подумає, що дурень згадує якусь степову станцію на глухій дорозі, повз котру зрідка, не зупиняючись, пролітає потяг».

Але дурень, «сидячи на пеньку, уважно розглядає конфетну обгортку. Що він у ній найшов цікавого — важко догадатися»: «конфетна обгортка викликала для нього якісь химерні асоціації. Очевидно, по них дурень находив відповіді на свої, йому одному зрозумілі запитання».

Потім дурень уважно розглядав коней. Лише після того, як Карно, завітавши разом із дідком до анарха, натякнув на сенс «мертвої лежанки», на різницю між дубом і кленом та їх зв'язок із яблуками, дурень відірвався від «нікчемного папірця» й побіг до коней. Розмова з Карно, як ми вже бачили, пов'язана з темою гріха й смерті, з утіленням Христа, яке розділило історію людства й усієї Землі на дві частини. Цілком імовірно, що й дурень, «ярка протилежність Карно», думає про те саме, про «невідоме життя, яке, прорвавшись у степ, мчить до невідомих обривів». Дідок, що є своєрідною паралеллю до дурня, хихотить над «мертвою лежанкою» так само, як гигакає дурень над папірцем.

«Чого ви смієтесь? — спитав анарх.

— Оце! — ткнув той пальцем на папірець і задумався».

Дурень розуміє щось надзвичайно важливе, і тому анархові «з ним було не тільки легко — в нім він находив близькі йому риси і цілковите заспокоєння».

Дурень часто викрикує «О» й щось цим висловлює. В евритуї Штайнера «о» передає вигук подиву від зрозуміння чогось [154—1, с. 44]. За словами психопата, «так кричить санаторійний дурень», за Майєю, «так кричить життя». За «Глосалолією» Белого, «о» виражає душу в плоті, інкарнацію, відрізану від великого «О», світової Душі, тобто Софії, Зодіяку. Разом з іншими інтерпретаціями чи, точніше, гранями «о» виявляє крик радості й суму життя та пізнання.

До гріхопадіння люди знали мову фонем, звуків, мову всієї природи. У післяатлантицькі часи цю здібність мала лише особлива, виключна душа, один із двох Ісусів, які підготували собою, тілами й душами, умови для втілення Христа. Ісус «Євангелія від Луки», чи як його називає Штайнер, Ісус Натанівський, був душею, яка не пройшла через перевтілення після гріхопадіння. «Він не був здібний до того, що створила на Землі культура людства». Але «разу ж після народження він міг говорити «незрозумілою для інших мовою». Цю мову «серцем» розуміла лише його мати [154—8, лекц. 8].

«Дивувало й те, що з першого дня його життя він благотворно діяв на своє оточення». Це Адам до гріхопадіння, Адам, який володіє «першомовою». Ісус цей мав «геніальність серця» відчувати людську радість і співчувати стражданню, всякому, не лише людському.

Усі ці риси властиві санаторійному дурневі. Здається, що він стоїть на найнижчому розумовому рівні, нижче навіть за троглодита-дідка. «Троглодит» відповідає диким часам після гріхопадіння, лемурійським або дещо пізнішим, атлантицьким. Дідок нижчий

за середню людину, яку в повісті символізує Унікум, унікальність якої, здається, саме в цілковитій посередности... Дідок — людина, що застигла у своїй відірваності від духовного світу, а можливо, навіть дегенерат. Він безсилий самець, але саме самець.

Хвильовий любовно випишує дивні властивості дурня. Насамперед дурень дуже уважний до коней, тобто розуму, інтелекту, духу. Та геніальність серця дає йому розуміння не лише коней, а й інших тварин. Вранці він, викрикнувши дико фонему «о», почав бити «ялову» корову. «Він так яро бив тварину, наче вибивав їй велике горе („вона ж досі не продовжила свого існування, вона ж досі не завагітніла“). І здавалося, що в глибинах ріки ходить зграями риба і в хорій млості треться, ще треться й викидає, затоплює ікрою ріку». «Дурень остаточно збожеволів».

Саме збожеволів, бо яро нагадує яловій Божу волю, заповідь плодитися й множитися. Це ярість ярового життя Сонця, «побідного гімну землі». «О» — фонема Сонця або Юпітера, залежно від того, чи близька вона до німецького «au» чи ні [191, лекц. 11; 185].

«Підводилось сонце, прекрасне, як і в перші дні народження світу. Палахкотів жовтожар. Завагітніли яблуні й родили; тепер легко зідхати в голубу далечінь. Тільки-но відлетіли ранкові сни крізь яблуневий глуш і зупинились на дальніх полях голубими незнайомками». Яблуні тут ще не стали знаком гріхопадіння. Незнайомка й тут пов'язана з блоківською «Незнайомкою», «упавшою Марією» [24, т. 4], «Незнайомкою» в чорному, з ознаками третього аркану Таро, Імператриці, Небесної Венери, Природи («мироправительниця» в Блока), тощо. Як блоківська упала «Звезда», поводитьсь в цьому розділі Майя, як блоківський Поет, а «не мужчина», поводитьсь стосовно Майї Хлоня й деякою мірою, у цей день, анарх. Але у Хвильового це незнайомки-сни — голубі, це небесна Софія, вагітна Вірою, Надією, Любов'ю. (І коли пізніше Хлоня жаліється анархові на свою епоху, «прекрасну незнайомку», що, затуманивши йому мозок, зникла, то таким чином стверджує, що загірна Марія революції виявилася ілюзією, Майєю.)

У цей день анарх «сходив на командну висоту». «За гонами вже кипіла індустрія і розбігались роздоріжжя й залізниці». У цей день Катря розкриває анархові, що «Майя неправду каже. І взагалі вона не вміє правди говорити». Майя — «надзвичайна егоїстка». І анарх погоджується з цими словами і пов'язує їх «ні з того, ні з сього» з образом метранпажа.

Після цієї розмови відбувається розмова із самою Майєю, яка твердить, що анарх хворіє «на анархізм». У контексті гріхопадіння це звинувачення у свободі недозволеній, свободі, що її людям дав Люцифер.

Анарх посилається на «гістерію». Зауважимо, що гістерія належить, за Штайнером, саме до люциферичних хвороб.

Але анарх наче забув про ним самим поставлений діагноз, коли після цієї розмови зустрівся з Карно і з радістю схопився за слова Карно про те, що в нього — гістерія.

День, що почався ясною мислю дурня про Божу волю, пройшовши через діалог із люциферичною Майєю й аріманічним Карно, закінчився аріманізацією мислі анарха.

Про це й говорять, кивають головою символи папірця, рейок, «о» дурня тощо.

Рейки, потяг та локомотив у Штайнера — одна з його образних ілюстрацій до теми смерті й ролі зла в житті людини й історії.

Сенс усього циклу «Іншомовність історії» полягає в тому, що за Майєю матеріального світу треба бачити в подіях симптоми дійсних подій, духовних.

Так, як «поза історичними симптомами ми маємо справу з духовно-душевними явищами, так позаду симптомів тілесности» «ми маємо справу з космологічними явищами» [154—4, лекц. 3]. Штайнер подає такий приклад зв'язку з ритмами сонячних плям, із сонячними ритмами. Відкидаючи безпосередню залежність нахилу людей до воєн від ритмів сонця, він підкреслює, що опосередкована залежність все ж існує. Від космічних явищ, наприклад, залежать інфекційні епідемії та нервові хвороби «темпераментів».

Хоча в «Санаторійній зоні» немає прямих згадок про сонячні плями, але ритми атмосферичні та сезонні відіграють у ритмах внутрішнього життя анарха й інших хворих надзвичайну роль. У день, що ми його почали розглядати, станові героїв та темам їхніх розмов відповідають паралельні «небесні» явища. Саме в цей день сестра Катря неявно нагадує анархові кантівські слова про відповідність морального закону в душі людини й зоряного неба.

Сам анарх вважає, що «зараз кипить над рікою жовтожар, і зараз не треба думати, не треба знати». Наче у відповідь на це Катря говорить про те, що Майї не слід вірити. Бо ж і жовтожар — майїчне покривало чи симптом духовних подій на небі й землі. «Майя — зовсім інша людина», «Майя — нехороша людина». З'явилася Майя — і «гинули роси, зник жовтожар. Над рікою впливало сонце й гриміло в простори. Далеко на Гралтайських Межах кричав санаторійний дурень». Майя розпитує про анархову хворобу, гістерію. Анарх згадує про свій темперамент. Після цього з'являється дурень зі своїм папірцем.

Про папірець Штайнер говорить якраз у зв'язку з відповідністю земних і небесних подій, епідеміями грипу, бацилами, війнами, наводячи приклад із зоною сольфатару в Італії, де достатньо запалити папірець, щоб викликати із землі різноманітні випари.

Посилаючись на Першу світову війну, коли кожна країна мала свого «бога», Штайнер іронізує, що казка про цього розмноженого «бога» пахне «гар'ю. Коли знаєш ролю Христа, Арімана й Люцифера, то можеш зрозуміти, як небо впливає на хвороби людей: так, як «листочком тліючого паперу я здатний викликати на поверхню сірчаного ґрунту сірчані випари». Все зводиться врешті-решт «до пошуків істини», підсумовує Штайнер. Треба тільки знати не лише про існування Бога, а й про специфічну роль Люцифера й Арімана.

Та анарх у цей чудовий день думати про природу Карно (й неявно — Майї) не хоче. І всі, навіть дідок своїм хихотінням, натякають йому на конечність «пошуку істини». Хлоня, що сам надзвичайно залежний від свого темпераменту, робить це в поетичній формі.

«Я хочу перед вами розсипати одувачик слів», — каже він Майї. Вона ж сміється над ним, називаючи його «парикмахером», а сам вислів старомодним реверансом. Після наступного за цим реверансом поетичного малюнка ранку, майже за Метерлінком («голуба... птичка»), Майя обзиває Хлоню висловом із «сальонової мови»: «enfant terrible». Ми вже розглядали малюнок ранку очима поезії Тичини. «Можна в двох словах передати цілу картину», — каже Хлоня Майї, виражаючи в цих словах одну з провідних ідей «Замість сонетів і октав»: «Найглибший, найвеличніший і разом з тим найпростіший зміст, укладений на двох-трьох нотах — оце й є справжній гімн». І далі Тичина й вимагає від мистецтва скласти сучасний гімн «Христос Воскрес!». Бо що може бути величніше в житті людства?

З цього гімну почався сьогоднішній світанок:

«І тоді за межами санаторійної зони на березу злетів півень і крикнув урочисто й побідно «кукуруіку». Анарх «подивився на кошару: відтіля виходила корова з білою плямою на носі, з очима ласкавими, мов ласка. І здалося йому, що вона теж співає якусь невідому пісню, у якій звучить побідний гімн землі».

Півень — символ сонця. Корова й береза пов'язані в антропософії з Евразією та шостою культурною епохою народу Христа. Ця епоха й буде світанком, азійським ренесансом, коли дух запалить якщо не тіло, то душу людини, коли з'явиться в людині манас-самодух. Саме Сонце в образі півня побідно й урочисто вітає це майбутнє «Христос воскрес» у душах людей.

Та Майя іронізує над поетичним малюнком Хлоні, вважаючи його парикмахерством, яке відсилає нас до трьох мушкетонерів «Вступної новели», де Хвильовий пояснює значення іноземних слів у його текстах: «я творив свідоме французьке парикмахерство», а в Семенка «несвідоме латинське парикмахерство».

І ці слова разом із тичининським закликком Хлоні «в двох словах передати цілу картину» дають ключі до першого малюнка Хлоні: «Я хочу розсипати перед вами одуванчик слів». Це взірцевий фоно-лексично-семантичний переклад мотто до багатотомового й багатогранного французького словника «Larousse». Цей епіграф «Je sème à tout vent» звучить як «Жо сем а ту ван» і означає «я сію на всі вітри», тобто «на всі сторони». «Атуван» цілком пасує «одувану», а вітри — етимону одуванчика — дути.

Цей епіграф у словнику звичайно супроводжується малюнком. Це або кульбаба, з якої розлітаються насіння-парасольки, або дівчина, що дмухає на кульбабу. В обох випадках це символ словника, та його «сем», «семем», парасольок із зернятками.

NOUVEAU
DICTIONNAIRE
ÉTYMOLOGIQUE
ET
HISTORIQUE



LIBRAIRIE LAROUSSE • PARIS-VI

У «перекладі» Хвильового начебто нема «сію». Можливо, це пов'язано з образливим «Онан» і з не менш образливим для Хлоні «карапет», слово, яке він розуміє як «себто я не мужчина», хоча саме його ім'я й означає «хлопчик». Так чи інакше, це «карапет» вводить тему Хлоні в тему ранку, коли дурень карав ялову за безплідність. У тій самій безплідній сентиментальності, онанізмові та порнографії звинувачує сучасних письменників і анархова сестра Клавдія.

Та образ кульбаби не вичерпується сценою між Майєю і Хлонею.

У позі дівчини з епіграфу «Larousse» сидить *під яблунею* сестра Катря в III розділі:

«Стояла гаряча тиша. Навіть одуванчик, коли сестра Катря дмухнула на нього, спалахнув, як фюерверк, і розтанув у просторах білим димком». Білим димком видніються на горизонті паровики, що їх споглядає дурень. Фюерверк надає словнику-кульбабі світло-вогняного виміру. Яблуня ж нагадає про зв'язок слів із деревом пізнання добра й зла та яблуневим гріхом анарха й Хлоні.

Саме від сестри Катрі Хлоня, мабуть, і перейняв свій образ. «Сестра Катря зривала одуванчики й дмухала на них. Одуванчики спалахували й тут же танули. Хлоня уважно дивився на цю процедуру й ніби щось згадував». Імовірно, що саме французький словник.

Фюерверк у «Санаторійній зоні» з'явиться знову вже восени, коли літо вирішило проспівати свою лебедину пісню й над зоною прогрімла гроза очищення, яка змусила анарха щось зрозуміти, а саме те, чого він не хотів у собі побачити. І це «щось» символізують орли, які «підводились у стихію» при спалахах «електричних фюерверків» грози.

Це «щось» — образ Голготи — анарх вилив після грози в листі до сестри. Фюерверки блискавок виражають становлення «Я» в людині. Орли, як і всі птахи — лет мислі, у випадку орлів — високої. Тут, як видно з листа анарха, вони є люциферичні, демонічні фантазії, його гарячкові химери. Бо й сам Месія в нього роздвоєний на Христа й антихриста.

Кульбаба в антропософії несе багато значень. Її жовті квітки відображають сонце, «жовтожар» Хвильового, «светожар» Белого. Як і в соняшника, квітка кульбаби має структуру логаритмічної спіралі, тобто спіралі життя. Довгий перпендикулярний корінь кульбаби — «промінь», що йде до центру землі, де перебуває «Я» рослин [201, с. 322]. З «я» людей пов'язані сонячні духи Форми й Любови,

і насамперед Ідеал-Я, Сонячний Дух, що після Голготи став Духом Землі. Куля кульбаби відображає всесвіт, тобто відповідає «сфері» кабали, яка керує часом.

Світ, сотворений Богом із літер, і є текстом Бога. Недарма з одуванчиком пов'язана саме сестра Катря, що все згадує зоряне небо й захоплюється «Філософією релігії» Гегеля, який, своєю чергою, захоплювався містикою Беме й, очевидно, цікавився кабалою.

Світ як Божий текст — одна з головних ідей Талмуду, а потім і кабали. У символістичній поезії ця думка здобула свій розвиток і навіть увійшла в теологію отця П. Флоренського [126]. У П. Тичини вона знайшла своє вираження вже в ранніх його творах, наприклад, в «Інакше плачуть хмари і стогне буйний вітер»:

О, скільки у природи немудро-мудрих літер?

О, скільки у людини невміння прочитати...

Образ світу як тексту Божого лежить в основі «Зеленого Євангелія» Б.-І. Антонича. І саме символом кульбаби розкриває його І. Калинець у поезії «Антонич»:

Нема кому вже відчитати мову маєва,

Зелене Євангеліє листає вітер,

на чорні літери насіння

із кульбаб здуває,

щорік засаджує поемами забутий

вінтар.

У Хлоні «чорні літери насіння» — слова з «Larousse», слова безплідної мрії. Він мелянхолік, недовтілене «Я». І тому фізична реальність для нього — насильство фізичного світу й власної плоті над слабким безвольним і безплідним «Я», духом. У нього ностальгія упалого янгола, ностальгія голубої птички за голубою Савойєю.

Інакше кажучи, у його одуванчика нема кореня кульбаби. Тому його насіння, слова, правда, лише з погляду Майї — парикмахерські, онаністичні. «Шахер-махер» із метранпажевої характеристики Хлоні цілком вписується в іронічне Майїне слово «парикмахерство», вичленовуючи завдяки своєрідній римі його нездібність до діла, до *machen*.

Внутрішній зв'язок одуванчика з космологічною темою можна бачити і у вірші «На клясичні мотиви» (1923):

Прийде сюди холодна вечірня,
де метелить, метелить одуванчика пух,
і запахне пожаром далеким, загірнім,
і тебе я згадаю на возі, в степу.

Ми вже згадували «медовий» присмак цієї поезії, тобто софійно-кабалістичний пласт її символіки. Загірний пожар викликає образ неба й небесних революцій, метаморфоз та преображень, перевтілень.

Упаду, упаду у розпуці на роси,
лебедино прокинусь туди, на вирій.

свідчить про те, що й «віз» тут загірний, тобто одна з Ведмедиць, Віз на Чумацькому Шляху. Про те саме свідчить і неявний відгук Тичина на цей вірш у його Кримському циклі, зокрема в «За хмарами обвали» (1926):

Впаду, впаду, впаду
на синю глибочінь.

«Серпневому баштанові» та пасіці Хвильового Тичина поставив у відповідність образ сонячного саду.

«Білі гречки», «коханка», «горлиці очі» й інші образи Хвильового в цьому контексті — тема преображення людини та її любови небом, запахом загірного пожару. Серпень, «вечірня» й «горлиця», «діамант» та «лебедино» вводять у цю тему антропософські християнські мотиви. Тичина у своєму вірші розробляє ті самі теми, «любов і смерть мою» й так само розкриває їх через назарейність саду, протиставленого адові вп-аду. «Лебедино» нагадує про само-дих-манас шостої епохи та Манас майбутніх часів Юпітера, у деякому сенсі — вирію, раю.

Ідеться про осінню тугу в пошуках гармонії небесного й земного. Одуванчик Хвильового шукає ґрунту, вкорінення в землю через той самий гріх, що мусить бути преображений в назарейну любов.

Папірець дурня, Адама до гріхопадіння люциферичного пізнання, символізує свідомий пошук гармонії між імпульсами земного, занадто земного, і мрійливо-небесного, занадто небесного, «орлиного», яке відриває людину від місії її життя.

Хоча дурень і не палить папірця, та сцена палення з'являється в цей день.

«Анарх вийняв цигарку й запалив її; над пеньком спалахнув синій димок, і запахло. Він вбирав запах конвалії й уважно дивився на Майїне декольте». Між «спалахнув» та «запахло» є очевидний анаграматичний зв'язок. Між запахом цигарки й запахом Майїного декольте зв'язок менш очевидний. Запах цигарки мусів би відігнати спокусливий, отруйний запах конвалій, та тут він радше привертає увагу до нього. Може, тому, що в Майї «не в міру викликаюче декольте».

Майя в цій сцені називає анарха «чижиком-пижиком», тобто неявно цитує популярну російську дитячу пісеньку про те, як чижик-пижик «водку піл» і в нього «закружилось в голове», на що власне й розрахований наркотичний запах конвалій та декольте.

Разом із запахом тютюну, з березами, які «п'яно пахли» в цьому ж розділі, чижик-пижик свідчить про оп'яніння анарха Майєю, ілюзією життя. Береза пов'язана з Венерою, п'ятницею, шостою епохою. Майя, хоч як це дивно на перший погляд, пов'язана з березою. Вона таким чином і представляє собою майбутню епоху народу Христа, який має здібність безпосередньо сприймати імпульс Христа, але своїм прозорим капотом вона робить цей імпульс непрозорим, відвертає увагу анарха від Христа до Карно-Арімана. Саме коли він дивився на декольте Майї, «йому прийшла думка», «що він ще не прокинувся, і тоді ясно постала перед ним учорашня сутичка з Карно».

Коли «на командній висоті запахло конвалією», це означало, що анарх втрачає контроль «Я» над своїм астральним тілом, над своїм емоційним життям. А саме цей контроль і є завданням шостої епохи. Майя постійно натякає на свою істинну роль агента червоної охорони, як і на свою антиберезову сутність. Натяком на свою містичну роль несвідомого співпрацівника з Аріманом й була її розповідь про те, як почорнів в австралійських копальнях північний лебідь. Бо ж лебідь і символізує самодух, нову якість людини в шосту епоху.

Та це не все, про що думає дурень, розглядаючи папірець, конфектну обгортку. З Аріманом наступним за Люцифером ступенем падіння людини у світ увійшли інфекційні захворювання, бацили.

Папірець у Штайнера є свідченням того, що треба вміти матеріальні явища бачити як симптоми явищ духовних. Бацили й пацюки теж симптоми, а не причини хвороб.

«Безхвосту мишу» Карно перевели до анарха, в палату № 6 після того, як у палаті Карно захворів на «заразну хворобу» санаторієць.

Та анарх захворів не від Карно. Ні, це люциферична «гістерія» привела його до того, що він навмисно застудився і в жару, гарящі втопився, слідом за Хлонею. Своєрідна, за висловом Лєніна, «дитяча хвороба лівизни» або, за чекісткою Майєю, хвороба анархізму.

За Штайнером, Люцифер працює зсередини людини, через її себелюбство, гординю, і цим підготовлює людину до зовнішньої дії Арімана.

І справді, після розмови з Майєю й роздумів дурня над папірцем анарх побачив, що «з гори спускаються дві постаті». І цього було достатньо: «...він, Карно, вже не допустить приходу нового рожевого ранку, який був сьогодні». «Він, Карно, зараз розсипле свій гаркавий сарказм і накаже анархові не забуватись». Власне, чому Карно може наказувати анархові? Анарх — люциферична натура. Люцифер, місячний дух, у період Землі-Місяця став жертвою сонячного духа Арімана, як людина стала жертвою Люцифера на Землі.

Люциферичне розсипання «одуванчика слів» завершується симптомами страху покарання від Карно — розсипанням сарказму. І цей страх нагадує дитячий страх першої «порки».

«Карно» анаграматично заперечує «ранок» страхом кари, карми. Але й сонячна природа демона п'їтьми проглядає скрізь цю анаграму.

«Порка», якої так страшилась анарх, відбувається. Починається вона з такого ж невинного запитання Карно, як про зелені яблука, що призвело до першого зіткнення анарха з метранпажем.

«Будь ласка, дайте мені сірника!»

Розгублена реакція анарха зрозуміла навіть без подуманого ним «чорт», із яким саме й пов'язане значення запаленого папірця, що викликає сірчаних духів. У Штайнера цей папірець символізує не лише провокування земних сил, а й необхідність пізнання їх та вміння керувати ними. Злюциферизована людина обеззброєна й тому підкоряється аріманічним силам. На це й натякає Карно, запаливши цигарку: «Як я вас налякав яблуками».

Придивімося до зв'язку яблук із рейками, з роздумами дурня й анарха щодо потягу, який зникає за горизонтом.

Про потяг і рейки Штайнер говорить у п'ятій лекції «Іншомовності історії». Між прикладом з папірцем третьої лекції та рейками п'ятої Штайнер обговорює проблеми Жовтневої революції, пролетаріату й зв'язку перемоги більшовиків з падінням на Землю аріманічних духів п'ятьми наприкінці XIX сторіччя.

П'ята лекція присвячена розкриттю містерії зла й містерії смерти як містерії Голготи.

У чому сенс космічних сил, що пронизують людину й несуть смерть? Штайнер заперечує характеристику цих сил як негативних сил смерті. Свою думку Штайнер ілюструє на прикладі співвідношення локомотива й рейок. Локомотив не може не нищити, не стирати рейки. Та не можна з цього робити висновок, що метою локомотива є нищення рейок. Це побічний наслідок функціонування залізниці. Яка ж місія смертоносних сил історії в нашу п'яту епоху? Це поступове обдарування людей повною свідомістю, душею свідомою, яка є завданням нашої європейської доби. Символами душі самосвідомої є Парсіфаль, Ян Гус, Савонарола, Лютер, Фавст.

Поразку соціалістичних противників більшовизму — есерів, меншовиків, анархістів — Штайнер пояснює їхньою сентиментальністю та відсутністю усвідомленої справді нової ідеї, яку вони могли б протиставити ленінцям [154—4, лекц. 4].

Ще менш свідомими по всій Європі виявилися ліберали, які проспали свій історичний час, у середині XIX сторіччя, коли вони мусили реально й одухотворено зрозуміти й здійснити свої гасла свободи, рівності й братерства. У цю порожнечу ідей увірвалася вульгарно-матеріалістична ідея марксизму.

Хихотіння дідка над «тентименталізмом» «Тавонароли», анарха без «іст», вказує саме на цю ваду переможеної більшовиками лівої більшості. Ні, анарх не Савонарола. Його сентиментальність затемнена слов'янською кентаврчністю, вона не керована свідомістю. Він ще не європейець, про що й пише йому сестра. Йому доведеться пройти через осінній сум, що росте, мов колос, росте через усвідомлення тайни смерті, яку розкрив і заперечив на Голготі сонячний Христос.

Усвідомлення себе є насамперед усвідомленням тайни народження й смерті всього, що людина творить. «Сьогодні, коли пройшла п'ята частина епохи сучасної свідомості», людина повинна побачити, усвідомити, що сили народження і смерті діють не лише

на рівні індивідуальному, а й в історичній дійсності. Сили народження стають силою нового духовного одкровення, сили смерті — силами того, що твориш. Та в п'яту епоху в душу вступає й мусить вступити інша тайна, містерія зла... З початку п'ятої епохи «нахили до зла лежать у підсвідомості у всіх людей» [154—4, лекц. 5]. Про це зло й свідчать запахи бензолу в «Санаторійній зоні».

Якщо сили смерті, прийняті нами в душу, побачені людиною ще на Голготі, преображуються в сили душі свідомої, душі самостійно мислячої і, починаючи з ХХ сторіччя, одухотвореної, то бачення, усвідомлення сил зла в собі й навколишньому ведуть до преображення астрального тіла, оволодіння ним, преображення його в самодух. Це пов'язано з розвитком нових якостей, почуттів людини, розвитком інтересу до іншої людини, відчуття її «Я». Як фізичне втілення Христа дало поштовх до освоєння сил смерті в душі свідомій, так етерне явлення Його стає основою одухотворення свідомости й розвитку самодуху, коли душа «лебедіє» й «єго» стає зіркою Агам. Розвиватися таке освоєння й преображення сил зла буде в шосту епоху, але лише в добу Землі-Юпітера станеться остаточне освоєння сил зла.

Цю просту істину про зло в нас самих заважає бачити перший Сторож порогу, Аріман, наше власне «Я», наш страх побачити себе такими, як ми є (юнгівська Тінь).

Лише пройшовши безстрашно крізь цю Тінь, через привиди Арімана, можна дійти до справжнього свого «Я». Тоді виявиться, що справжнім Сторожем порогу є сам Христос, наш Ідеал-Я.

Про це й писав Тичина у «Війні»:

Немає, каже, ворога,
Та й не було.
Тільки й єсть у нас ворог —
Наше серце.
Благословіть, мамо, шукати зілля,
Шукати зілля на людське божевілля.
Звела я руку до хреста —
аж коло мене нікого нема.
Тихо, лиш ворон: кря! кря!
Праворуч — сонце.
Ліворуч — місяць.
А так — зоря.

Ця зоря і є наше істинне Я, що позбулося тіні «тентименталізму». Бо лише тоді із «суму» повстане колос-велетень, коли

Тінь там тоне, тінь там десь...

У цьому сенсі втоплення анарха — не лише втоплення в Тіні, а й утоплення самої Тіні.

У «Лю» («Замість сонетів і октав») Тичина передає це дурневим «О»: «Півні (вікно) і повинь зеленого пива (крізь вікно) — все звучить на „О”».

Цей Тичинів півень вранці знаменного для анарха дня «за межами санаторійної зони на березу злетів», віщуючи про шосту епоху, яка прийде, якщо слов'янський анарх оволодіє європейським спадком, свідомою душею. Якщо цього не станеться, то в порожнечу («ноль» замість зірки в цитованих вище рядках А. Введенського) увірвуться «біси» й оволодіють його «я».

Це й буде «божевілля», але не дурневе, що по волі Божій, а вакхічне, з Тичиного «Евое!».

«Крик вакханок „евоє” є друга, пасивна частина тетраграматона „іод- е-во-е”, Єгови» [122].

Від вакханок загинув Орфей. Та в самій своїй смерті Орфей, сонячний принцип, переміг вакхічний місячний культ. Разом, у гармонії синтези, вони дають у християнстві іод — Отця, е — сина, вау — Св. Духа. Друге «е» — людина, людство. Надія Тичини — на Трійцю, Сонце, Місяць і Зорю.

Все на світі від примружених очей.
Евое!

«Замість сонетів і октав»

Очима цими можуть бути сефірот Розуму й Мудрости. Сефіра, що вінчає перший трикутник, — «Корона», «Вінець» — у людині означає чоло, це «зоря», зоряний вінець 12 сузір'їв, або третє око.

Людина — скарб світовий і для кабали, і для антропософії. Тому в антистрофі до «Евое» Тичина закликає приставати до партії, що саме так розглядає людину. Нею, очевидно, не є компартія.

Бо «у нас ще й досі попіл висипають не на город, а десь у куточок, під тин».

До чого тут попіл? Попіл, попелисті речовини — наслідок гріхопадіння, це наша «непрозорість» для інших і для самих себе, смертне, тіньове в нас. Це смертне було поставлене перед очима людства в смерті Богочоловіка на хресті. Там Він і подолав смертю смерть. Лише через усвідомлення природи смерті людство зможе перемогти смерть. І тоді тіло людське стане «каменем мудрости», кришталем, «желе» Хвильового. Для цього треба преобразити смертне так, як преображують попіл рослини, етерні тіла.

Штайнер [154—4, лекц. 5] пов'язує входження сил смерти і зла в душі людей із тим, що перед людьми стоїть завдання оволодіти цими силами й преобразити їх у сили любови до інших людей, до всесвіту. Бо сьогодні люди не мають очей для інших істот. Таких очей, щоб за образом людини бачили її духовний прообраз, її сутність.

Саме в цьому значною мірою полягає завдання мистецтва. В епоху душі свідомої мусить розвинутиися здібність образно пізнавати людину. У майбутньому люди навчатися через образну природу людини прозирати її духовний прообраз. Людина для людини стане прозорою. Далі це бачення перейде в Я-пізнання, розуміння чужого Я.

Примружені очі — очі напівзакмурені.

Мружити — анаграматично синонімічне «жмурити», тобто заплюшувати очі, але, як у сні, бачити ними інший світ, світ мерців, мружів, жмуриків, шурів-чурів («щурити» очі), духів.

Розповідаючи про зріст інтересу людини до людини, Штайнер повертається до образу рейок. Перспектива одухотворення людських стосунків — лише перспектива. Вона зреалізується свідомою участю людей у розвиткові людства. Людина мусить бути свідомим учасником свого розвитку, тобто вчасно міняти рейки. Сьогодні ж рейки прогресу, як каже Штайнер, часто міняють не на кращі, а на гірші¹⁴.

Парадокс містерії зла в тому, що так, як через містерію смерти в четвертій епосі з'явився Христос, так у п'ятій він з'явиться через пережиття людьми зла. Через усвідомлення зла в п'ятій епосі обновилися людям містерія Голготи.

Таким чином, рейки приводять нас до роздумів над «проваллями». До того усвідомлення смерти й зла, якого так боїться Вівдя з «Кімнати ч. 2».

¹⁴ Гнилі шпали у «Дванадцяти стільцях», які отримує Треухов для своїх трамвайних ліній.

Містерія Голготи — в кімнаті ч. 3. У ній розгадка попелу, про який пише Тичина й згадує за ним Кажан. У ній розгадка й кристалю кабали Хвильового, його хрустальних доріг, рейок трамваю тощо. І попелотворного, димного бензолу та його сполучників.

Трамвай у Гумільова проходить через образ відрізаної голови-капусти, тобто голову Івана Хрестителя. У М. Булгакова трамвай відрізає голову невіруючого Берліоза. Цей трамвай глибинно пов'язаний із музикою сфер та астрологією диявола, Воланда. Трамвай «Дванадцяти стільців» заміщає євангельського «сшака», тобто відлунне сузір'ям Рака, Іваном Хрестителем та Христом. Та перетинається він також і з веселим предтечею антихриста, голову якого Вороб'янінов не дорізав у кімнаті залізничного клубу, до якого вів трамвай з «Октябрьського вокзалу»...

У «Кімнаті ч. 2» Вівдя з Вольським зайшли по рейках «за будку 323». «Вечоріло. Рейки загублювались у далині, ніби в провалля». Йшли вони на схід, тобто назустріч новому дню.

«Вольський сказав: — Чудово сьогодні... Вона: — А завтра? — Що завтра? — Завтра теж буде чудово? — І завтра. — І післязавтра? Вольський подивився гостро. Він завжди дивиться гостро й чітко».

Майже таку саму структуру має діалог про рейки:

«Вона: — От, дивіться: все далі і далі, а куди — невідомо.

Він: — Ви про рейки? Чого ж невідомо? Далі станція — одна, друга, третя.

Вона: — Тому невідомо, що може з цих рейок раптом потяг і звалиться. От вам і невідомо».

Цей паралелізм дає нам підставу підозрювати, що номер будки 323 — календарний номер дня року. На цей прийом вказує й кімната ч. 2, гетівська кімната релігії перед Голготою. Сусідня кімната, за нашим припущенням, кімната ч. 3, із новонародженою дитиною, репрезентантом наступної епохи. «Курява запилювала вікно. Через три кімнати рубали дрова: Гу!.. Гу!..» Якщо вважати, що кімната ч. 2 відповідає третій епосі, то через три кімнати буде сьома, американська епоха, епоха катаклізмів. Про що, можливо, і свідчить «гу, гу», яке нагадує гудки паровиків «Гу-у-у» в «Лілолі», так само як і «Ка-пе-бе-у!», як і Хеопс-Хуфу тощо.

Післязавтра, яке Вівдя поставила під сумнів, будка 325. Це 21 листопада нового стилю, «Собор Архистратига Михаїла й інших Нєбєсных Сил».

Сьогодні за текстом новелі — неділя. Післязавтра вівторок, день Марса, який відповідає як халдео-єгипетській войовничій епосі, так і всьому періодові розвитку Землі перед Голготою. Таким чином

і в річному, і в тижневому кодї «післязавтра» — грізний день, день «війни», боротьби...

«Вольський сказав, що йому завжди буде чудово, бо він комісар». «Я просто почуваю себе здібним до життя, до боротьби».

Який зв'язок арх. Михаїла з «проваллям»?

Книга пророка Даниїла вказує, що «час кінця» є час, коли постане «Михаїл, великий той князь».

Кімната ч. 2 пов'язана зі старозаповітним апокаліпсисом через фігуру Макса та згадку про синагогу.

Згадка про провалля з'являється за деякий час до Великодня, тобто перед містерією Голготи, кімнатою ч. 3. Ще тільки-но починають голубіти душі, передчуваючи Воскресіння.

Метафізичний та сюжетний календар не збігаються, але разом творять символічний неявний календарний сюжет, який доповнює сюжет явний.

Символізація порядковим числом дня року — нечастий прийом у літературі¹⁵. Якщо Хвильовий його справді використовував, то, імовірно, робив це не один раз.

Одна з проблем такого кодування й розшифровки коду дослідником полягає в тому, що західноєвропейський календар не збігається з православним. Після революції виникла також розбіжність між державним і церковним календарем, бо «КП(б)У забігла вперед на 13 днів».

Для антропософського календаря ці розбіжності, очевидно, мають особливе значення. І насамперед це стосується чотирьох свят — Різдва, Великдень, день Івана Хрестителя й день арх. Михаїла, 29 вересня нового стилю, 272-й день. Ми вже натрапили на нього в оповіданні «Вовк» у вигляді «роз'їзду 272». Номер будки в «Кімнаті ч. 2», як бачимо, теж пов'язаний із залізничною символікою, але на православному ґрунті, і свідчить про інший аспект арх. Михаїла, його роль у час кінця.

З образами Страшного Суду глибинно пов'язана новеля «Я (Романтика)», у якій ми вже намацали цей прийом, кодування неявного календарного, агіографічного сюжету в явному сюжеті твору за допомогою порядкового числа. Це діло № 282, яке відповідає дню Івана Богослова, автора Апокаліпсису. Підставою для такої інтерпретації нам послугував сам сюжет новели, явний та неявний, такі прозорі натяки, як «новий синедріон» — «чорний трибунал комуни», неявна присутність у сюжеті елементів «Короткої повісти про антихриста»

¹⁵ Цей прийом використовують Ільф і Петров, зрідка — Хармс.

В. Соловйова та «Срібного голуба» Белого. Сам трибунал у світлі антропософії «легко пізнати»: це доктор Тагабат, Люцифер, лжепапа Аполоній Соловйова чи Кудеяров Белого, це дегенерат, Аріман, це Я-чекіст, антихрист, главоверх комуни, якому в Соловйова відповідає імператор. Це нарешті Андрюша, хоробра, але слабовольна людина, андропос, антропос.

Дія ЧК розпочинається з розстрілу шістьох, і серед них крамаря Х. Повтори числа 6 досить прозоро натякають на 666. Наступного дня маємо вже діло 282, справу теософів Y та Z.

У Z ми запідозрили «автора» рукопису «Короткої повісти про антихриста», а тому, що читає її Пансофій, то за допомогою мовної гри самого Соловйова розшифрували Z-як «Пана Софія» й відповідно Y як пані Софію чи Пансофію, церковну великомученицю Софію з її дочками Вірою, Надією, Любов'ю.

Вбивство Y-Софії тягне за собою вбивство Софії-церкви, монашок і серед них «матері», тобто Марії-Софії, Софії Пістіс.

Усі ці події за символічним календарем Апокаліпсису й «Короткої повісти про антихриста» відбуваються 3,5 дня (3,5 року, «часу»), з 27 по 30 вересня, де 27 — Воздвиження, фольклорне Здвиження Землі, 29 — антропософський день арх. Михаїла, 30 — Софії, Віри, Надії й Любові.

Справа теософів Y та Z — 9 жовтня, 13 день із початку собору антихриста в Соловйова. За календарем це день смерті Івана Богослова, улюбленого учня Христа, євангеліста й апостола, отця християнської теософії, просякнутої кабалістичною символікою [32].

У рукописі Пансофія Сатана забиває блискавкою Івана (православ'я) й Петра (католицизм), як свідків Божих.

У пародійній формі всі ці гри числами й іменами найбільш яскраві в діалогі про Остапа Бендера. Найбільш близьким до нашого прихованого сюжету є «Дело А. И. Корейко», де Александр Іванович Корейко своє ім'я отримав від Александра Івановича Дудкіна з «Петербурга» Белого, а прізвище й саме «дело» та номер свого «дому» 16, вул. Малая Касательная, отримав із розділу 16 Книги Чисел о «деле Кореевом», за яким був скінутий з «подельниками» в шеол, аїд. АїД — акронім Дудкіна.

Хоча «дело» на Корейка завів теж «нечистий» Бендер, але ним зацікавилась і інша інстанція. У «Главе 11. Геркулесовцы» вказано досить прозоро, хто й чому веде цю справу:

«А з недавнього часу в кімнаті 262, де свого часу поміщалася мала буфетна, засіла комісія з чистки в числі восьми невиразних нічим

на вигляд товаришів із сіренькими очима». У православному календарі нового стилю 262-й день є днем «пам'яті про чудо Архистратига Михаїла в Колосах». Біля храму Михаїла у Фригії (готель «Геркулес») було цілюще джерело («мала буфетна»). Коли погани спрямували на храм русло річки, арх. Михаїл зробив розщелину й спустив туди всі ці води, що своєю чергою відповідає чудові з «Апокаліпсису» (12.15–16), коли Михаїлом була врятована від змія Жона з дитиною.

Комісія з восьми «товаришів», очевидно чекістів, пародіює увесь собор архистратига Михаїла. Михаїлова «чистка» неба, за Штайнером, почалася зовсім недавно, з 1879-го — року народження К. К. Міхельсона й Адама Козлевича.

Число 262 в Ільфа й Петрова різниться від роз'їзду 272 лише календарною системою й сюжетним мотивом, пов'язаним, однак, із тим самим Михаїлом.

У всіх розглянутих нами числах календаря обігрується «чистка» душ людей архангелом Михаїлом та «античистка», тобто забруднення Андрюш чекістами й іншими органами Сатани. «Рейки» та інші знаки зла й смерті — знаки містерії Христа в еволюції людства, знаки боротьби Михаїла з Аріманом за інтелект людей.

5

У «Містерії Голготи» Штайнер пише, що, «вдивляючись у містерію Голготи», люди, наче «проходячи повз наглухо закритий будинок, якраз у цьому пункті, проходячи коло вікна», можуть заглянути через це вікно на те, «що звичайно було невидимим за стінами житла богів»: «Тут боги відчиняють небесне вікно», «деякий час вони вершать свої справи перед очима людей» [154–7, лекц. 2]. Голгота — рани, смерть Христа — і є таким чином вікно у світ «богів», у духовний світ. Це і є кімната ч. 3.

Дурневе «О» — звідси, з подиву від побаченого через це вікно. За антропософською інтерпретацією Молля, «О» в слов'янських мовах пов'язані саме з «оком» та «окном» [185]. Йому відповідає й «О» в «Лю» Тичини, де саме це «лю» представляє начало «любови», яку

Христос приніс в душі людей офірою своєї любови. «Півні (вікно) і повінь зеленого пива (крізь вікно) — все звучить на О». «Півні (вікно)» — сонячні духи, боги; «зелене пиво (крізь вікно)» — трагічність входження безсмертної Божественної істоти в смертне, зелене тіло життя, жита, пива: «тепер тліють у землі. Ти кажеш — і я умру?» «Годі! Заголубій і на мою долю»: «І раптом якимось повно! Люлі-лю...» «Розплюшую очі („консонанси”).

На стіні від сонця густорамне вікно, як огнистий дієз...

У «Найвищій силі» Тичина наче прямо цитує Штайнера:

«„Одягайся на розстріл!” — крикнув хтось і постукав у двері.

Я прокинувся. Вітер розчинив вікно. Зеленіло й добрішало небо. А над усім містом величезний роаяль грав...

І зрозумів я — настав Великдень».

В антистрофі до «Лю» Тичина дає ще один сонячний образ.

«Хмари, на сонці хмари гралась безтурботні.

Ніжні форми дитинні! — витончені обриси! — кому вони були потрібні?» І далі натяком «дикун», що «несвідомо нюхав квітку, подібну до будяка», і стежив за витонченими сонячними обрисами «незрозумілими очима».

Містерія Голготи — це подія людства. Але насамперед це подія богів, яку, немов через вікно, ми бачимо.

Жертва Сина є протижертвою падіння Люцифера й Арімана. Це гармонізація їхньої жертви, без чого їхня дія — лише зло.

Первісне тіло людини було «фантомом», прозорим. Воно складалося із «сил», які, як «сітка», тримали фізичну речовину. Мінеральні речовини, що заповнювали це «силове» тіло, не впливали на нього. Навпаки, вони самі конструювалися за законом цього фантому-тіла. Щоб пояснити суть цього складного образу, Штайнер порівнює фантом із мислю скульптора, з мислеформою, яку скульптор реалізує, «наповнює» речовиною. Суттєва різниця між ними в тому, що ця мислеформа богів є реальною, субстанцією [154–8, лекц. 6].

Коли мінеральне випаровувалося з «фантому», то він залишався неушкодженим. Прозоре, істинне тіло не вмирало. З часів гріхопадіння («дикун» у Тичини, що їсть «сире м'ясо») фантом почав притягувати в себе попелотворні речовини, які затемнювали його й вели до розкладу. Так прийшла смерть, розклад фантому-форми.

Фантом Штайнер називає «сіткою людської форми», заповненої «зовнішніми речовинами». Вони «як яблука, які при загрузці заповнюють фуру» [154–8, лекц. 6].

Поки ці «яблука» склалися з речовин, що дають зворотні хімічні реакції, фантом був цілісним і прозорим.

Гріхопадіння призвело до незворотних реакцій, розкладу, осаду, попелу.

Люциферичні сили, яблука спокуси, роблять фантом видимим. У своїй істинній суті тіло складається з тієї самої субстанції, що й кришталевий ясний «камінь мудрих». Тому кристаль і символізує його.

Христос, увійшовши в тіло Ісуса, преобразив це тіло так, що у Воскресінні своєму відновив його «фантомність», тобто перетворив його на тіло Адама Кадмона. «Цим була створена можливість спіритуального родового слова», розмноження «спіритуального тіла» [154—8, лекц. 7].

Тому тіло Ісуса Христа, нового Адама, є не лише приклад, взірць можливості безсмертя. Воно подібне до тіла Адама і Єви, яке, за законами Менделя, передає свої властивості від покоління до покоління. Воно дає «ген», поштовх до відновлення тіла Адама Кадмона у всіх людей у далекому майбутньому.

За «Тріолетами» настала нова доба:

То п'ятьма шкереберть за моря —
Мандарини із Мальти везуть
І у фуру впряглася зоря...

Зоря і є опрозоренням фантому-фури, яке провадить сам Христос, Сонце істини. Мальта нагадує про мальтійських лицарів, Мальтійський хрест і орден Іоанна. Між іншим, і про битву під Лепанто, де був поранений Сервантес. Братство й орден іоаннітів-госпітальєрів було засновано, щоб допомагати бідним палігримам у Святу Землю. Перший вірш «Тріолетів» ми вже аналізували. Він теж присвячений Спасителю й подорожі «світла», променю зі Сходу, «щоб покласти в колиску людей», тобто породити нову «генетику» нового Адама. Разом із неявними госпітальєрами другого вірша образ чайми-чайки дає образ подорожників у Небесну Країну, образ ініціації. Ці християнські подорожники, як бачимо, типологічно й генетично досить близькі до палігримів-кабалістів.

Простежимо преображення дерева сефірот (= Адама Кадмона) у символіці Хвильового.

Дикий мед відповідає дикому малиннику Майї. Саме нею й кінчує Карно свою розмову з анархом про розрізнення листочків дуба, третя епоха, і клена, п'ята епоха.

Поки анарх не побачить різниці між цими епохами, тобто про-
ходження людини через четверту, з її центральною подією, Голгоєю,
Карно спокійний: «Значить, за малинкою ходите?.. Ну, й ходіть!..
З Майї гарна малинка». Анарх «не реагував. Мов волохата статуя,
сидів він на пеньку й дивився собі під ноги».

Статуя у наведених вище прикладах Штайнера — матеріалізована
мислеформа, ідея-фантом скульптора. «Волохатком» ніжно-іроніч-
но називає анарха сама Майя. Він «ведмідь». Саме його ім'я, анарх
без «іст», звучить «волохатіше», немов Махно. Волохатість означає
примат тваринности, «чорної кухні», й нагадує про волохатий си-
люет чорного трибуналу.

Потрібно пройти рейками самоусвідомлення далі, долаючи про-
валля, які чекають людину, щоб через «злобне» в машинізації світу,
через «бензол» дикий віск природи преобразився в кришталевий
кришталь, «камінь мудрих».

Та не лише анарх «статуя». Інші персонажі теж часто називаються
у Хвильового статуями або різьбленням.

Закони спадковости волохатого Адама обіграє Майя, іронічно
називаючи анарха, коли той відмовляється іти з Унікум у дикий ма-
линник: «Мендель в окулярах». І справді, чому б волохатому Мен-
делю не міняти об'єкти полунично-малинкових приємностей чор-
ної кухні?

Майя продовжила цю думку дурневим словом «О-о-о», яке
затопило яблуневий глуш. Вона здогадується, хто така Унікум,
бо вона, Майя, не лише «малинка» із занадто прозорим капотом,
наповненим грудними яблуками. Вона сам цей дикий малинник
краси фізичного світу та завіса Ізиди, що повернена як у бік ма-
линника, так і в бік духовного світу. Зате Унікум — унікальний
взірець бездуховности, чудовий об'єкт для менделівських експе-
риментів із малинкової генетики. Майя знає, що таке «О»: «так
кричить життя!»

«Червонопомаранчевий „о” — відчуття, чуттєвість, порожнини
тіла і рота: насолод і болі; обіймання — жести для „о”: втілення, воля
до нього» [8, с. 106]. «О» — душа, що втілюється в плоть.

Через саме цей «крик життя» насолоди та болю Карно й завдав
першого свого удару по психіці анарха, вказавши на кишеню із зе-
леними яблуками. Тобто саме на незрілість пізнання, смертне в них.
І через довгу череду інших пригод та розмов це смертне, зелене, веде
до диму з чорної кухні в кінці анархової путі в санзоні.

Анарх від слів Карно почервонів, тобто виявив полярно протилежний до зеленого колір життя за законами караючої карми, життя в кармазиновій ріці часу.

Чіткіше й саме в дусі пояснень Штайнера пов'язання яблук із кров'ю подане в «Колоніях, віллах».

«Сидір запрягає коней і везе м'ясо на місто».

«Захватить цього лантуха з яблуками».

«Та це ж яблука казенні». (У «Санаторійній зоні» — «заборонений молодняк», «яблука ж заборонено рвати».)

«Накрив лантух свіжим м'ясом і закаляв у кров (Кров і яблука, революція і кров)».

«В яблуках мед, пасіка, бджоли...»

Мед пізнання мусить преобразити мед кохання й самі «яблука» в прозору форму.

Прозоре силове тіло прояснює не лише двозначне використання слова «фантом» у Хвильового, а й чимало інших його символів.

Майїні «грудні яблука», все її «запахне тіло» під занадто прозорим капотом нагадає «сітку» або віз із яблуками в лекціях Штайнера. Це «фантом», заповнений зеленими яблуками. Грудні яблука відіграють ту саму роль і в «Сентиментальній історії», де замість малинки виступає традиційна полуниця, «клубничка». Роль чорної кухні відіграє діловод Кук, кок.

Саме на чорній кухні й виготовлюється попелиста, димна їжа для люциферизовано-аріманізованого фантому. Люциферична Майя готує для підвалів ЧК віртуозів малинки. А з підвалів і «на той світ»: «в цім уся я».

В «Арабесках» у такому підвалі вже живе студент, у грузної баби, що напоївши його якоюсь сумнівною сумішшю, бере його тіло щосуботи.

Цьому уривкові передують жарти типу «їхать — так їхать, як говорив папуга, коли кішка потягла його за хвіст».

Папуга — студент, тому й опинився в підвалі грузної баби, умовно кажучи, потрапив до «Гель». Кішка, як і сіренька кішечка в «Старосвітських поміщиках», є символ жіночої сексуальності та смерті.

Гель-смерть — один із нащадків Локи-Люцифера [154–6]. Вона «працює» у фізичному тілі.

В етерному тілі працює Фенрір-вовк, із яким пов'язана неправдивість. В астральному тілі діє себелюбство, представлене змієм Мідгарду.

Майя в «Санаторійній зоні» — та сама кішка, що потягла папугу в «підвал». Тому-то, прокричавши дурневе «о-о-о», «Майя звернулася котятком. Майї нема», а потім напіввізнається анархові: «Правда ж, я — еластична гадючка, що гладить твоє серце мініатюрним замшевим язичком?» Окрім язичка, ще одна люциферична ознака — «фосфоричний блиск» в очах, «як чорні виноградинки», «нехороші ворони». Останнє нагадує нам про коня вороного, тобто нехороший інтелект. За вороним конем в Об'явленні св. Івана Богослова приходять кінь чалий, на якому їде смерть, а за ним — ад, Гель. Чорні виноградинки в цьому контексті — чорне вино життя, чорна кров, чорне в крові, що веде до чорної кухні, ЧК й підвалу. Це своєрідний аналог чорного лебедя, чорного самодуху.

Таким чином, краса Майї синонімічна «волохатому» в анархові. Вона теж, «як різьблення», стоїть, зливаючись із березою, але недарма її «вихолена рука», що гладить волохату голову анарха, навіть фонетично зливається з цією волохатістю.

А «дідок смакував так: Майя, мовляв, не біблійська Рахіль, але щось подібне. Знаєте: фосфоричний блиск, легенька хвороба в очах, ніжка, знаєте, коли неловко сяде напроти без панталйонів...»

Біблійська Рахіль справді тут ні до чого. Але в кабалі [145, т. 2, Словник] Рахіль пов'язана із Шехіною. Шехіна ж «дочка, княгиня, жіночий принцип у світі божественних сефірот». Тобто це Софія християнської містики. Вона пов'язана з 10 сефірою, Малхут, Царством. Майя — павша Софія, Шехіна, вигнана з Царства, Азії-Раю. Рахіль — ім'я Шехіни, коли вона звільниться з вигнання, відновиться, очиститься й з'єднається зі Святим.

Не біблійська Рахіль, але щось подібне їй, із хворобливими фосфоричними очима — павша Софія, жіноча іпостась Люцифера, Ліліт, слов'янська Мара. Тому Майя подібна «фосфоритами» в очах до Мар'яни в «Заулку».

У «Петербурзі» саме із Шехіни з'являються перед Дудкіним/Аїдом, астральні потвори типу Карно.

Маючи добре розвинену інтуїцію, Катря вважає Майю аристократкою, княжною з «римським профілем». Ми вже згадували, що це Майя-ілюзія не лише індусів, а й римська Майя, плодюча земля, якій приносили людські жертви. Майя-різьблення під березою нагадує «майське дерево» європейських обрядів, яким зазвичай і була береза.

Але Майя не лише жертвує іншими, вона сама себе приносить у жертву. Вона віддається своїй черговій жертві для того, щоб принести

її на олтар свого справжнього кохання до нікчемного, незграбного хлопчика та чекістської революції...

Та врешті-решт вона змушена зізнатися, що її революція підмінена іншою, як вона сама підміняла образ кохання, віддаючись своїм жертвам. «Це нетрі женської душі»: «я <...> уявляю собі, що це він мене бере, а не ти або хтось інший». Це один із прийомів чорної магії, уявна підміна чи перетворення сексуального партнера. С. Ейзенштейн у своїх фільмах, блюзнірських порномалюнках і навіть у теоретичних аналізах залюбки грався цим прийомом. Це в суті речей те саме, що сталося в розказаній нею ж легенді про чорного лебедя, який забруднився в попелотворних астральних сферах. Мова знову йде про алхімічні преображення в процесах коксування. Її дерево сефірот, її кришталь почорнів. Недарма лебідь у неї викликає образ кінця літа.

Поразка революції анархіста-махновця виявилася поразкою й Майїної революції. Там і там — підміна. «Гнучке тіло» прошарку революціонерів-інтелігентів привело їх до хвороби «entre chien et loup»: це сутінки Європи, сутінки революції, царство Арімана. Уся «санзона» є сутінками культури, бо виживає лише дарвінівська «гадина»: Унікум.

Та це лише Майїн висновок. За нею, як і всіма іншими героями, стоїть образ жінчини революції... «хорої».

«Воїстину ця жінчина вміла любити...» «Так, я безумно люблю життя. Я вірю, що в очах моєї буйної неспокійної республіки нарешті заграє голубий промінь, і вона найде те, чого так давно шукає». Чумацька країна «волів» знайде шлях до голубої Савойї, синьої Азії. Це і є Віра, Надія, Любов Софії Хвильового.

Жінчина революції — це круг емоцій цієї революції. Голубий промінь мусить преобразити нехороші очі Майї. Тоді «закришталяться й очі повій».

Про це ж мріє анарх у гарячкових непад'ячених фантазмах про свою Голготу:

«Я хочу бачити Месію світової „кобилки“! Я омию його тіло в своїй прозорій крові. Розірву груди. Розшматую серце. І побачу — надходить невідома голуба гроза». Він готовий пожертвувати своїм фантомом, своєю прозорістю задля промерзлих закутків «кобилки», заради Мар'ян «Заулків». Бо «до жита треба й солі, а в тебе вже й жита нема», — пише він сестрі Клавдії.

Незрозуміло, чому анарх зараховує сестру Клавдію/кульгаву до «кобилок», сарани Апокаліпсису, тобто до тієї частини людства,

що відпаде від Христа й таким чином покарає сама себе, бо відстане в розвиткові й змушена буде підніматися до людського стану вже в часи наступних перевтілень Землі. «Хромоножка»/кульгава Марія в «Бісах» Достоєвського символізує якраз протилежне, «мать» Землю, що стає Богородицею.

«Сіль» Штайнер у своїх розкриттях містерії Голготи пояснює як поновлене Голготою тіло Адама, прищеплення йому нового закону генетики, закону опрозорення тіла, звільнення тіла від нахилу до попелистих речовин, тлінності. Саме це й стверджує, обіцяє апостолам Христос, називаючи їх «сіллю» Землі [154–8, лекц. 8].

Саме в цьому вбачає Штайнер суть містерії Голготи, навіть не слово Христове, а його жертву, преображене Його кров'ю прозоре тіло, сіль-кришталь.

Гарячкова, хвороблива картина, яку уявно малює анарх своєю кров'ю, дещо прояснюється у світлі апокаліптичних видінь поеми «В електричний вік», де «пенід» чи «фуга» перетворює кров і бризки мозку на вино й желе. І «потечуть» часів Адама «ріки».

Желе — усе те саме прозоре кришталеве тіло, камінь мудрих. Та в наш час все ще «кришталева рветься плоть» у «Поемі моєї сестри».

На Гралтайській Межі, «на межі з запитанням самиця»: «Так навіщо ж на мить зупинятись, не сказати, що плоть, а що — дух...»

«Хай вам флюгером буде плоть», — закликає колишня повія, самиця.

Горить, пашисть на небі кокс
і запланетився мій поклик.
Я вірю в сяйво Волосожара
і вже бредуть понуро вовки.

Тобто вовки неправди зовнішнього видимого світу й світу внутрішньої неправди людини змушені будуть відійти: «То п'їтьма шкереберть за моря», бо «у фуру впряглася зоря...» («Тріолети»).

Волосожарне в нас преобразить алхімією небесного коксування «вугілля», сефірот, випалить вогнем-променем «Божої ласки» вовче, волохате в чисті кришталеві форми.

Досить жорстокий, чекістський образ «Поеми моєї сестри»

Отерорте ж і кохання,
кришталева рветься плоть!

у світлі духовної алхімії означає не лише аскетизм «революції для духу», ал й анаграматичне «ореторте ж і кохання», преобразить, сублимуйте кохання кротів та котів у любов.

Поки «Мій дух не запалив світанком тіло», це «тіло знову ссуть кроти».

Це смертне тіло — плоть, заражена коханням-злучкою, смертно-носним поцілунком еластичної гадючки Мідгарду, Майї... «...але про останнє не знати — про смерть. Так. Люди завжди хочуть жити — і це велика правда, яка на землі, без якої буде порожнеча» («Лілолі»).

Найбільш докладно висвітлене преображення смерті й життя в «Елегії».

«Хрустальним» в «Елегії» є Віфлеєм, який бачимо на сході «ми, волхви». «Це був новий заповіт», «це був голубиний заспів до тієї синьої пісні, ім'я якій — життя».

Цей заспів чув старий газетяр у часи своєї юности. Але нині з газетярем шкульгає «древній пес», «пес: вовна прилипла попелом і лізла, падала на землю, щоб угноїти землю».

«Пес лежить і облизує попіл — на хвіст (Мовчиш? Мовчу!)»

Хвіст древнього пса тягнеться з первісних часів: «десь тліє торішній гній».

Попіл у нас ще не ввійшов у нашу свідомість, і тому мрії про кришталевий Віфлеєм, Різдво згнивають. «Згнила зима», тобто згнив час самоусвідомлення. І не видно «різдваєних зір». Навіть голубі дзвони Великодня невеселі для старого газетяра.

Між попелом нашого астрального хвоста (тріхопадіння душ) та обіцанням Великоднем, кришталевим Віфлеємом, стоїть «Сіденгем життя», «Кришталевий палац» Достоєвського, попіл нашої смертності, соціальної непрозорості, залежності хліба насущного від каменю, золота Арімана.

Лише на шляху самоусвідомлення смертне, попіл стане для нас засобом преображення людини й землі.

«Бабушці — шістдесят шість, вона жлукто з жаром, від неї вогка білизна з попелом. Батько дедушчин чумакував у Крим по сіль» («Шляхетне гніздо»).

Попереду — Чумацький Шлях по сіль Христову.

Але попереду й «столпотвореніє вавилонське»: «Божа Мати! Та коли ж ти одженеш цю нечисту більшовицьку силу?» — питає бабушка.

«Шляхетне гніздо» закінчується віщим:

«У степу манячить Велика Шведська Могила».

Манькою звати правнучку бабушки й дійну корову, маньку.

Коли ж Манька стане Марією? Мабуть, тоді ж, коли Зоїна Сося стане Софією. В останньому опублікованому творі Хвильового «Із життєпису попелястої корови» [130–2, т. 2] вустами позитивного героя підкреслена тотожність жінки й корови, а вся «драма» побудована на тому, що корова «все їдно буде в ярмі» замість волика, бо в ярмо вже пішли її хазяї. Ось чому корова попеляста, що нагадує про коня блідого...

У цих маньках, попелястих коровах і у Великій Шведській Могилі відповідь Тичині: «Над двадцятим віком кукіль та Парсіфаль».

Ми підійшли до питання про кукіль, до волохатої істоти, що лякає Дмитра Карамазова, вилазячи з чорного піяніна, з музики революції, яку, посилаючись на сократівського демона, прикликав і викликав Блок із шуму падіння старого світу...

XI

ЗЕЛЕНА ТУГА

*Но знаю я, пока живу,
что есть «уа», что есть «ау»!*

В. Хлебніков «Мудрость в силке»

Ми розглянули перспективи загірної далі, пов'язані з кришталевим преображенням тлінної людини.

Але всі внутрішньо близькі Хвильовому персонажі, і особливо ті, яким він надав тих чи інших своїх рис, страждають від передчуття катастрофи. Жах далекого майбутнього, передчуття близьких катастроф паралізує й негативних персонажів. Власне, і негативними вони стають тому, що капітулюють перед цим жахом. Сіра жура, що заповнює душу, втілюється в сірооку журналістку «Сентиментальної історії», і ця журналістка, як і Карно в «Санаторійній зоні», нашіптує іншим те, про що вони намагаються не думати.

Б'янка та її сонний чи астральний двійник, або так звана лярва, породження її власних образів, «сестра-проститутка», тривожаться тим, хто стане «цезарем майбутньої імперії — світовий мільярдер, чи світовий чиновник». Майбутня імперія — «світовий бардачок». «Яка тоска!» Бо й улюблені Мар'яною-чекісткою братні слова «чека», «север» і «грусть» не кращі за цю тоску, бо втілюють те саме.

Тому в сні своєму Б'янка поринає в сон ще глибше: «Я безумовно хочу заснути».

Сон у сні паралельний свободі вибору цезаря: обидві його іпостасі означають того самого Арімана.

«В кімнаті домовина», «і... раптом очі мої зупинились: вони наїшли крапку». Ця крапка — героїчно-рабське вітання імператорові, «Морітурі те салютант!»

На землю летить «витвір геніяльного скульптора», «велетенська чорна силуета», «геніяльний витвір у кепі».

Кепі в «Санаторійній зоні» — Абрум Карасик, який нагадує кепі в «Петербурзі», Христа.

Геніяльний скульптор — це вищі духи, які створили прозоре, істинне тіло людей, «фантом»?

У контексті греко-римської епохи, про яку свідчить оте «морітурі», це Христос, який відновив «фантом» й прищепив його етероурі Землі.

Але «кришталева рветься плоть» у сестри-проститутки «Поєми моєї сестри».

Чорна силуета — негативне, сонне, астральне відображення кришталевого тіла, чорний лебідь. Треба заснути в сні, щоб віщий негатив став позитивом, чорна астральна силуета — прозорим «фантомом», «сестра-проститутка» — чистим «Я» Білої, Б'янки.

«Я напружую мислі, де я бачила цю велетенську силуету в кепі?»

«Чий це бюст? — пригадував він». «І тут же анарх пригадав: колись він підійшов до вітрини й там побачив цю голову. Саме вона й стояла в червоній заграві. Обиватель сказав тоді: „Чорний папа комуни”».

«Це ж про чорного папу комуни говорив Хлоня», тобто про Леніна, який виринув у фантазмах Хлоні під впливом «геніяльного м'ятежника, закутаного в міцні ланцюги» десь на далекій півночі. Хлоня пригадує Локі, що поведе свій корабель мертвих у часи при смерку богів.

Чорна силуета в очах Хлоні мерехтить Леніним-Локі-Люцифером. Сама згадка про «чорного папу» з'являється після зустрічі анарха з Абрумом Карасиком. Скульптурний Ленін із кепі й рукою, простягнутою в далину світлого майбутнього, якоюсь мірою нагадує матір Абрума, що «завжди стояла з простягнутою рукою» на бульварі «Перемога», і таким чином відсилає до анекдотів про цю саму знамениту скульптуру. Утім, з Об'явлення Івана Богослова ми знаємо, що й сам дракон, диявол і сатана, буде закутий у безодні на тисячу літ. Якщо вчитель Хлоні справді є саме цим драконом, Локі, то Хлонин ідеал недалекий від анархового Месії світової кобилки. Та як прообраз людей самодуху шостої епохи він є і прообраз людей Юпітеру-Землі, коли люди досягнуть рівня янголів. Тому, можливо, це астральне, аріманічне пошкодження поетичного видіння слов'янина, предтечі народу Христа, самодуху... Дим від «х» змінив дійсний образ.

«Санаторій вилюдноювався. Тільки над чорною кухнею стояв цілий день димок».

Чорна кухня увірвалася в розмову анарха з Хлонею саме після оповідання про «геніяльного м'ятежника» й перед згадкою про кепі. Після кепі знову з'являється глуха стіна й м'ятежник, образ якого переходить в образ учителя, Леніна.

«Світова сволоч, що пролізе в святе святих, сховається там за його ім'ям і зробить із нього брудне знаряддя, яким і одкидатиме людськість назад. І, коли б я мав хоч крихту надії, що можу боротися з цією сволоччю, я був би безсмертним. Ви вірите?.. Але я тільки нікчемна крапка перед мовчазною стіною, перед якою зложив свою зброю мій далекий учитель».

Крапкою сну Б'янки тут є сам Хлоня. У сні Б'янки вона означала «морітурі те салютант» та геніяльну скульптуру, що, впавши з неба, розбилася на три могили. Трьох витязів.

«І сказав перший: — Морітурі те салютант!»

Після її пробудження три витязі зі «змертвілого порожнього майдану» обернулися майданом трьох комунарів, звідки Б'янка пішла «кривим заулком» до Кука, пожадливо вбираючи «носом запах міських нечистот». Пішла на кухню свого «останнього бога», тобто «мавпи».

Звідти, втративши невинність, «круто повернулась і пішла в свою установу», до держ-Кука.

«Хіба й собі поцілувати пантофлю Папи», — запитував уже 1920 року Тичина. За чорним папою видніється чорний трибунал «Я (Романтики)».

У Тичини папа народжений з алузії на постановку скрябінського «Прометея» кремлівським вождям у 1918 році.

Не встигши поцілувати ленінську пантофлю, 1921 року Тичина чітко формулює кредо цього новітнього Прометея:

Піду життя творить нове —
Хоч би й по трупах —
Сам.

Цей Прометей і є тим Локі, що поведе корабель мертвих в останній бій із богами. Це «Я-чекіст», що розстріляв 6, 600, 6000, 6 000 000, матір, Марію, Софію, Віру, Надію, Любов.

«Мені прийшла в голову думка, що образ Спасителя — це не що інакше, як мертвий Чаргар». «Потім я підійшла до Спасителя й з не меншою насолодою, як і Чаргарові, плюнула в його прекрасне обличчя». Сіроока журналістка перемогла. Чому образ Спасителя — мертвий Чаргар? Власне, чим винний перед нею сам Чаргар? На відміну від Сайгора він не відмовляється від сексу. Але, за його ж словами, він не вмів кохати. Чому? Він боїться будь-яких соціальних стосунків, тобто боїться самого життя. Мертвий Чаргар — Христос, що не воскрес, Христос безлюбний.

Бо власне це — безлюбність самої Б'янки або Христос Шпенглерівського фавстиянського європеїзму, Христос через посередників.

У Тичини і у Хвильового образ папи пов'язаний із більшовизмом.

За Штайнером [154—4, лекц. 2, 8, 9], католицька церква ввібрала в себе державний римський імпульс і стала посередником між особистістю й Христом, перетворивши самого Христа на небесного імператора, а папу на його земного намісника.

Відсталий дух четвертої греко-римської епохи через папство прищипляє людину, заважає розвитку душі свідомої. Подальший розвиток цих тенденцій і протестантської реакції на них призвів до виникнення позитивістичної буржуазної науки. Сучасний соціалізм «позбавився багатьох забобонів старої шляхти, старої буржуазії і старого матеріялістичного ладу». Але тим сильніше заволоділа ним віра в непогрішимість матеріялістичної науки. Її позитивізм, «як свого роду абстрактний непогрішимий папа, охоплює залізними щупальцями якраз найрадикальніші партії аж до більшовизму й заважає їм вступити в область свободи» [154—4, лекц. 6].

За Штайнером, причиною позитивізму європейської науки є постановою Собору 869 року, яка фактично визнала за людиною лише тіло й розумову, скеровану на інтелектуальне, логіцизоване пізнання душі й ігнорувала дух, духовний принцип у людині.

Рим, присипляючи людський дух, ариманізує розум. Те саме робить і марксизм. Чи не тому партійний «Іван Іванович», тов. Жан, так полюбляє церковні й саме латинські звороти?

Штайнер мусив бути заскочений, коли Анні Безант звинуватила його в причетности до католицизму й навіть називала його чорним папою чи генералом єзуїтизму [154—3, лекц. 2]. Чорним папою назвав у своїй знаменитій містифікації голову видуманих ним сатаністів-масонів Лео Таксіль. Поєднанням папи й самодержця Штайнер вважав Леніна [163, с. 81, 226].

Ці всі «чорні папи», поєднавшись із пантофлею Папи в Тичини, і могли породити двозначний, «обивательський» образ чорного папи «Санаторійної зони». Навіть кількох, на що натякає анарх — колишній носій ідеї свободи, що зрікся її.

Втіленням бездуховного матеріялізму, що притаманний «філософії» сучасного соціалізму, є Карно. У «Сентиментальній історії» це тов. Бе. Але оскільки жити без духу неможливо, на порожньому від духу місці в тов. Бе повстає дух нехороший, спиртуоза Мамочки з «Лілюлі».

Саме в питанні про дух тов. Уляна розходиться з лінією партії. Вона в цьому не хоче зізнатися, вийти з партії, як це зробив у «Лілюлі» Огре, Макс у «Кімнаті ч. 2». «Власне, я і не маю права вірити, але от на практиці якось інакше виходить», «коли ідеалізм має багато недоговорености, то я думаю, що й матеріялізм не без слабих боків».

За пророцтво, що виявилось точним, її вже раз хотіли викинути з партії. Врятувало лише те, що ті, хто не побажав прислухатися до неї, були захоплені й знищені ворогом.

Тов. Уляна сама непослідовна у ставленні до своїх ірраціональних відчуттів. Вона не наважується відкинути догмат непогрішимости партійного позитивізму. І падає жертвою тов. Бе, тобто духу п'яного більшовизму.

Ніхто з героїв «Сентиментальної історії» не хоче чи не може розв'язати основної, на погляд сестри Катрі, проблеми філософії, пізнання природи людини.

Тому перед ідеалістом Хлонею, матеріялістом Карно, ідеалісткою Б'янкою й матеріялістами тов. Бе та сіроокою журналісткою стоять ті самі стіни тюрми. Різниця лише в ставленні до цієї тюрми. Частина, навіть матеріялісти, реве за ґратами, як лев у «Сентиментальній історії» та воли¹ на бойні «Санаторійної зони». Бо «іноді й людям хочеться так ревити», каже тов. Уляна.

Карно «обустроює» свою тюрму самоваром та канарейками. Він чітко й послідовно проводить у життя такий ненависний анархові, Катрі, Хлоні й Майї машинний матеріялізм.

Його звинувачення, адресовані іншим персонажам, фактично є лише звинуваченнями в непослідовності. Зокрема, анархові він натякає: «Хто там у вас переоцінює вартості ради свого прекрасного шлунку?» Це про Ніцше з його «дарвінізмом» та іншою філософією молотом, який починав з ідей свободи, поки не зупинився в модерному декаденстві [154—4, лекц. 6]. Але це й про анарха. Тому Карно й радить йому забути ідеали імпресіоніста Бакуніна, «кушати» борщ, котлети й т.п. Він доводить більшовицьку філософію до кінця. «Я» існую, якщо існую при машині. Всі інші — «воли» й «коні», тобто соціально неіснуючі істоти, приречені на смерть.

Анарх у своєму переломі, переході від ідеї свободи до механічного матеріялізму повторює певною мірою еволюцію самого

¹ Символ робітничого класу в кінофільмах С. Ейзенштейна «Стачка» й «Генеральная линия», де він пародіював Штайнера, зокрема «чашу Грааля», протиставивши їй вібраційний порносепаратор.

анархізму, з яким Штайнер був пов'язаний на початку своєї громадської діяльності.

Видрукувавши свою «Філософію свободи», Штайнер здивовано побачив, що лише анархісти-індивідуалісти відгукнулися на неї. Але, як зауважує Штайнер 1918 року, рух цей «занесено піском наростаючого філістерства сучасності» [154—4, лекц. 6], тобто самоварно-канареечною дійсністю.

Духовному анархістичному робітничому рухові протистоїть бездуховність німецької філістерської соціал-демократії, «католицизм» бездуховного марксизму та філістерський сучасний лібералізм.

«В сучасності по всій землі проходить лише хвиля глибокої неправди», яку Штайнер пов'язує з поверненням до вузького націоналізму, до обмеження людини національними мовами, замість того щоб через національну мову йти до суті людини [154—4, лекц. 5].

Саме своєю внутрішньою правдою «у наш брехливий вік» подobaється Б'янка Чаргарові. Та сам Чаргар не наважується на правду стосунків між людьми. Трагедія Б'янки в тому, що її бажання «прилучити чистий, святий романтизм своєї природи до заголеної й брудної правди життя» розбилося «об глуху стіну наманікюреного віку». Ні чистого ідеалізму, ні брудної правди життя вже нема: лише манікюр, відсутністю якого в Б'янки був так захоплений Чаргар.

На тлі всесвітньої брехні більшовизм був кроком вперед, хоча б до суто фізичної реальності, до брудної правди життя, до калу очисних споруд, асенізації, навіть до чорної кухні ЧК.

На відміну від буржуазії, яка проспала свій час лібералізму, не виконала своєї історичної ролі й затопила реальність у словах, пролетаріят «живе в реальності, але лише чуттєво-наочній», як зауважує Штайнер [154—4, лекц. 4].

2.

За кілька сторіч періоду свідомої душі Європа вступила в епоху машин. Міщанський клас засвоїв із цього лише [154—4, лекц. 4] «каву» й «нові» банківські операції (чай Карно та Пупишкіна

й діловодство Кука). Все, що визначає тип мислення буржуа, по суті своїй передмашинне.

Лише пролетар — продукт нового часу. Машина ввела його в те, що цілковито відірване від живої природи. У самому устрої світу новітній пролетар бачить лише велику машину, в яку включений і він. Таким самим машинним він хоче побудувати й соціум.

Штайнер не раз виступав перед робітниками з лекціями з історії людства і з власного досвіду переконався, що, на відміну від міщан, навіть перейнятий у буржуазії позитивізм не може заглушити великого стремління робітників до проблем духу. Тільки марксистська ідеологія, яка лише скопіювала дарвінівську боротьбу за виживання, змогла скерувати цей потяг у бік дарвінізму, економізму й класової боротьби.

Тому «Я» у Хвильового і втікає від міщанського міста до робітничих посольків.

Марксистський механістичний соціалізм із його культом машин і машинізацією людських стосунків є логічним завершенням світогляду XIX сторіччя, з його кантівсько-ляпльєвською туманністю, з його уявленнями про космос як сукупну діяльність атомів [154—8, лекц. 9]. «З такою мертвою наукою спочатку боровся Лассаль, але Маркс і Енгельс її розробили» [154—4, лекц. 2]. У цю картину природомислення неможливо «вдумати Христа» [154—6, лекц. 9]. Тут Йому нема місця, вважає Штайнер.

Але й це було потрібно, щоб уся природа постала перед людиною обезбоженою й бездуховною, щоб людина змогла охопити суму абстрактних думок для пізнання природи. Сітка мислення, яке привело в наш час до машин, мусила охопити людство.

Цю неминучу й деякою мірою потрібну в наш історичний період функцію коперніківської, кантівсько-ляпльєвської атомарної ілюзії П. Тичина в «Замість сонетів і октав» передає метафору танцю:

Ритм.

Коли йде дві струнки дівчині — ще й мак червоний
в косах —

— десь далеко! молоді плянети!

Пливуть. Струнчать. Атоми утоми — на світ, у світ
із тьми. Танцюють, куряву збивають...

У «Третій симфонії» А. Белого «Повернення», присвяченій, зокрема, проблемі перевтілень, один із персонажів «обчислює швидкість міжпланетних танців». У Тичини цей танок досить добре передає евримічні ідеї Штайнера щодо зв'язку мікрокосму й макрокосму, слова, звуку, плянет, жесту, ритму, танцю тощо [191]. Підкреслимо, що наступна строфа-вигук «Евое» з її химерною «балетною школою» для плугу розібрана в його курсі евримії слова², у лекції 13, поряд з евримією «Алелуйя» та співвідношенням «я і ти», діялогом, який пов'язує атоми людей-індивідів³.

Сама «тьма» тут ви-являє себе часткуванням, том-ністю духу природи: у-у-у...

На рівні фонетичному це передано у'канням в «струнчать», ау'канням в «атомах утоми», переходом «на світ» — «у світ», «а» в «у» біля «том», роз'єднаних часток душ. Видимі фізично фігури дівчат, плянет-сонць — це майїчне відлуння невидимої, нечутної музики сфер, що безперервно струмує скрізь увесь космос [154–6, лекц. 5]. Танцюють, оформляючи Землю й людину, її «Я», духи Форми, любови, Власті, стихією яких є сонячне світло. У це світло увіткано хімічні сили духів Руху, Сил, із їхньою музикою сфер.

Сонця
стають у коло. А від них майви
по всесвіту всьому.

У духовному світі картина є протилежна видимій нами, фізичні сонця, як і атоми, там «дірки», порожнини в єдиному, суцільному просторі світла. Ми бачимо матерію, майю, майви, а не Сонця, які є духовними сутностями.

Невипадково перед «Ритмом» іде «Найвища сила»: «Настав Великдень». «Зеленіло й добрішало небо. А над усім містом величезний роаяль грав». «Антистрофа» уточнює: «Молюсь не самому Духу — та й не Матерії», бо кожен із цих полюсів є однобічність, Люцифер або Аріман.

² Ці лекції були прочитані через три-чотири роки після появи Тичинового твору, але центральні ідеї евримічного мистецтва були розроблені набагато раніше.

³ Цілком ймовірно, що балетна школа для землеробів навіяна так званою біодинамічною агрокультурою Штайнера. Про неї може свідчити і згадка про попіл в Антистрофі до Евое.

Із п'ятьми в «Клявіатурте» з'являється, відгукується-аукає «нікчемність», «атом-нуль», бо саме люциферично-аріманічне пізнання часткуванням є пізнанням Майї, яка закриває своєю пеленою істину про зв'язок всього з усім.

Але відрив людини від духовного всесвіту є необхідним етапом повстання людини, яка починає мислити власними думками, а не лише відлунюючи мислі богів, духів. Саме цей відрив відбувався в епоху Калі-Юга, яка закінчилася 1899 року, і досяг найбільшого рівня в епоху душі самосвідомої, у першій чверті п'ятої, європейської епохи. У ХХ сторіччі мисль людини, вже всамостійнена, починає під керівництвом арх. Михаїла повертатися до світу духовного.

Про все це, саркастично іронізуючи, і пише анархові Карно, який поєднує у своєму прізвищі сукупність значень Арімана в п'яту епоху, від французького революціонера Карно до президента, забитого анархістом, від фізика Карно до містики інкарнації та рачкування назад й аркану Присмерки, розробленого саме французькими містиками. Тому у своєму листі до анарха він залюбки використовує французькі слова й навіть звороти типу «à la», «creme de vanille», кепкуючи над освіченістю анарха. Він відверто пише про себе й «дружка», що вони належать до аріманічних істот, мефістофелів, бо «ця тимчасова посада деякою мірою має рацію на існування». І далі у своїй цинічній манері він і пояснює свою й дружка рацію. «Певно, розум повинен керувати почуттям». «Проти рожна не попрьош». Він хвалить анарха за те, що той переоцінив цінності й «нарешті зрозумів, що всі його утопії є плід його недозрілого розуму. І правда, які можуть бути утопії у відсталій економічно й політично країні?» І нарешті найважливіший висновок: «Я віддаю честь вашому переоцінцеві вартостей за те, що він переборює авторитети й живе своїм власним розумом. Він нарешті зійшов на широкий шлях, і перед ним замаячили рожеві перспективи».

Україна, як і вся Евразія, запізнилася в розиткові саме душі свідомих, усамостійнення мислі, і тому мусить перебороти свою сентиментальність. Це розуміє й сам анарх, вважаючи себе й собі подібних шкідливими для подальшого розвитку. Але всі духовні сили його, у яких переважає саме емоційне начало, протестують проти машинізації життя.

Штайнер пояснював, що, спираючись на теоретичні абстракції-фантазми типу коперніківської системи та побудованій на ній

моделі атому, людина стає здатною витворювати новий світ, нову реальність — світ машин. Та, з іншого боку, в обездуховленому суспільстві машини стають втіленням аріманічних привидів-фантомів, тобто реальністю «існування» Карно. На своє виправдання, виправдання смертоносної сили машин, Карно протиставляє свій машинний розум трубадурам «педерастії, гнилої проституції й національного месіянізму», «співчуваючій етиці» розв'язки полової проблеми: все це лише «натюрморт», тобто та сама мертва природа. «Співчуваюча» мораль підлеглої — іронія над І. Арманд та О. Колонтай, більшовицькими трубадурами вільної любови та «любови бджілок трудових», яка трутнями та амурами літає над «Колоніями, вільями», «а через дев'ять місяців дитина».

«Тепер питання: як рішення цей ребус?...» Про що питає Карно? Про який ребус — смерти натюрморту чи смерти майбутньої епохи, аріманізму тирси чи обезбоженого духу машин? Карно, здається, калямбурить. Ми вже згадували про те, що перед революцією існував окультний журнал «Ребус», моттом якого «людина — найближчий і найтяжчий з ребусів». Але який його зв'язок зі звичайним ребусом чи натюрмортом? Звичайний «ребус» і складається звичайно як натюрморт, бо й походить із латинського слова *res, rei* — річ, предмет [76, с. 169]. З того самого кореня й алхімічний Андрогін, філософський Меркурій — Ребіс, *res bina* [179, т. 4]. Обидва слова, Ребус і Ребіс, означають подвійність, калямбурність. У своєму листі Карно стверджує, що його «пишу не я, а мій дружок», «ваш двійник», тобто натякає на подвійність самого анарха. Ребус і Ребіс — це вміння правильно скласти «речі» так, що в результаті з'явиться новий продукт чи слово. Техніка ребусів, криптограм була фактором символічної філософії [133, с. 656]. Сама по собі містика є прозирання духовних сутностей крізь світ речовини, Майї. Як казав Гораций, «*Est modus in rebus*» («Є міра в речах»). Її й шукали. Оскільки слово — архетип речі, то правильне речення означає правильну хімічну, алхімічну реакцію в «Хімічному театрі» чи «Хімічному Весіллі», як це називалося в розенкройцерівській алхімії [133]. Ось чому в ребусника «гнома» Синицького в «Золотому театрі» онука Зося, Софія Вікторівна з «русалчиним сміхом», тобто це переможна мудрість алхімії (функція русалок, як машинізація — гномів). Ось чому і Бендер, і Корейко претендують на її любов. Дістається ж вона Феміді, Суду, карному кодексу чи модусові боротьби за Золоте теля.

Сучасна аріманізована, машинна творчість людей — прообраз істинної творчості людей «Юпітерового» втілення Землі⁴, коли люди будуть творити життя, а не мертві й убивчі машини.

Сьогочасна нездатність людей охопити всесвіт живою мислю компенсується мертвою та вбивчою мислю абстракцій, павутинням розуму. Цю мертву мисль розуму Белий у «Петербурзі» передав в образах кантівсько-бюрократичних категорій, перспектив, параграфів законів та «арахноїди», прозорої «павутинної оболонки», сітки головного мозку.

У Хвильового подібний образ з'являється у зв'язку з переможною ходою історії в поемі «В електричний вік»:

Вона ж примусила
іти
в прийдешнє.
Вона ж поклала колючок,
бар'єри і паркани.

Коли ж людина втомлюється в боротьбі з цими неприємними, але потрібними їй для розвитку вольового самостійного начала бар'єрами, то

І я, коли бракує палу,
сітчаю розумом
всесвіт
життя.

Життя вмирає, але народжується свідомість.

Між плянетами в духовному світі, за Штайнером, немає «міжплянетних інтервалів», всі плянети є частками-нулями в єдиному етері життя.

⁴ Юпітеру в евричній відповіді фонема «О», Сонцю — «О», але з відтінком німецького «AU». У «Замість сонетів і октав» «все звучить на „О“ після Антистрофи з критикою науки й техніки, перед Великоднем і Ритмом». Дурневе «О» пов'язане з Гралтайськими Межами, тобто з майбутнім часом боротьби імпульсу Граалю з аріманічною хижістю машин. Тому й пов'язане воно з рейками та потягом. Майїне «О-о-о!» («так кричить життя») — сонячне, але аріманічне, воно «пішло в глуш, у бур'яни».

Ритми неживого, «атоми втоми» Архімедової, абстрактної, механічної спіралі є лише відлунням логаритмічних ритмів спіралі життя, якими йде «вічний дух» «я-пеніда».

У цьому ритмі логаритмічної спіралі, «ритмі соняшника» — ритми машин, як відлуння ритмів історії, ритмізують хаос «розгнужданого свята» люциферизованих «коней» чи кентаврів емоцій та своєвілля. Машина, за Хвильовим, є тією точкою опори, про яку мріяв Архімед:

В руках румпель —
веду корабель машинізації.
І повернути землю
вже маю твердь.

Логаритмічна спіраль життя доповнюється Архімедовою, машинною спіраллю:

І всюди чую я
прелюдію машин до людського життя.
А Україна, всесвіт —
в купелі боротьби,
і біля них — матуся неминучість.
<...>
Так крок кривавий тисячоліття
свою одміряє добу.
Зітхне так легко людськість,
і під березами незгод
опороситься немовлям.

Береза символізує слов'янську, точніше євразійську, епоху. Під березою в «Санаторійній зоні» стоїть Майя.

«Берези незгод» — між народами, які потенційно належать до майбутньої епохи. Та сьогодні вони не піднялися навіть до сучасного рівня п'ятої епохи. За ними виглядають «гості троглодитного віку», «гості з звірячими очима», скіфо-гуни Блока, «що гірше татарви».

Проблема машинізації життя безпосередньо пов'язана з містерією смерті й зла, протистоянням імпульсів Люцифера й Арімана, з боротьбою Христа з Аріманом.

У боротьбі Христа з Люцифером та Аріманом у пустелі Христос поборов Люцифера, відбив спільну атаку Арімана й Люцифера, але сила

Арімана не була знешкоджена. Його сила в тому, що ввійшло в тіло людей після гріхопадіння: це потреба людей у «чуді» перетворення каменя на хліб, тобто в чуді золота-грошей. Щоб їсти, людина мусить за допомогою цього «каменя» обмінювати продукти своєї праці на інші продукти. Лише в подальшому розвитку, використовуючи аріманічні досягнення, машини й друковане слово, але, преображуючи це аріманічне духовно, люди зможуть з допомогою Христа розв'язати цю проблему⁵.

Штайнер закликає не до відмови від «аріманічного» в суспільному житті людей, а до преображення його Михайловим знанням та мужнінням людини супроти жахів Арімана. Інша позиція неминуче веде до капітуляції, віддання Аріманові цілих сфер людської діяльності. В «Арабесках» саме це робить командор видавництва, Nicolas, відаючи Пульхерії Іванівні Жосі й Крутикові керування видавництвом, тобто друкованим словом. Тому це слово сьогодні дедалі більше аріманізоване й протидіє слову Христа.

Про конечність одухотворення⁶ політекономії Марксової формули «Г — Т — Г» говорять Дмитро Карамазов та Аглая. Дмитро вважає, що українську «закобзарену» психіку можна перевиховати лише загавайатизованим⁷ «Капіталом».

Аглая погоджується з Дмитром: «Без якогось Льонгфелло і справи не зробити вам своїх економістів і політиків. От тільки я думаю, що Маркса ти зовсім даремно притягаєш сюди».

Аглая, особа люциферична, не любить аріманічного марксизму, як і Майя, що не любить Карно, хоч і працює на його користь, для охорони. Вона вважає його загрозливим особливо для України, і тому вважає поєднання Льонгфелло з Марксом «мішаниною», яка мусить вибухнути.

⁵ У «Золотому теляті» боротьба між Христом та Аріманом спародійована боротьбою між антихристом О. Бендером та Корейком (сатаною, золотим тільцем). Це боротьба-союз, схожа на боротьбу-союз між Люцифером та Аріманом. У «Дванадцяти стільцях» представлені всі троє з цих фігур в образах Воробянінова, о. Федора й Бендера.

⁶ У пародійній формі це одухотворення товарообміну є обмін самогонки на хліб «На глухим шляху» шкільним сторожем та вчителькою. Замість спиритуалізації маємо тут спиртозацію.

⁷ Гайавата в Льонгфелло — пророк, що проходить ініціацію «рослини», розтерзаня й смерть у зерні, що стає воскресінням. Таким чином, мова йде не лише про поетизацію політекономії, а й поетизацію рослинного чуда преображення сонячних променів, життєвого етеру: чуда хлібів Христових.

Приблизно таку саму перспективу бачив і Штайнер у розвиткові євразійського «більшовизму». В астральній сфері післяреволюційної Євразії він бачив, як відбувається союз, альянс чи шлюб аріманічних азятських та люциферичних європейських духів [180, с. 21, лекц. 9. 7. 18, Берлін; 180, с. 30–33, лекц. 15. 7. 23, Дорнах]⁸. Ленін і його товариші є земним віддзеркаленням цього астрального шлюбу. Аріманічна магія, поєднуючись із діалектикою й логікою, розвиває єдність аріманічних та люциферичних імпульсів. Так виникають теорії типу марксіських, які замість одухотворення мислення опускають його до рівня чуттєво-матеріального, що дає можливість астральним істотам увійти в мислення людини. Чорна магія Півночі (варязька сила) разом із шаманізмом Сходу (шаманізм індіан у Льонгфелло) у поєднанні з майже магічним матеріалізмом марксіського типу загрожує перетворенням Євразії на пляцдарм сатанинського опанування Землею. Марксизм особливо загрозовий для Росії, бо російський народ не політичний. Росіянин, що стає політиком, — хворий, він несе руйнівні сили [180, с. 41, лекц. 8. 12. 18, Дорнах], веде світ до катастрофи.

Для цього шлюбу П. Тичина знайшов дуже місткий звукообраз: «Тоді — вкинулись в еклетику. Взяли трохи цегли і стільки ж музики. Думали — переженяться», тобто «перемелеться — мука буде», «переженяться», «стерпиться — злюбиться», такий багатозарядний об'єкт..

Такий союз-шлюб може привести до підкорення простору майбутньої шостої епохи диявольсько-сатанинським силам.

Штайнер писав, що ті, хто буде економіку на ґрунті позбавленої духу науки, творять мильні кульки. Вони просплять свою епоху, як проспали її ліберали 40-х років XIX сторіччя [154–4, лекц. 5].

Про це ж, тільки теж однобічно, каже колишній член ЦК есерів Шкіп:

«Україна... Да... Прогавили — і пішла від нас. Україна пішла. А все тому, що ми поети, що ми не комерційної вдачі». «Ми не політики. Ми поети. Нема в нас і північної жорстокости. Ми романтики». Тому, що проспали політекономію, вона, бездуховна, знову містить загрозу приспати Україну. Як і «губпечать».

⁸ Короткочасний союз Бендера з Корейком на магометанському Сході. У «Дванадцяти стільцях» аналогічний союз Бендера з Вороб'яніновим закінчується крахом обох. У «Генеральній лінії» Ейзенштейн пародіював тезу Штайнера шлюбом пролетарського бика й селянської корови.

І тоді зі «сну» редактора Карка, з провалля астральних сфер землі вилізуть зелені гадюки, і машина буде гупати неоковирним словом «одірваного від життя із своїм журналом радянського автомату»: «Губ-трамот! Губ-трамот!» «...руда борідка теж хоче жити». Руда борідка — боротьбист, укапіст, мрійник. Він ципльонк уже жареной, що «тоже хочіть жить». Ми знаємо продовження пісеньки, яку насмішкувато співає дівчина Каркові, про ципльонка — народного комісара: «єво поймали, арестовали», бо варязька сила все пре і пре... Таким наркомом був Шумський...

Машинізацію суспільства втілює бюрократизація життя. «Обиватель — регулятор». Свідомість підмінена стихією, яка хоче їсти. Нормально.

Другий регулятор — той самий, що його так боїться обиватель: «Чека. Госпуп». «Госстрах» та «госужас» з анекдотів того часу. Він продовжує згубну функцію локомотива, паротяга й трамвая, що мчить кудись, невідомо ще куди.

Пуп нової римської імперії — ГПУ, що не так гупає, як губить. З цього пупа вийшов і сам Пупишкін Пролет-культу, нагадуючи про лону, тультський самовар, стару Расею.

Але «знаєте: майбутнє не в обмашиненні життя, а в притягненні природи до машин. Ах, як природа дивиться на машину». Над заводом небо із зорями. Тиша, ніч. «Тоді в голові мудро, тоді в серці мудро, тоді я цар життя, і моя голова підпирає темносиню височінь». Голова, за Штайнером, своєрідний аналог макрокосму, «сфери нерухомих зірок» [108, с. 283]. Як і кульбаба.

Такою ж ніччю закінчує Хвильовий свій «електричний вік»:

...На димарях похмурого заводу
і на полях, в шматках крові —
читаю заповіт.

Ніч увійшла сюди нечутним кроком акростику, як кров із «Заповіту» Шевченка, як увійшов «Коряк В.» зі своїм «Чека» в «Літературну загадку» того ж таки 1922 року:

Я вас в чека! Я вас у пику!
Коли б його була ще сила,
Він дійсно б так «обтяпав діло».

Це написано було в рік «Редактора Карка». Та сила була не в Коряків, а в Пупишкіних, «варязька сила — велика, велетенська»... Сила скандинавського Локи з мрій Хлоні...

І «ще довго буде степ ревти» гостями з «часів перегорілих». Тому й сниться Каркові, що «цілу ніч горів степ, бігли отари товару, реви, і душно було в повітрі...» Так само як душно Аглаї на своїй батьківщині.

Тирса Арімана вже проросла в місті папером та машинізовано-бюрократичним життям. Але проросла в «Редакторові Карку» й думка про притягнення природи до машин, проросла із «зелених», що «буйно б'ється вгору», під впливом духів зоряного неба.

Як ми знаємо з «Глосалолії», є фонетичний зв'язок між металом, каменем, рослиною та машиною. За ним стоїть зв'язок між відповідними духами, вищими й нижчими. У драматургічній переробці «Петербурга», «Гибель сенатора», Белий для позначення зв'язку мислі й почуттів із відповідними сферами життя вводить навіть вирази «флора мислі» й «фауна почуттів».

У своїй відповіді на Тичинів «Псалом залізу» Хвильовий ці зв'язки передає за допомогою неявного образу гнома:

В пилу вовтузимось щодня —
Квітки нехай в долині.
На революції конях
Сконаєм у борінні.
Наш кінь реве, копитом б'є,
Подібний завше бісу,
І панцир радості кує,
Новий коваль залізу.
«Павлові Тичині»

Гноми, за Штайнером, представляють тверду стихію землі [195, лекц. 9], вони стихійні духи, «підлеглі» духам Мудрости, що влітають у Землю етер життя [154—6, лекц. 5]. За народними повір'ями, вони є ковалями й «подібні бісу». Залізо — стихія Вія.

Опозиція квітки й коней, квітки й нових ковалів пов'язана з тим, що під землею восени й зимку гноми збирають, виконують архетип рослини — небесну троянду [195, лекц. 7]. Можливо, квітки в долині й символізують саме цю підземну «небесну троянду».

Цьому відповідає й попередній образ:

Нарешті ранок забував,
Країна зорі має.
Списами, шаблями в боях
Ми з неба їх здіймаєм.

Початок цього вірша присвячений «музичній» функції металів, «співним струнам». Це відповідає функції гномів як хазяїв металу й хазяїв меду натхнення, поезії.

За Штайнером, при світлі повного Місяця в гномів виникає загострене, навіть хворобливе відчуття свого «я» [195, лекц. 9]. Вони захищаються від місячного світла тим, що трансформуються в маленьких блискучих вершників, покритих блискучим панциром. Тобто вони схожі на коників, цвіркунів, «кузнечиков», тобто «коваликів».

У першій своїй чверті місяць, навпаки, гномам приємний. Опозиція цих двох фаз Місяця й трансформацій гнома відповідає використаним Хвильовим образам. Панцирові туги, який кують собі гноми в час повні, опозиційно протиставлений панцир радості нових ковалів заліза.

Місія гномів — трансформація принципу твердості з одної фази еволюції Землі в іншу. У людській душі це означає гартування волі.

3

Внаслідок аріманічного пізнання машини стають злом і носіями смерті, що їх люди мусять усвідомити та преобразити в сили творчості й любові. Як істинним Світлоносцем-Люцифером є Христос, так носієм істинної науки є арх. Михаїл, який прокладає шлях у майбутнє Христове царство.

Розум людський або одухотвориться христософією, або підкориться аріманічним духам брехні, розколу, страху й смерті. Але обидва шляхи проходять через етап машинізації.

Щоб пізнати природу, треба вийти з-під її наркотичного впливу (конвалійний запах Майї) і прокинутися в надчуттєвий світ.

Проміжним станом між природним сном людини й духовною наукою, духопізнанням є експериментальна наука, яка відриває природу від людини. В експерименті ми вбиваємо природу, щоб пізнати її. Сучасні наука й техніка вводять «мертве» не лише в пізнання, а й у сам соціум, у соціальну історію. Сама історія пронизується мертвим, механізується, як механізуються соціальні стосунки, життя людей.

У цих умовах історія, «матуся неминучість», примушує людину розвинути свою свідому душу, як противагу явленості смерті в житті. Саме це приведе людину до усамостійнення її. «Самостійність свідомості й начало, що несе смерть — родичі» [154—4, лекц. 3].

Але, як і всі інші риси й начала людини, незгармонізована з іншими, ця самостійність може викликати цілковите усамітнення людини, її крайній егоїзм, відірваність як від «ти», так і від вищого «Я» й Духовного космосу.

І тоді не лише Евразія, а вся земля відірветься від духовних імпульсів всесвіту, стане плянетою аріманічних істот, своєрідних недолуків-дегенератів, типу елементарних духів стихій, але негативного характеру слуг вищих сил зла.

Парадоксальність ситуації в тому, що лише подальший поступ машинізації може вирвати людину з-під впливу Арімана. Але той самий поступ може, навпаки, зробити її рабою Арімана, і це надовго затримає духовну еволюцію людства й навіть може привести до поділу людства на дві частини (Сіденгем життя) — людство Христове й аріманізоване, з печаткою звіра, світову кобилку, за якою так побивається анарх.

У творах Хвильового ці дві перспективи постійно перетинаються. Тому з одного боку маємо гімн машині, «Отче наш — електричної системи віку», з другого — бачимо жах перед машиною, у якій звіряче зростається з технічним.

Придивімося до обох перспектив.

У самому «Отче наш» головний заклик-прохання людини до «отця»: «...да буде непохитна воля там — на землі, як тут — в заводі». Це воля до гармонізації між природним та машинним життям, щоб «гендїтне досягнення гроно» не впало «на траурні ризи». Лише гармонізація мрії людини, мудрости природи, шалу пристрастей, сітки розуму й загартованої волі до зір зробить машину прелюдією до Людини, до «часів Адама рік».

Та це вже кінцевий етап.

Ми вже згадували галактичні, молочні стежки з майбутньої соціалістичної України IV–VI тисячоліття. І ці видіння прекрасного майбутнього присутні навіть у найжахливіших картинах сучасного. Навіть у «Солонському Яру», що палає проваллям, вони відблискують у болях «нашого мільйонного серця» «комуністичним сяйвом». Картиною «України оранжереї» вони вриваються навіть у молитви бабушки «Шляхетного гнізда».

У «Синьому листопаді» вмираючий Вадим просить Марію дивитися на наш час із XXV сторіччя. Саме в цей час очікують сестра Катря й Хлоня нового Леніна.

Через 500 років, у XXV сторіччі, мине якраз половина п'ятої епохи (2493-й), епохи Фавста й Парсіфаля, машинізації й душі самосвідомої. У другій половині виникнуть паростки самодуху, нової якості людини, яка розвинеться в шосту епоху, щоб потім, уже на Землі-Юпітері, стати складником всього нового людства, Самодухом. У шосту епоху береза опороситься немовлям. Якщо ж слов'яни за цей час не визріють у європейців, то, як і всяке відставання чи поспіх, це призведе до перемоги духів п'їтьми. Ленін чи Інший?..

2493 рік історично співвідноситься з 333-м, серединою четвертої епохи, коли аріманічні духи готували передчасний прихід рівня XXV сторіччя, рівня свідомої душі. Протилежні аріманічним імпульси Христа виправили цей шлях, і тоді постало магометанство як рівнобіжна христових та аріманічних сил. Магометанський імпульс дав поштовх розумовому розвитку Європи. Нинішній матеріалізм — відлуння того давнього арабського імпульсу в Європі. Цей імпульс ніс у собі як аріманічне, так і Христове.

Аріманічне в арабізмі є залишком ще більш давньої епохи. Це й пояснює асоціацію Хвильового в «Житті» між часами Мазепи й Карла XII та 40-сторічним строком у минуле й майбутнє.

40 років перед Мазепою була єгипетсько-халдейська епоха. Різниця між цими епохами — це різниця листя дуба й клена. Єгипетсько-халдейське в нашому часі — це як дуб у час клена. Саме незаторкнутим духом Христа дубом⁹ увесь час пахне у візіях Хвильового.

Нашестя гунів у V сторіччі — слід ще більш древніх епох. Як і татарські навали, воно було наслідком негармонійного розвитку європейських народів [164, лекц. 3]. Ось чому в «Житті» пахне

⁹ Ми беремо лише негати́вне значення цього символу. Як і інші символи, запах дуба може мати й позитивний сенс...

«татарським, задвістілітпозаднім» духом річки. Поєднання татарського й задвістілітпозаднього вказує, мабуть, на Мазепу й Карла XII. Очевидно, не вони є затхлим духом, а задвістілітпозаднє запізнення України щодо Європи, яка й символізована Карлом XII. Про позитивне значення символу Карла XII свідчить синонімізація Коцюбинських і Мазеп у «Силюетах». Про це ж свідчить і символ шведських курганів, Великої Шведської Могили як нездійсненої мрії «дайош Європу!». Хоч анарх і бажає повісити Мазепу й Петра I на одній гілляці, але все ж, мабуть, не за відсталість, бо сам викликає ще більш древніх духів Чингісхана й Аттілу. Саме з ненависти до «тамерланівщини» Б'янка шанує Марію Кочубей.

Ці всі нашарування старовинних епох в Україні заколисують фавстівську людину в ній і загрожують тим, що вона сонною ввійде в апокаліптичні часи. Власне, Страшний Суд починається вже в XX сторіччі, хоч і триватиме до кінця Земної історії [108, с. 352].

Хвильовий знає насолоду «пелюшкового смороду» й тяжіння людини назад, до сонного часу, стану волячого життя чумацької країни, коли

хотілось забрести до самих фараонів
і дмухати на нетутешню музику.

Таких «розбуркає лишень Марат» та «ножі» Дантона. Надія лише на матусю неминучість, на те, що «не повернеться Мойсей у Єгипет».

Символом цієї незворотності стають «фіялки-сміхострумки», марсові квіти, що своїм меркуріяльним запахом ведуть до другої, після-голготної половини земної еволюції, у прийдешнє.

Та образ «гостей часів перегорілих» породжує страх, і він зачмарює сяйво майбутніх часів. Між цим сяйвом та жахом і стоять символи експериментальної ферми й обсерваторії «Санаторійної зони», гіподрому та обсерваторії «Сентиментальної історії», «Пуделя» тощо. В Україні часів непу відбувається соціальний експеримент, у муках якого народжується фавстівська людина. У муках, бо експериментальний спосіб пізнання — умертвляючий, але неминучий в нашу добу, бо без цього людина не стане самостійною [154—4, лекц. 3, 4].

Символом спадкоємности майбутньої й минулої людини у Хвильового є дівчатко, що, йдучи з буряків, співають древніх пісень, із яких народжується музика Лисенка й Леонтовича.

Із буряків виростають цукрові заводи, але звідти тхне й самогонним духом, який тягне Україну в сморід перегорілих віків.

Проходять ці дівчата й понад експериментальною фермою «зони». Ідуть вони боковим шляхом, що вилітає з тирси й зливається з тим шляхом, що веде за Гралтайські Межі. Ми знаємо, що вони й окреслюють простір між Граальським європейським імпульсом та Алтайським шаманським, куди рветься сестра Катря. Преображення світлом чаші Грааля Євразії, включно із шамансько-аріманічним районом, — шлях до проголошеного Хвильовим азійського ренесансу. Тому біля експериментальної ферми вранці «кипіла... радість. Коли падали роси й шумів ядерно світловій, тоді на дахи експериментальної ферми падали проміння всіх спектральних віт. То розсипалася корона землі — сонце». Ми вже розглядали подібну сцену ранку у VIII розділі, коли півень разом з усім тваринним світом проспівав «побідний гімн землі». «Корона землі» синонімічна цьому півневі, як береза — самій експериментальній фермі. Корона ж розсипалася, як одуванчик слів у Хлоні в тому ж VIII розділі, бо ж і сам «одуванчик» символізує космос, Сонце та їхній зв'язок із Землею, людиною [201, с. 322].

Гралтайські Межі натякають: тут оранжерея, де вирощують нові «небесні троянди», рози-троянди розенкройцерів із їхньою духовною алхімією преображення людини. Тут, на експериментальній фермі, з'єднуються імпульс Граальської езотерики Європи Парсіфалю з «народом Христа». Тут працює Сонце-Христос, розсипаючи свої віти-слова в життя-віту вітаїзму.

На заході зони, тобто лицем до Європи, — місто, обсерваторія, аеродром. Місто це незрозуміле анархові, «як і корейський божок». Навіть мріючи про майбутнє, він дивиться на оазу в аравійській пустелі, де стоїть Кааба, символ матеріялістично-аріманічного імпульсу в європейській культурі. Має рацію сестра Клавдія, анарх щось плутає: дивлячись на захід, на місто, він бачить далекосхідних божків, що несуть у собі імпульс ще атлантичної доби.

Пришвидшення приходу світла зі сходу веде «глухими шляхами» навіть не до Ксеркса, а до Аттїлі, до аріманізації Євразії. Тому й виникає «зелена туга» передчуттів, апокаліптичні картини. Ці видіння мучають навіть таких, як сіроока журналістка.

Сестра Катря протестує, не хоче погодитися з роллю людини як «додатку до машини». Вона мріє про майбутнє, як «запашний сад». Це цитата з Чехова, але й у Чехова, як і у Хвильового, це символізує

«пардес», рай, цитрусовий сад. Чи не тому Карно й бажає анархові, щоб йому приснився «запашний апельсин»? Анарх згоден із Катрею, та попереду бачить лише неухильний процес машинізації людини, у якій машина знищить «кращі почуття». «І наше завдання — тільки прискорити» цей процес. Ця суперечність із власними сентиментами викликає в нього бажання приходу нового Аттіли, що повісить європеїзаторів, Петра й Мазепу.

Жах перед хижими машинами штовхає його до не менш волохатої, блоківської мрії про гостей зі звіриними очима. Машинізовані хижакі й хижі машини зливаються в образ «розірваної на клоччя майбутнього мети»:

І снилось мені так:
парує з луків кров'ю

<...>

Волошки і пішли
(так дикі кози) — в місто

<...>

І от в житах запахло, запахло бур'янами,
а може й чебрецем —
не знаю! не скажу!

А потім по кварталах
посунулись комахи...

Це сни червінькового Орфея, «жовтневі» сни перед квітневим Великоднем 1922 року. Сни, що сняться Орфею, — «в Дружківці (там заводи)». Кwartали, якими сунуть комахи, нагадують квартали видінь сестри Катрі, яку «давить якась невимовна тьма», і «вільний геній царя природи» зливається зі «світовим чортиком»; «і здавалось їй, що на неї наступають якісь важкі незрозумілі квартали. Саме квартали, як щось абстрактне і непереможне». Запах бензолу з'явився на зоні саме від цих кварталів у місті. Неодуховлений, він загрожує проГресом регресу, коли машина виявиться тією самою Арімановою тирсою й бур'янами, з яких саме вона повинна вивести Україну. Ці квартали навіяли Катрі кантівська логіка Миколи Аполоновича та бюрократичні мрії Аполлона Аполоновича, його крижані параграфи майбутньої імперії.

Крижаним холодом віє від цього машинно-бюрократичного майбутнього не лише в «Санаторійній зоні».

У «Зеленій тузі» квартали поєдналися з нашестям рослинно-кошиного світу.

Цей образ збігається з картинами аріманічного майбутнього машинної цивілізації в лекціях Штайнера, присвячених зв'язкам людини, тварин, рослин та духів стихій [195, лекц. 2, 3].

Різні культури, їхня територія перебувають під різними космічними імпульсами. На Евразію найбільший вплив має імпульс Тільця. Це насамперед хтонічний імпульс. Нескоригований імпульсами Орла й Лева, цей імпульс веде до руїни й деградації культури. І це не раз виявлялося на Сході у вигляді тих чи інших нашесть.

Ми вже цитували поезію В. Соловйова «Ex oriente lux», що надихнула Хвильового на однойменну поезію, у якій теж «зашуміла зелена туга».

Яке світло прийде зі Сходу, з колишньої Чингісханівської Російської імперії, Ксеркс чи Христос? Дим чи світло? — за Хвильовим.

Та нехай і дим, і сум, аби «на сході в сум вплелось світло».

Якщо ж схід знову підкориться спіритуальним силам суто земного, «волячого» типу, то Евразія не зможе виконати своєї місії й стане гальмом людського розвитку.

Імпульс корови в цивілізації означає розвиток лише фізичного, того, що означається Мірою, Вагою, Числом, які, як ми знаємо з Волошина, є ознаками Арімана. Західна цивілізація під аріманічним впливом зайшла цим шляхом досить далеко. Для Евразії цей шлях ще більш загрозливий.

Якщо машинна цивілізація Заходу вкоріниться в нерозвинену духовно Евразію, на її просторах розвинеться специфічна духовність, магічна, шаманна, що спиратиметься на астральні сили, пов'язані з коровою. Виникне специфічна нова цивілізація, керована аріманічними духами. Поєднання електричних вібраційних машин з астральними силами корови й відповідно сузір'я Тільця матиме величезний ефект роз'єднання, відокремлення Землі від різноманітних духовних сил космосу й підкорення суто матеріальним його силам [195, с. 39–41]. Настане аріманічне царство, й це викличе далекосяжні наслідки, наприклад, появу особливого типу людей. Уже навіть і не людей, а хтонічних

духів типу гномів, але демонічних, тобто людина опуститься на один із нижчих рівнів¹⁰ світу «кліппот». Це буде, власне, не людина, а людинозвір, своєрідний аналог гномів, елементарних духів, рабів Арімана, фізичне тіло яких наблизиться до мінералів, етерне тіло — до рослин, астральне — до тварин, душа впаде в летаргійний стан, а дух стане інтелектуальним автоматом, підкореним аріманічному груповому «Я», тобто людина втратить самостійність свого індивідуального «я». Саме до цього веде матеріялістична революція Леніна-Троцького [199, с. 21]. «На зоні все автоматично робиться», — справедливо зауважує еротоманка Унікум, унікальна своєю безликістю.

Земля покриється сіткою машин, що працюють із магічними силами корови...

Керовані аріманічними духами, люди викличуть, спричинять появу машиноподібних комах типу павуків або щось на зразок кобилки Апокаліпсису.

Поєднання електрики, вібраційних машин і специфічних, ще невідомих науці сил «корови» та її молока може викликати такі демонічні сили, що людина заплутається в сітці мінерально-рослинних істот-комах, мудрих павуків, які з'являться на Землі завдяки некерованим фантазмам бездуховного, але високо розвиненого розуму самих людей. Автоматизований розум людини буде під керівництвом аріманічних духів мавпувати першотворіння, коли вищі ієрархії Духів творили саму людину на Землі-Сатурні: «...где ткало в дымных снах сознание-паук живые ткани тел, но тело было — звук» (Волошин «Сатурн», 1907). Саме так визначає себе й собі подібних у «Москві» Білого демонічний «богушка» Мандро, яким керував нафантазований ним самим «чорний папа» Доннер. Згвалтованій ним дочці він цинічно пояснює: «ми — арахніди», тобто породження арахноїди, мозкової оболонки.

Штайнер звертався до цього типу можливого розвитку людства скупі й рідко [195, лекц. 2]. У Хвильового й Білого зустрічаємо на цю тему лише загадкові натяки.

¹⁰ Тенденція комунізму до розвитку саме в такому напрямі антиеволюції була із жахом побачена й докладно змальована О. Мандельштамом 1932 року в поезії «Ламарк»: «Наступает глухота паучья, Здесь провал сильнее наших сил». Таке бачення могло бути навіть бесідами з Білим, але могло бути також наслідком роздумів над ідеями П. Флоренського про ентропійний характер комуністичних утопій. На такі тенденції капіталізму вказав Велс у своїй «Машині часу».

У Хвильового образ корови постійний, бо символізує обидві можливості розвитку Евразії.

У «Бандитах» корова пов'язана зі сліпою бабцею Килиною, яка весь час молиться Цариці небесній, щоб бандити не відібрали її корову. Якилина означає «орляча» [111]. Сліпа «орляча» бабця — образ, паралельний «левові» в клітці зоопарку «Сентиментальної історії».

Інтерпретуючи одну негритянську казку, Штайнер пояснював [195, лекц. 2], що корова, орел і лев репрезентують три головні космічні сили, які працюють у людині й кличуть людство до того чи іншого шляху розвитку. Та односторонній розвиток у будь-якому напрямі загрозливий. Лише розвиток у дусі христософічної науки гармонізує протилежні імпульси. Земному імпульсові корови мусять бути протиставлені космічні впливи Орла, Лева й Тільця.

Недарма Карно кепкує над «волами» санзони й проголошує осанну машинам. Героям зони явно не вистачає компенсаційних впливів, хоч орли й літають над зоною. Смерть анарха супроводжується ревом биків на бойні.

У «Зеленій тузі» Тілець представлений підстреленим «лосуном» і доповнюється зоряним Волосожаром, тобто частиною сузір'я Тільця. Йому протиставлені «ночі», «орлині, як орли».

Зоряний аспект тваринних образів у «Зеленій тузі» намічений вже в першій строфі:

Напередодні злив
сумніву голубого
<...>

Хто не погас на зоряну дорогу,
а каравелі дум
в пустелю не веде?

Свої «сумніви голубі» та «спогадів мару» Хвильовий переборює снами Волосожару, снами людської творчості. Але

Комахи? — Я не знаю!
А по ярках — огні.

Що це за огні? Вогні на Івана Хрестителя чи щось інше?

Шахтарські? Я не знаю!
Заводи? Я не знаю!
...І ранком я прокинувся:
димів квітневий ранок,
а на душі — журба.

Це квітневий ранок — Великдень. Журба тому, що попереду невідоме майбутнє, що погрожує отими огнями ярків.

У «Поемі моєї сестри» тільці подані явно бездуховними:

Уперті буйволи копитами баскими
одбили заклик мій — атака нанівець.

Мова йде про заклик повії до «зоряних віків», тих самих, що в «Зеленій тузі» ще лише «у вічі вічності глибокі задивились».

Уперті буйволи — породження самиці
повстали чередою на всіх шляхах,
заплуталась в віках свідомість — буйволиця.

Суто земна Софія, загрузла в землю, спрямована лише до землі. Людина приймає заклик «корови» до сили, яку дає вона, сили, що розкриває всесвіт Ваги, Числа і Міри, але коригує його мовою зірок у самій людині [195, лекц. 2].

Горить, пашить на небі кокс
і запланетився мій поклик.
Я вірю в сяйво Волосожара.

Кокс, як ми знаємо, пов'язаний із Божим духом-вогнем, сефірами, з Адамом Кадмоном, преображенням попелотворних речовин у прозорий кришталю та діаманти.

«В електричний вік» шуканням «золотої телиці» протиставлені удари по ковадлу. Символу смертного в людині, гієні, притчу про яку Штайнер розповідає в лекціях, присвячених левові, орлу й тильцю, протиставлена fuga преображення, логаритмічна спіраль життя. Замість орла тут маємо беркут-огонь, що спалить минулого полу.

І табуни проколе мрія
і глузд творіння.

Орел і символізує цей заклик, мрію, її «ерос», потяг людини до неба, «до Оріона».

Дві Маньки «Шляхетного гнізда», корова й дівчина, що цю корову пасе, висловлюють цю саму ідею. Манька-дівчина може залишитися на рівні маньки, але може стати Марією, як Гапка — Агапією. Тому й закінчується новела ще одною «маньчиною» прикметою: «У степу манячить Велика Шведська Могила».

Що манить, що манячить у ній, яка мана?

«Дайош Європу! Геть від Москви», заповідані ще Мазепою, чи забуття цього заповіту, сон України в стані волів та маньок, України як додатку до «священного» Байкалу, «невідомого Сибіру — золотого і арештантського»? Цим станом воловости насмішкувато дражнить дурня Карно: «...станеш ти, скажімо, в отару корів та коней, і хіба тебе можна буде відрізнити від них?..»

«...Біля кузні пролетів кажан, завив Сірко на цепу». У Сірка є «побратим», «ревко — це так ревком». Від цього пса революції значною мірою залежить, куди поведе шлях від Великої Шведської Могили й Маньки — до маньки чи Марії. Як ми бачили, у «Я (Романтиці)» після діяльності ревтрибуналу Марія зникла із загір'я, залишився тільки мертвий шлях до палаючого озера.

Граючи на сонячному значінні прізвиська Палій¹¹ і зіставляючи його з Марією Магдалиною, Хвильовий у «Поємі моєї сестри» подає ту саму альтернативу до повії та законної проституції в сім'ї: Марія Богородиця як спільне, вище «Я» всякої жінки. Бо кожна жінка — богородиця, як, наприклад, героїня оповідання «Із Вариної біографії». Варя народила сина в яслах. «Виходить, що її синок, як немовля Ісус», — думає вона, дивлячись на «червону, як кров, зорю», згадуючи «ніч з Віфлеємською зорею».

У народній свідомості Палій збігався зі св. Пантелеймоном, Паликопою та пророком Іллею. У календарному кодї це 2—9 серпня н. ст. Свято Марії Магдалини припадає на 5 серпня. 7 серпня день успення праведної Анни, матері Богородиці. Таким чином, увесь цей тиждень

¹¹ Див. у «Соняшній вазі» означення Сонця «золотий палій». Легенди про характерника С. Палія пов'язують його з боротьбою арх. Михаїла зі Змієм, з блискавкою тощо [77, с. 216–226; 123, с. 79–82].

у народній свідомості присвячений очищувальній грозі та очищенню, праведності жінки. Цей тиждень — підготовчий до спасівських свят, що починаються з 14 серпня. Образ божества грози, Іллі та Пантелеймона, Палія-Паликопи в цьому розділі «Поєми моєї сестри» відчувається в образах вітра-раві (воскреслий Ісус та Дух Святий) та інших: у «гаремах атмосфер» («хмари безцвітні маси», «бредуть понуро вовки»), «електричний блиск», «горить, пашисть на небі кокс».

Праведна Анна разом із Марією Магдалиною в календарному коді народжують образи преображеної, вільної плоті, «нареченого» і сина. Звернення «О вітре! О любий рав!» — переображена цитата. Це «Равуні», з яким звернулася до Христа Магдалина, що першою узріла Воскреслого. Вона побачила його в етерному тілі, звідки, мабуть, звертання «вітре». Це шлюб людини з Агнцем, єдність її зі світом духів-вітрів, одухотворення людини. Саме в Східній Європі є імпульс до цього шляху. У шосту епоху людство почне поступово втрачати статевий тип розмноження, стаючи все менш залежним від фізичного тіла, більш одухотвореним. Павші духи, навпаки, підтримуватимуть і посилюватимуть сексуальність, що й сприятиме розділу людства на дві раси та призведе до своєрідного шлюбу людини із суто матеріальним світом [194, лекц. 5, 14]. Сексуальні оргії — елемент обряду чорної магії, як і тортури.

Ми вже згадували деяку внутрішню близькість повії з «Поєми моєї сестри» до сестри-проститутки зі сну Б'янки. У реальному житті це сіроока журналістка, любителька оргій, що мріє чи то про гареми для жінок, чи то про чоловічу проституцію. Вона пояснює свою божевільну розпусту тим, «що земля давно вже летить у безодню й ми напередодні катастрофи». Вона могла б послатися на спостереження проф. Шнаудера, який виявив, «що географічна широта постдамської обсерваторії почала рухатись і нарешті... перемістилась» («Зав'язка»). Про зміни земної осі та їхній вплив на історичні події говорив Штайнер у своїх лекціях 1910–1911 років [108, с. 469].

Це пов'язано із сатанинськими кометами, які вносять «революцію» в рух планет і хочуть відірвати Землю від Сонця та його духів.

Сіроока журналістка продовжує: «Ах, як мало нам жити залишилось! Хіба ти не відчуваєш, що на землі холодніш становиться?» «Можливо, іде льодниковий період». За Штайнером, попередній льодовиковий період був пов'язаний зі всесвітнім потопом і відбувся за 10 000 років перед Христом. Наступний буде через 10 000 років [201].

Ідеться, однак, не про повторення льодовикового періоду, а про повернення людини до печерного стану троглодитів. І саме позиція таких, як журналістка, позиція страху, і веде до катастрофи, дедалі більше підкоряючи землю Кажанові, Драконові. Страх і дика розпуста — зброя спокусника чорною магією, антихриста, який і приведе до розколу людства на дві раси. Зла, звіроподібна раса, на місце шлюбу з Агнцем поставить шлюб людини із силами павшої матері [148, лекц. 11].

У післяреволюційній статті «Проблема культури» [15, с. 163–188] Белий питання майбутнього льодовикового періоду розглядає через ситуацію громадянської війни, коли «найстародавніше минуле розкрило печерні пащі» й рівень побуту став мізернішим за рівень життя ескімосів.

Та йдеться не так про побут, як про те, що в нашій підсвідомості відклалися всі попередні епохи життя людини й серед них печерна культура людей делювія, що нагадує ескімоську, крижану.

У часи світової війни провалилася свідомість і з провалля піднявся рев, гул стихій підсвідомого. Це повстання титанів, наших глибинних стихій. Проблема в тому, чи запалиться революцією «Я» в титанах? Чи ми «Титанами» провалимося у світ «ескімосів» делювіальної епохи. «Хто переможе в нашому Я: ескімос чи геній?» [15, с. 168]. Хвильовий порушує таке питання як духовно-соціальне — геній чи сирій чортик, «блоха» («Санаторійна зона»).

Белий посилається на слова Штайнера про те, що з 1900 року над світом змінилися зорі, бо закінчилася Калі-Юга. Саме тому й постає загроза провалля в минуле.

У низходженні свідомості в хаос підсвідомого та його переробці — культура прийдешнього. Або загибель, деградація культури взагалі, якщо свідомість не зможе оволодіти стихією позасвідомого.

Під час війни Європа полетіла, якщо використати вислів Достоєвського, «догори п'ятами» в провалля.

Це падіння буде лише однією зі «спіралей» сузір'їв типу Рака, спадною. Друга спіраль із того ж таки провалля піде вгору, ростом людського Я. Ціною спадаючої частини людей, які, за Штайнером, не прийнявши в шосту епоху імпульсу Христа, будуть «звірити», перетворюючись на расу злих [148, лекц. 9]. Саме про це галасує

божевільний, люциферизований Малахій (з іврити — янгол, посланець Божий) у «Народному Малахієві» М. Куліша: «І сузір'я Рака й Козерога в пух і прах». Саме цим, можливо, і мучиться анарх зі своєю світовою кобилкою, у якої не лише солі, а й хліба вже нема...

Цій самій проблемі присвячена поезія «На мінори розсипалась мряка» 1922 року. Зима, що надходить, — «і летить з осики лист», — сприймається поетом як соціально-національна духовна проблема:

І іду я дорогою, вітром,
На долоні у мене зоря,
Завтра маю пільму освіти
У тайзі, у морозних зирян.

Зиряни/комі, освітлені зорею долоні, відповідають ескімосам та лопарям Белого. Опозиція генія й зирян знімається зорею трудящої долоні. Ми вже зустрічали цю долоню в «Ex Oriente Lux». Там «нам долоні» погладив подих вітру, східного, тобто синонімічного Світлу зі Сходу, тобто Христові. Це вітер-Равві з «Поєми моєї сестри». Тичина в поезії, присвяченій Хвильовому, цей східний вітер подав як вітер з України і тим надав йому сенсу месіаністичної візії Азійського ренесансу.

У хіромантії зірка на долоні синонімічна хресту на долоні, що посилює наше припущення [175, т. 2, с. 150]. У кабалістичній хіромантії така зоря на долоні є знаком «посвяченого» високого рівня¹². Шестикутна зоря на долоні — ознака вищого посвячення, проникнення у вищі духовні світи, що відповідає рівню Орфея. П'ятикутна зоря в цьому контексті, мабуть, означала б вироблення типу людини, зображеного на знаменитому малюнку Леонардо да Вінчі, що здавна служить масонським символом Людини.

«Вітер» у цитованій вище статті Белого пов'язаний із нашою підсвідомістю. Завдання нашої епохи за Белим — «свідомість опустити в підсвідомість, підслухати вітер рідного хаосу», щоб «у праці над внутрішнім світом» «демістикувати історію» й створити нові культури й людини [15, с. 88].

Віща, видюща рука Хвильового пов'язана з творчістю. Спуск в «ад», у минулі епохи, у «рідний хаос» розгортається у нього як культурно-освітня місія «Я-комуніста»:

¹² Усне повідомлення французького кабаліста А.Д. Града. На жаль, писемних джерел про це не вдалося знайти.

І ховаю в курначчя генія...

У світлі культурології Белого «курначчя» пов'язане, можливо, і з «курними ізбами», а також із «юртами», які Белий, граючи фонемами, пов'язує з юрським періодом. Те саме Хвильовий робить у «Юркові», додаючи до гри Белого Юрка, Юрія Побідоносця, своєрідний еквівалент арх. Михаїла.

«Юрко: гори Юри (Швайцарія), юрта, за юртою тайга — холодна, в снігах».

Описуючи побут громадянської війни, Белий малює кімнати, покриті «чорною кіптявою» від «кімнатного вогнища»: «Тут ми мріємо про юрту: о, якби юрту!» [15, с. 168].

У цих жебрацьких, курних, закурених і обідраних містах громадянської війни, мабуть, і ховається «геній», що вийшов «із черева Революції»:

Це — не Будда, не Магомет, не Конфуцій...

Осика з першої строфи нагадує про Іуду, а можливо, і «не Христа» теософів «Я (Романтики)».

На сутність «немовляти Геракла», який народжується на перехресті світла й пітьми «в яріючому революційному плавленні», Белий лише натякає: «„Книгою блисків” проміниться величезний смисл у наш час».

«Книга блисків», «Зогар» — одна з центральних книжок кабали — як уже згадувалося, свою назву взяла з Книги Даниїла й пов'язана з приходом Месії.

На відміну від «Я (Романтики)» «На мінори розсипалась мряка» не заперечує зв'язку «генія» людини з Христом. Навпаки, лист, що злітає з осики, натякає на цей зв'язок. Як і в Тичинової «Фузі» 1921 року: «А в шумі тім, як арфи перебір в оркестрі, — осики тремотінь».

Наступна строфа відповідно до кабали протиставляє ветхого Адама й Адама грядущого:

А на дворі «memento mori»,
Тротуари бредуть в журбі¹³
І вистукують — чуєте? — скоро
Закришталються й очі повій.

¹³ Див. Тичинове «Великодній дощ тротуаром ішов» (1921).

«Memento mori» нагадує про смерть Христа, що стала поворотним пунктом історії й еволюції взагалі, поворотом до Адама Кадмона з його прозорим, кришталевим тілом. Як ми знаємо, усвідомлення смерті, входження її в нашу душу є основою розвитку самостійного мислення, самосвідомості і стимулом до її одухотворення з початку ХХ сторіччя, що повинно підготувати людину до доби розвитку самодуха шостої епохи. Звернемо увагу на те, що напис на стінах «Memento mori» супроводжує ритуал посвячення в майстри розенкройцерівського масонства, і цей вислів постійно нагадується тому, хто проходить ритуал. Мертва голова — один з атрибутів ритуалу. Пломеніюча зірка — розенкройцерівський символ астрального пляну. Сам посвячений «подорожує» зі Сходу на Захід для розповсюдження променів світла [175, т. 1, с. 13–14], символізуючи одне з масонських гасел «Ex Oriente Lux». Своєрідний месіанізм «Вітру з України» та долоні із зорею цілком пасує старому гаслові українських масонів: «Сонце сходить у Чигирині».

Із черева Революції очікує «кучерявого Месію» Магдалина «Поєми моєї сестри». У неї «...очі світової революції», це вони «скоро закришталяться», хоч нині все ще рветься кришталева плоть. І страх льодовий скочує її рухи.

Але боюся йти. Прислухаюсь.
На моїй тротуарній¹⁴ душі сніг.
А в грудях лебеді ховають
свої берегові пісні.

Лебеді символізують самодух шостої епохи. Вони, ці лебеді, ще ховають свої пісні, як ховає «генія» в курначчі «я» із «Зеленої туги», бо це лише «мрія» «на краю світу», «нахабна мета». Та вже від самої лише мрії цієї

...присідають минулого тіні
...за будинки хвості.

¹⁴ Див. Тичинине «Великодній дощ тротуаром ішов» (1921). Дещо пізніше Хвильовий у «Лілюлі» спародіює Тичину й самого себе в новорічних, але травневих віршах пролеткультівського поета: «Так і вздыхая, і вздыхая, на панелі ізмигганих улці струїтся первое мая».

У Белого образ хвостів, народжений хвостами черги в продовольчій крамниці, теж розростається в символ минулого в нинішньому побуті нашого «ескімоського» життя: «всюди виростають виростають хвости, ми хвостаті повсюду». Мрії шльондри про майбутнє паралельні мріям Белого: «Ми пишемо картини ХХХ віку, живемо в закопчених, холодних печерах ділловіяльного минулого» [15].

Роздвоєння революції на хвости з минулого й зародки майбутнього приводить поетів-символістів до пережиття обох полюсів у самих собі.

Застановімося над зворотом про генія з «черева Революції». Революція з великої літери свідчить про те, що це не Жовтнева революція. Мабуть, мова йде про революцію для духу. Про це свідчить і «Зелена туга». Звертаючись до «Володьки в галіфе», Сосюри, колишнього петлюрівця, протиставляючи його Корякові-непу, Хвильовий згадує, що

В жовтневих снах я був
під шепіт м'єї казки
(— новій Україні ти —
червіньковий Орфей).

Із Коряком пов'язане визначення песимістичних настроїв Хвильового як «Контрреволюція!». І справді, мова йде не про Російську революцію, не про Росію, а нову Україну. Від червінькового Орфея слід очікувати саме «червінькової революції», тобто революції під знаком революційного сузір'я Рака, періоду снів Землі. Та розмноження належить до сфери дії Скорпіона. Пояснення може бути в тому, що перша післятатлянтська, тобто праіндійська, культура була під знаком Рака, у якому Місяць має свій астрологічний дім. Саме планетарний Місяць відповідає статевій сфері й розмноженню [166, с. 60, 83]. У такому разі цей «геній» справді «не Будда, не Магомет, не Конфуцій», а своєрідний аналог «великого посвяченого», Провідника індійців Рами, можливо, той самий Рамаян, що є Провідником чи Орфеєм шостої епохи чи азійського ренесансу. Цікаво, що знаком Рака Штайнер у своїх записниках позначив саме шосту епоху.

У тому ж таки 1921 році М. Гумільов у «Заблуканому трамваї» побачив себе в Індії духу одночасно як Пугачова і як його жертву, Гриньова з «Капітанської дочки» Пушкіна. Індія духу Гумільова — антропософія. Сам трамвай нав'язаний притчею Штайнера про рейки.

У 1930-х роках він послугував уроком Воланда матеріялістові Берліозу, відрізавши йому голову, бо той погано слухав музику революції, як, власне, і сам Блок.

Та відрізана голова в «Заблуканому трамваї» з'явилася як голова Івана Хрестителя, голова Пугачова та його жертв. Злиття Пугачова з жертвами подібне до образу Хвильового:

Та не зріжу собі я голову –
Залізник я і чути мій гук,
Краще вмить опинюся голий
На снігу..

Сніг повертає нас до ескімосів Белого та зирян. Юрта «Юрка» тут збігається із засланням Залізняка в Сибір.

Та як і Палій «Поєми моєї сестри» не є історичним Палієм, а знаком палія-сонця, так і Залізник тут — знак «генія» й провідника часу арх. Михаїла.

Звернемо увагу на тротуари «Поєми моєї сестри» й «На мінори...». Вони символізують «тротуарну» душу, яка рветься до вищого.

Це якоюсь мірою пояснює амбівалентність «тротуару» «Зеленої тути»: «Затротуарилось повітря».

Це повітря, просякнуте «гаражними пахощами моторів», опроміненими Благовіщенням та Великоднем.

Плетиво з аріманічного й Христового в цьому тротуарному повітрі відбилосся й у подальших рядках:

На Благовіщенський базар
поспішно кошики прямують.

Благовіщення на базарі — перевертень базару в храмі. Якщо Христос викинув торгівців із Храму, то тут маємо справу з преображенням базару, ярмарку життя. Але присмак знечищення Христового духу залишається, нагадуючи подорожі буньянівських Християнина й Християни через Ярмарок Марноти. Це також і знечищення духовного сенсу революції:

на розі газетяри
«Селправду» й «Вісті» продають.

Світло Благовіщення, тобто Євангелія, мушкетеном відлунює
«сел правдою» та благими вістями «Золотого гомону»:

Зоряного ранку припади вухом до землі —
...ідуть.

То десь із сел і хуторів до Києва —
Шляхами, стежками, обніжками.

<...>

Я — негасимий Огонь Прекрасний,
Одвічний Дух.

Вітай же нас ти з сонцем, голубами.

«Зояотий гомін», 1918

Та з «кубла поетів» у душу поета вповзає «тоска», туга. Й образи
людей із голодних губерній...

А, може, і під'їзди
В розпуці завивають...
і холодніе час.

Замерзлий час — час, що його передбачали і Штайнер, і Белий,
і Хвильовий.

6

Стаття Белого дає ще одну ниточку до поезії «На мінори»... У зв'язку
із зорями, які «бархатіють» з 1900 року, і «Книгою блисків», «Зогар»,
Белий пише, що «Агрипа з минулих віків — згоджується» зі Штай-
нером відносно часу кінця Калі-Юги. Агрипа Неттенсгаймський
у своїй «De occulta philosophia» писав про 72 геніїв, Шемхамфораш,
які керують сферою світу проявленого.

13/14 грудню, дневі народження Хвильового відповідає 54-й геній
Агрипи [96], Нітхаель, «Цар небесний». Він характеризується «ми-
лосердям Божим та довгоденством. Його знаки в Таро — імператор,

король та принц» [96]. Той, хто живе відповідно цьому «генію», «буде знаменитий своїми творами й красномовністю; велика слава серед вчених». Злий геній чи демон цих днів, 10–14 грудня — скинуті з царства. Дещо з цих характеристик відповідає «самохарактеристикам» Хвильового. Знак Таро «Король» можна співвіднести з одним із псевдонімів Фітільова — Стефан Кароль. Стефан — один із «Силюетів», високочолий картезіянець та коханий товаришки чи панни Мари, що неясним силуетом промайнув в «Арабесках». Своєрідний псевдонім добродія Степчука трансформував Стефана в Степана, фонетично наблизивши його до українського ландшафту й Степана Трохимовича з Кармазинівки. Кароль, навіть спародійований у К-арля «Свині», є «королем». Стефан — вінець, корона — атрибут короля й має безпосередній стосунок до Адама Кадмона, Я, що возсідає на сонцетроні «Біля коксової печі». 54-му генію відповідає псалом 103, вірш 19: «Господь міцно поставив на небі престола Свого, а царство Його усім володіє».

В «Арабесках», звертаючись до таємничої Мари, Хвильовий просить покласти «на моїй могилі» пучок чебрецю, і тоді «знайте — я воскрес». Ім'я Мага відповідає 49-му генію, зі знаком Стрільця, «Бог великий і високий». Мара в «Арабесках» любить якогось Стефана й възхваляє життя, божественні запахи природи, що відповідає місії 49-го генія «Служити, щоб зосередитися для благословіння й възхвалення Бога». «Душа сентиментальна й великодушна», як і персонаж Хвильового. Тов. Марі поет зізнається, що «біля тієї криниці, що в ній, як у верцадлі, весь світ» він відчуває «себе Господом Богом».

Про своє потенційне довгоденство Хвильовий іронічно згадував у «Вступній новелі»: «Я, пробачте за вольтер'янство, я... романтик! Саме звідси й іде розхристаність і зворушливе шукання самого себе до ста двадцяти років (я думаю прожити сто п'ятдесят)».

Злий геній виринає у сні Б'янки: «Кому розповідь свою муку — я, аферистка, провокаторка, убивця?» «Три дні назад я спровокувала цілу країну». «Морітурі те салютант! — скрикнула я, як римські гладіятори, що йдуть повз імператора на бій». Так скинуті з царства свободи переходять в образ поклоніння імператорові й відмови від «тракту Карла XII».

В «Арабесках» Nicolas, командор чималого видавництва, яке друкує «сливки наукової мислі», повідомляє: «Мені пророкують велике майбуття: одні кажуть, що я буду командором нової художньої школи», другі — що я «прорублю вікно в Європу», «треті запевняють

мене, що я в потенції...», і тут Хвильовий ховає в три крапки генія. І потім ці три крапки стають четвертою характеристикою, «графомана, дилетанта, парвеню», що пов'язані з впливом Нанаеля (мелянхолія, невігластво; бог, що приборкує гординю своїм справедливим судом), який найвищу силу має саме 13 грудня.

В Європу вікно прорубав Петро I. Командор відповідає «імператорові» Таро, а в «Петербурзі» Белого зливається з Петром.

Додатковий вплив генія Нанаеля може бути одним із джерел «мелянхолійности» кількох автопортретних персонажів Хвильового (анарх, Хлоня, Карк тощо).

Гармонізуються ці генії християнським відповідником генія, одним із 72 апостолів.

У православному календарі на день народження Хвильового припадає свято брата апостола Петра, Андрія Первозванного. Ап. Андрій проповідував Євангеліє скіфам і тому вважався благословителем Руського православ'я і власне Києва. Легендарні слова Андрія Первозванного про Київ: «На цьому місті возсіяє благодать Божа, повстануть церкви Христу, і світло істинне звідси розліється на всю країну» — були покладені в основу «Золотого гомону» української революції Павла Тичини й досить близькі візіям Штайнера про епоху Філядельфійської церкви, про «народ Христа».

Ми вже звертали увагу на ідеосимвол лаврика в поемі «В електричний вік»:

А я, як лаврик,
покину сад улітку під морозом
своїм зраненим оком.

«Лаврик», метатетичний равликові, пов'язаний з 1) равликом, знаком (у Штайнера) сузір'я Козерога, тобто знаком Різдва. Метате-за свідчить і про полярного Козерогові Рака; 2) з Раковими, Купальським та Петропавлівським святами 29—30 червня за старим стилем, тобто нагадує про чудо 13 апостола, з його зраненими ласкою Божою очима, що були обдаровані можливістю прозирати духовне Сонце, Христа; 3) Лаврою й Софією «Золотого гомону»; 4) із сократівсько-платонівським образом устриці, тобто з демоном-генієм Сократа, й відповідно 5) з індивідуалізацією «Я» людини ціною її відриву від духовного космосу й поступовим поверненням свідомої людини в цей космос після події Голготи [148, лекц. 6].

Якщо зважати, що ап. Андрій святкується разом з іншими апостолами 30 червня за старим стилем, 13 липня н. ст., тобто за півроку до 13 грудня, то зв'язок «лаврика» з образом Андрія Первозванного ще більш глибинний.

Інтерпретація «генія» як ап. Андрія може бути обґрунтована й з іншого боку. Рядкові «І ховаю в курначчя генія» відповідає продовження уривка про я-лаврика:

Хай! Я почекаю!

І брук мій — у глушині, майдани притаяться...

«Майдани» нагадують Тичинів «майдан біля церкви», де «революція іде». Революцією й закінчується строфа про генія.

«Брукові» електричного віку відповідає дорога, якою йде «Я», щоб завтра освітити пільму в тайзі. У напрямку «тайги» йшов саме ап. Андрій, який, за переказами, дійшов аж до Новгороду.

Череву Революції, революції з великої літери, фонетично близьке улюбленому словообразу Хвильового, червільковій революції, тобто революційному, вихровому сузір'ю Рака, часу Івана Хрестителя й петропавлівських (та андріївських!) свят. Образ зрізаної голови Івана Хрестителя перетинається з розп'яттям його учня Андрія Первозванного на хресті у формі літери «Х». Ап. Андрій прийняв смерть Христа, що й пов'язано з його іменем, яке походить від «андрос», чоловік. Він мужній, відважний, хоробрий, тобто загартований «залізом» арх. Михаїла («Залізняк я»).

У «Я (Романтиці)» Андрюша, навпаки, має протилежну рису, кволу волю. Йому не вистачає «заліза» в крові. Ім'я його, можливо, пов'язане з псевдонімом Бориса Бугаєва/Андрія Белого. Та воно, як бачимо, у чомусь і автобіографічне. Це ймовірний «янгол» Фітільова-Хвильового, його «геній». Це сумління «Я»: «Я-чекіст, але я і людина».

Людина і є «Андрій». Ап. Андрій був першим покликаний до апостольства. Він був одним із чотирьох учнів, яким Христос дав знаки кінця світу та лжехристів: «Бо багато хто прийдуть в ім'я Моє, кажучи: „Це Я”» (Марк, 13.6).

Я-чекіст приходить в ім'я загірної Марії, у її ж ім'я кричить теософам: «Так якого ж ви чорта, мати вашу перетак, не зробіте цього Месію з „чека”?»

«І як про війни почуєте ви, і про военні чутки, — не лякайтесь, бо статись належить тому, та це ще не кінець» (Марк, 13.7).

«Я знаю, що таке тил, коли ворог під стінами города. Ці мутні чутки ширяться з кожним днем і, як змії, розповзлись по вулицях». Андрюша воліє на фронт, бо «він хоче подалі від цього чорного брудного діла», «хоче витерти руки й бути невинним, як голуб».

«Він мені віддає „своє право“ купатись в калюжах крові...» Голуб забрів сюди із секти антихристотворців, де «слабкість» виявив Пьотр-камінь, що хотів втекти від хлестів.

Після згадки про війни Христос у Євангелії від Марка каже учням про те, що «вас на суди видаватимуть, і бичуватимуть вас у синагогах, і поведуть до правителів та до царів ради Мене»...

У «Я (Романтиці)» слідом за картиною війни йде суд і бичування теософів главоверхом комуни, я-чекістом нового Синедріону, чорного трибуналу. Синедріон у Євангелії від Марка згадано безпосередньо після розповіді Христа про кінець світу.

Розстрілу матері відповідають слова Євангелія від Марка (13.12): «діти повстануть проти батьків», «і їм смерть заподіють».

Далі Ісус, посилаючись на слова пророка Даниїла, розповідає про очікуване спустошення Єрусалима. Відповідно до цього поводитьсь «обиватель» міста, де діє чорний трибунал. Город причаївся, він мертвий.

Ми вже розглядали топографічну подібність цього «города» до Єрусалима. Те саме можна побачити в Старгороді й Чорноморську Льфа й Петрова, Москві Булгакова.

Перед з'явленням Сина Людського «сонце затьмиться, і місяць не дасть свого світла, і зорі спадатимуть з неба, і сили небесні порушаться»... І побачать тоді «Сина Людського, що йтиме на хмарах» із великою силою й славою (Марко 13. 24–26).

У «Я (Романтиці)» «над городом хмарою стояв пил. Сонце — мідь, і неба не видно», «і падають вранішні зорі в туман дальнього бору». А ввечері «на небі виростають зорі й проливають на землю зелене, болотяне світло. Потім гаснуть, пропадають». Відповідно й місяць «лле зелений світ з пронизаного zenіту». Його світло — мертве: «Тихо вмирав місяць у пронизаному zenіті». Хмари й небесна гроза надходять у кінці новелі із заходу.

Вранішні зорі, що падають у тумани, відсилають нас до «біса полуденного» зі «Срібного голуба». Це гордий Янгол, «улюбленець бога» Кудеяров, Lucifer — вранішня зоря та Венера. За Штайнером, Люцифер сяє не своїм, а Місячним світлом, це місячний дух, на відміну від колишнього сонячного, Арімана.

Кудеяров — гордий, але насправді безсилий мавпувальник світла, «Слави» Божої. Пов'язаний образ Люцифера зі старозаповітною апокаліптичною книгою пророка Ісайї.

«Як спав ти з небес, о сину зірниці досвітньої, ясная зоре, ти розбився об землю, погромнику людей! Ти ж сказав був у серці своєму: „Зійду я на небо, повище зор Божих поставлю престола свого, і сяду я на горі збору богів, на кінцях північних, підіймуся понад гори хмар, уподоблюсь Всевишньому”...»

Саме з Книги Ісайї (13.10) цитує Ісус пророцтво: «Сонце затьмить-ся, а місяць не буде вже сяяти світлом своїм».

У «Я (Романтиці)» «тихо вмирав місяць», «мутне вогняне сонце», «сонце-мідь». Мідь — метал Венери [175, т. 1, с. 106]. Сонце затьмарене Люцифером, сином досвітньої зорі...

«Злетів на гору й царить над містом» «темною волохатою силлюетою» «княжий маєток», «чорний трибунал комуни». Волохатий — сам павший Люцифер, наприклад, у «Пеклі» Данте. Цій силлюеті поклоняється «я-чекіст», «жагуче благословляючи той момент», коли «зустрівся з доктором Тагабатом і вартовим з дегенеративною будівлею черепа». Тагабат і дегенерат символізують Люцифера й Арімана. Саме таким, із дегенеративною будовою голови, зображений Аріман у скульптурній групі в Гетеанумі в Дорнасі.

До дегенерації людей веде саме цей земний «сторож», вартовий Порогу, який своєю Тінню ховає Христа від очей людини. Це «вірний пес революції», «це сторож моєї душі». Аріманічне його походження підкреслене і тим, що він нагадує каторжника, і тим, що він «мов автомат». Вільними автоматами стають люди в руках Арімана.

Близькість Тагабата до Кудеярова свідчить, що саме він уособлює дух гордині й оманної свободи, Люцифера, сина зорі, Денницю. Ця остання назва була найпоширенішою в поезиці символістів.

Він «злий геній», «зла воля», «хазяїн» Я-чекіста. Видима суперечність між другорядною роллю дегенерата стосовно Тагабата не суперечить співвідношенню Арімана й Люцифера. Аріман — князь п'їтми, його роль «скромна», він тягне в смерть тих, хто спокусився «славою» Денниці, «біса полуденного». А Тагабат... Власне, чому він доктор і чому Тагабат? Мефістофелівські образи у творах Хвильового дають підказку про доктора Фавста. Цьому не суперечить ім'я Доктор, яке постійно використовувалося стосовно самого Штайнера. Бо ж і легендарний чорнокнижник Фавст був реабілітований Гете.

Тичина в симфонії «Сковорода» наважився навіть Сковороду зробити українським Фавстом, співпрацівником і навіть учнем Люцифера, Сатани та інших гайдамаків. Перед нами мавпування — мавпування «Слави Божої», мавпування «Фавста», Французької революції, тому й доктор тут може бути таким мавпуванням. Та цікавішим є те, що саме німецький контекст підказує, де треба шукати ключа до прізвища злого генія. Таг німецькою — день. Середньовічне німецьке «Abat» іде із семітських мов, з «авве», і означає «отець». Таким чином, Тагабат — отець дня, назва паралельна назві Арімана, що називався «отець ночі». Отець, Авве — один з епітетів Бога. Люцифер саме на звання Всевишнього Отця світла й претендував. Їм обом протистоїть Михаїл, після Голготи — «Дух Дня [107, с. 102].

Четвірка «чека», як ми вже бачили, відповідає четвірці «ділання» «Срібного голуба». Дар'яльському, тобто якоюсь мірою Андрію Белому, відповідає Андрюша. Саме він уособлює людське цієї четвірки. Він єдиний, хто не бажає «ділання» Месії з ЧК. Як ап. Андрій був першим покликаним до апостольства, так «Андрюшу» призначив цей неможливий ревом сюди, у чека, проти його кволої волі. Інші учасники четвірки розподіляють між собою ролі основної трійці зла Штайнерової містерії зла, тобто антихриста, Арімана й Люцифера. Андрюша — людина, що стала іграшкою в руках «бісів».

«Я — чекіст» у дечому, як ми бачили, перегукується з антихристом В. Соловйова, імператором. Він несе в собі риси всіх своїх товаришів — людини/Андрюші, Арімана й Люцифера.

Віддавшись Тагабатові, людина в «Я» віддає вренці решт і другий кінець своєї душі, дегенератові, «палачу із гільйотини».

Тому вже після першої ночі розстрілів з'являється натяк на ознаку антихриста, число 666, пов'язане з убивством крамаря Х. «...щоб ніхто не міг ані купити, ані продати, якщо він не має знамена імені звірини, або числа ймення його. Тут мудрість! Хто має розум, нехай порахує число звірини, бо воно число людське» (Об'явлення св. Івана Богослова, 13. 17–18). Власне, імені «Я-чекіста» ми не знаємо. Це «Я», яке невідомо куди еволюціонуватиме.

Наступна ніч — розстріл Софії, Віри, Надії, Любови, який веде до вбивства матері, а через те й самої гордої мрії про Марію загірну. І в цьому вбивстві свого людського походження «я» стає надлюдиною-дегенератом.

У календарному коді всі ці події в символістичній літературі починаються горобиною ніччю Здвиження землі.

Ми вже бачили, що тричі використаний Хвильовим прийом кодування порядковим числом дня року пов'язаний з образами Апокаліпсису, зі Страшним Судом.

Роз'їзд 272 з оповідань Степчука пов'язаний із днем арх. Михаїла, з його полюванням на вовків і вовче в людях. Діло 282 в «Я (Романтиці)» відповідає дню Івана Богослова. Тобто діло 282 — діло теософії Богослова. У «Кімнаті ч. 2» залізнична будка 323 сигналізує про можливу катастрофу, про день арх. Михаїла та всього його воїнства, про майбутнє знищення Сатани й усіх його демонічних та людських помічників. На чолі демонічного воїнства стоїть Месія-ЧК, «спаситель» «Короткої повісти...», що веде «діла» Івана Богослова, Софії й Богоматері, тобто переслідує небесну Жону з Апокаліпсису.

Вовча прикмета роз'їзду 272 присутня і в «Я (Романтиці)». Зацькованим вовком відчуває себе кандидат в антихристи, «я-чекіст».

«Блідий, майже мертвий, стояв я перед мовчазним натовпом черниць із розгубленими очима, як зацькований вовк».

Хто ж його зацькував, невже черниці, яких він має розстріляти? Мусить, бо Тагабат прямо називає його «чортовою куклою», тобто лялькою Сатани, антихристом.

Сатаною є дегенерат, «вірний пес революції», «сторож моєї душі», перший сторож Порогу, аріманізоване обличчя «я», яке зустрічає душу на порозі духовного світу.

«Що це: дійсність чи галюцинація?

Але це була дійсність — хижка й жорстока, як згряя голодних вовків. Це була дійсність безвихідна, неминуча, як сама смерть».

«Воїстину: це була дійсність, як згряя голодних вовків. Але це була й єдина дорога до загірних озер невідомої прекрасної комуни», Хлониної «прекрасної незнайомки». Та ця дорога заводить до інших озер, до вогняного озера, у якому гине Звір, і Геена, і сама смерть, тобто вся аріманізована «дійсність» фантомів Майї.

«Я йшов по дорозі, як тоді — в нікуди, а збоку брели сторожі моєї душі: доктор і дегенерат», «ішов по мертвій дорозі».

Це вовча дійсність чи аріманізована брехня Люцифера-Локи, брехня вовка Фенріра, який втік біля роз'їзду 272 завдяки «гостроголовому» мисливцю, «пророку».

У «Я (Романтиці)» втік, можливо, з каторги, дегенерат: «Мені він завше нагадає каторжника, і я думаю, що він не раз мусів стояти у відділі кримінальної хроніки». Якої — Акаші-Хроніки чи газетної, земної?

Якщо земної, то його родовід іде, мабуть, із «Бісів» хронікера Федора Достоевського, а саме від Федьки Каторжного, який співпрацює через Петра Степановича Верховенського із самим «Іваном-царевичем», Nicolas'ом Ставрогіним¹⁵. Це саме Федька вбив Марію, дивну наречену Nicolas'a після того, як вона зрозуміла, що Ставрогін не Іван Царевич, а «самозванець». Перед убивством Федька «сторожив» М. В. Ставрогіна.

Якщо ж мова йде про світ духовний, то на порозі його, в нижчих сферах у відділі «кримінальному» стоїть сторож порогу Аріман, дух дегенерації, пудель з «Фавста». Перебувають там і душі тих, хто прислужував йому ще в земному житті.

Вовк-антихрист зацькований саме цим «псом-вовком», сутінками, часом між вовком і собакою. Зацькований тому, що вже віддав один кінець своєї душі своїй гордій мрії, злій волі, докторові Тагабату. І як свободолюбний анарх, носій гордих фантазмів революції, потрапляє під вплив Карно, так я-чекіст потрапляє в руки «палача з гільйотини». Тільки в «Я (Романтиці)» це смерть душі, а не тіла.

З розстрілу крамаря Х розпочинається кривавий ланцюг дегенерації Я.

Намагаючись розкрити таємницю з'яви Карно в «Санаторійній зоні», згадуючи якусь деталь, що мусить йому розкрити загадку «старого знайомого» Карно, анарх пригадує, як у громадянську війну він розстріляв на Великдень крамаря.

На відміну від дегенерата Карно втілює аріманізм не сам, він роздвоюється на двох метранпажів, на себе, безхвосту мишу, і свого двійника, «провінційного Мефістофеля», який, за словами Карно, є двійником самого анарха, тобто аріманічним у ньому. Дегенеративність аріманізму втілена в постійному компаньйоніві Карно, миршавому дідкові.

Люциферична грань анарха — поет-хлопчик, Хлоня, і Майя — чекістка, як і Карно.

Соціально-історичний апокаліпсис «Я (Романтики)» в «Санаторійній зоні» явлений душевною кризою людини. Карно в цьому сенсі — кармічна кара за крамаря, вбитого на Великдень.

Третій із персонажів цього типу, Дмитро Карамазов із «Вальдшнепів», шукає вихід із «санаторійного закутка» анарха, з раковини з калом, куди завела бісівщина романтики, яра романтика, чи

¹⁵ Ставрогін об'єднує у своєму імені «ставрос» — хрест, «таврос» — бика, та його роги. Це рогатий хрест, бихохрест, розбійний хрест. Бик — один зі знаків Люцифера [107, с. 35].

містика революції, цю саму революцію. Оскільки не маємо закінчення роману, ми можемо лише здогадуватися, куди приведе хід історії цього «Кармазенка». Дмитро Кармазов Достоевського преобразився, очистився від кармазовщини завдяки своєму покаянню в несвідомій вині вбивства батька. Якщо наше припущення щодо кабалістичного значення Аглаї як репрезентантки 38 генія року правильне, то їй властиві або боротьба з обманом, військами, дикими тваринами й духами пітьми, або навпаки, бо злий геній 38 — брехня. В останньому випадку вона, подібно Майї, заведе Кармазенка туди ж, куди зайшов анарх. Як припускав проф. Д. Струк, Дмитро — вальдшнеп, призначений історією і своєю «вальдшнеповою» легковажністю стати жертвою ще однієї ілюзії, Аглаї. У церемоніальній магії ім'я Agla, як одне з імен Божих, використовувалося в боротьбі з астральними істотами [175, т. 2, с. 109]. Але з якою метою?

Та незалежно від того, якими шляхами піде далі Дмитро, можна зробити висновок, що у всіх цих творах Хвильовий вкладає люциферичним героям, які претендують чи претендували на ніцшевську надлюдину, свою зелену тугу, жах катастроф, які очікують Україну. Шлях до загірної комуни проходить через пункти 272, 282, 325 залізничного, чекістського руху.

Белій, близький Хвильовому художньо й світоглядом, присвятив подібним відчуттям та роздумам про майбутнє Євразії твори «Срібний голуб», «Петербург», «Москва», «Маски». Сюди ж належить і драматургічна переробка «Петербургу», «Загибель сенатора» (1924–1925). У ній роль фатального потяга грає пароплав із його гудками, які Софія Петровна Ліхутіна чує як «неслишимый» звук «уу-уу-ууу-ууу», що віщує загибель Росії, як в «Лілюлі» «гу» потягу віщує загибель КП(б)У.

Сенатор Аполон Аполонович Аблеухов, Аб-Лай-Ухов, нащадок монголізованих китайців, істота з часів Атлантиди, прискакав на Русь і тут осів. «Обрусевши», він стає опорою реакції. Захищаючи імперію за допомогою її «підмороження», він продовжує свою древню справу руйніцтва Русі, так само як і його син-революціонер. Не випадково, що саме сенатор веде таємниче «дело об Ухтомских ухабах». Саме це «діло» навіть фонетично «ух-ає» пугачо-кажанячими «ухами» «нетопыря» Аб-Лай-Ухова, тими самими ухабами, що виникли на Русі після битви на Калці.

Ще далі вглиб історії веде «дело А. І. Корейко», який виринув просто з Книги Чисел, із «дела Кореевого», який повстав проти Мойсея. Відправлений живим у шеол, він і виліз звідти, з АІДу А. І. Дудкіна «Петербурга» — в СРСР «Золотого теляти».

Ідеї й методи дияблерій 1910–1920-х років близькі між собою не лише тому, що спиралися на ту саму ідеологію, а й тому, що в символічній формі відбивали ту саму катастрофічну дійсність. За трагедією революції символісти вбачали небесну драму духу.

Мисливці, що пропустили в оповіданні добродія Степчука вовка, — це не тільки далеке майбутнє або минуле, це сьогоднішня, це те, що діється в наших душах. Але це й подія недавньої історії, революції 1917–1918 років, громадянської війни та її наслідків.

Уподібнення громадянської війни апокаліптичній «війні всіх проти всіх» було поширеним у тогочасній літературі.

Оповідання «Вовк» із його епіграфом «Homo homini lupus est» досить виразно пов'язане саме з цією війною всіх проти всіх. У контексті мікроапокаліпсису громадянської війни, вовки цього мисливського оповідання синонімічні «вовкам», чекістам «Я (Романтики)». Мисливська облога в такому разі синонімічна облозі міста, у якому засідає чорний трибунал. Троє вовків з оповідання Степчука синонімічні трійці трибуналу.

Облога вовків не вдалася, бо один із 33 мисливців поведився невідповідно до своєї мисливської функції. Враховуючи гностично-кабалістичне значення числа 33, як 33 еонів чи 33 принципів світу Божого (в оповіданні «номерки»), можна сказати, що «гостроголовий» «пророк» символізує погане функціонування одного з принципів цього світу мисливців. Один із «принципів» випав зі «світобудови». На його місці постала «ілюзія», тобто аріманічний принцип. Тому саме в цьому місці проскочив вовк.

Звернемо увагу на те, що між мисливцями була відстань 60 кроків, тобто все коло облоги мусило становити 1980 кроків. Ланка 60 кроків була незаповнена, тобто мисливці охоплювали лише 1920 метрів. Чи не є й ці числа закодованими числами часу, як і роз'їзд 272?

Число 60 ми вже бачили. У «Срібному голубі» це кабалістичне число 15 аркану, Стрільця, це знак самого Хвильового. Шістками окреслив Хвильовий Сонгород, я-чекіста й анарха (окрім палати номер шість — гра в 66) тощо. За Штайнером, шістками визначаються епохи вибору, між добром і злом [148, лекц. 11].

1920 рік — кінець громадянської війни, перемога вовчої зграї, чорного трибуналу, чорного папи комуни, якому Тичина готується

поцілувати пантофлю. «В Каносу» — так звався твір одного з провідних ідеологів російського зміновіхівства С. Чахотіна [136].

Чи є інші підстави для такого припущення? «Поганий» принцип-мисливець має постійну прикмету — «гостроголовий». Якщо він уособлює аріманічний принцип, що пародіює самого Бога, 33-й принцип, то він сам Сатана, Аріман. «Гостроголового» в такому разі можна ідентифікувати з перевернутою п'ятикутною зіркою; у яку маги вписували гостру рогату голову диявола, козячу морду. У п'ятикутну зірку з вершиною, спрямованою вгору, вписувалася літера G або людина, Адам Кадмон тощо.

Але цікавіша історична символізація «Вовка». Полювання відбувається в останніх числах жовтня. 12–18 жовтня 1920 року було укладено перемир'я між радянською Росією та Польщею. Польський союзник зрадив УНР, за що Польща розплачувалася досить довго.

Полювання відбувається в чугаївському лісі, біля Чугаївки. Спробуйте знайти таке селище нині чи в 1920-ті роки¹⁶. Але саме з 1920-го пов'язана дивна історія у Вінниці, коли Вінницький Ревком проголосив Українську Галицьку Армію Червоною й іменував її ЧУГА.

Зрада одного із загонів УГА на користь червоних разом із переходом деяких інших частин до Денікіна суттєво підірвали міць Петлюри.

¹⁶ Завдяки інтернету мені все ж удалося знайти Чугаївку. Як повідомив мені редактор менської газети «Наше слово» Олександр Назаренко, «на даний час Чугаївкою називають південно-західну околицю міста Мена Чернігівської області. Чугаївка знаходиться неподалік річки Мена, там болотиста місцевість... Ліси, холми є за річкою, далі від Чугаївки, а називається ця місцевість урочище Остреч... Урочище межує з лісами, що біля села Данилівка, Менського району». Не відкидаючи можливості, що у Хвильового мова йде саме про цю Чугаївку, я вважаю, що таке реалістичне прочитання «імені» лісу не заперечує акронімічно-символічного. Хвильовий у своїй символістичній «конспірації» завжди використовує детективний метод заховування листка паперу серед подібних йому листків (за «Викраденим листом» Едгара По). Цілком імовірно, що гра Хвильового йде глибше. Привертає увагу назва одного з притоків Алдану в Якутії, Чуга. Існує припущення, що ця назва походить з української мови: чуга — синонім «лисої гори», у контексті антропософії — Голготи. «Чугаївський ліс» у цьому контексті — оксюморон. Як політично оксюмороном була ЧУГА. Але це припущення потребує окремого аналізу, зокрема аналізу інтересу й знань Хвильового щодо «тайги», зирян, Алтаю.

Договір про ЧУГА був складений Ревкомом УГА й більшовицьким губревкомом Поділля 1 січня 1920 року. Це сталося під час Першого зимового походу.

Та у «Вовкові» дія відбувається наприкінці жовтня — на початку листопада 1920 року. Якщо дата полювання не зумовлена звичайним календарем полювання, мусять бути якісь додаткові причини вибору жовтня.

Приблизно в цей час, наприкінці вересня, повернувся зі своєї гірш ніж наївної подорожі в Україну В. Винниченко. У кінці жовтня Винниченко зробив в еміграційній пресі заяву, що «Революція в небезпеці» й що радянська влада є владою абсолютного централізму, який усю економічну політику в Україні зводить «до голого викачування з України її матеріяльних ресурсів» [68, с. 216]. Голод 1921 року досить наочно це й довів...

1923 року Винниченко в журналі «Нова Україна», ч. 7–8, сформулював свою позицію ще різкіше, досить близько до «Вовка»: «Сим заявляю, що дійсно, я — щирий ворог сеї банди» [68, с. 217]. Того ж таки 1923-го Хвильовий, аналізуючи ч. 1 та 2 «Нової України», пише: «Самого Винниченка ми не будемо чіпати». Не чіпав його й пізніше, хоч мусив знати його позицію щодо радянської «українізації». З іншого боку, його позиція 1920 року, приїзд у Москву й Харків, могли нагадати про ЧУГА. Про неї ж докладно могли розказати й галичани з Молодого театру й майбутнього «Березолю». Дехто з них брав участь у створенні «Чуги» й міг стати прототипом «гостроголового» «пророка» [36, с. 85, 91]. Головою ревкому цієї «Чуги» був брат Й. Гірняка.

Та у Хвильового йдеться не лише про інтелігенцію й вояків.

«Хоч вовки і дуже тривожили околицю села, хоч мешканці цих сел і скаржились на звіра, хоч вони завжди і закликали мисливців допомогти їм в боротьбі проти вовків, але коли ті ж таки мисливці приїздили і заявляли, що без гучків полювання не можна організувати, то мало не кожний селянин вважав за свій обов'язок якось ухилитись від участі в облаві» («Вовк»).

Ставлення селян до боротьби з червоними було саме таким, вони хотіли позбавитися грабіжників, але воліли, щоб це зробили інші. У «Солонському Яру» це показано на прикладі боротьби з «вовками» з яру.

Побування мисливців близьке дискусіям військовиків та політиків УНР перед Зимовими походами, особливо другим. Подробиці

підготовки до Зимових походів міг розповісти Хвильовому хоча б Юрій Тютюнник, близький тоді (1927-го) до людей із кіл ВАПЛІТЕ. Довженко і Йогансен працювали з Юртиком над «Звенигорою». Як тепер стало відомо, багато чого міг розповісти й сам Довженко [67]. Хтось із учасників Вінницьких подій міг посвятити Хвильового в подробиці зради ЧУГА. А чи не були зрадою переробки «Звенигори» Довженком, які призвели до розриву його не лише з Юртиком, а й із М. Йогансеном? Так само Хвильовий міг знати від Еллана-Блакитного про ціну, яку заплатив Довженко за врятування з ЧК...

1927 року було вже зрозуміло, що таке РКП(б) та КП(б)У. І компартія себе вже достатньо виявила, і сам Хвильовий уже визрів духовно: у грудні 1926-го він мав вік Христа — 33 роки.

І ці 33 теж могли ввійти в символ 33 мисливців. Один із них, 1919 року, був переломовим для Хвильового, коли він пішов із червоними, комуністами. «Злий геній» Хвильового, як було зазначено, є руйнацією царств. Його участь у громадянській війні може означати руйнацію Російської імперії. Але участь на боці червоних могла означати й нищення України.

Та символи не говорять, вони лише мовчки кивають головою.

1919-го Хвильовий пропустив вовка у свою душу, тією чи іншою мірою закохався в комуністичну майю... Як це поєднувалося з антропософією? Уже перші поезії виявляють добре її знання. Звідки? Виявлені порівняно недавно [91] матеріали щодо засновника російської розенкройцерівської ложі Зубакіна свідчать, що С. Ейзенштейн, наприклад, був прийнятий Зубакіним в Орден Лицарів Духу 1920 року, тоді, коли проходив службу художником при Політуправлінні Західного фронту Червоної армії. У листі до матері він писав: «Зараз засиджуємося до 4—5 ранку над вивченням книг мудрости Стародавнього Єгипту, кабали, Основ Вищої Магії, окультизму...»

Але саме антропософія ніяк не сумісна ні з комунізмом, ні з фашизмом та нацизмом. На моє питання про таку можливість французький антропософ А. Фльорід згадав лише одного антропософа, що ввійшов до нацистської партії, щоб впливати на неї зсередини, одухотворяючи її. Чи могли бути такі ж ілюзії у Хвильового? На жаль, у нас все ще так мало вірогідних даних із біографії Хвильового й інших українських антропософів, що майже неможливо перевірити ту чи іншу гіпотезу про дійсне ставлення Хвильового до компартії, Леніна, УКП та КПУ, до подій у чугаївському лісі.

Тому є сенс вийти за межі «Вовка», залишаючись у межах відомих текстів Хвильового та його однодумців.

Хоч метафізичний календар «Я (Романтики)» охоплює події вереснево-жовтневі, але природний календар вказує літо. У місті спека. З півдня наступають вороги. Комуні доводиться відступати на північ, тобто в бік Москви. (Метафізичну топографію міста, «Єрусалимську», ігноруємо разом із метафізикою часу.)

Якщо це події 1920 року, Перший зимовий похід і наступ на Київ з'єднаних військових сил, то це події перед кінцем травня — початком червня. Назва «версальці» підходить як денікінцям, так і петлюрівцям, що йшли разом з іноземними силами. Та належність «матері» до «версальців» свідчить, мабуть, про війська УНР.

Згадка про маєток шляхтича свідчить, що дія відбувається з польського боку України, а це теж говорить на користь гіпотези щодо петлюрівців. Символічне значення матері як України — у цьому ж дусі. ЧК розстрілює не Росію, а Україну. Про це красномовно свідчить чекістка Мар'яна, згадуючи часи «Я (Романтики)», що заворжили її чудовими словами «север», «грусть» і «че-ка».

«А зараз у мені осінь. Ідуть дощі, бредуть похилі отари хмар. Нема вже: „Секім-башка”!»

Маємо тут своєрідне визначення «че-ка»: «север», «грусть» та «секім-башка». Північ імперії й татари. У «Я (Романтиці)» татарин лише «алалакає», тут він активний палач із гільйотини.

Та Мар'яна більш люциферична: «Ідемо в дикі замріяні степи, де чекає тривога, невідомість, де ціле провалля жури й радості». «Грусть» перекладена в журу, чека — в тривогу очікування, «север» — в дикі степи замріяності.

Все це наявне і в «Я (Романтиці)».

Татарин, вартовий Чека, наспівує своє монотонне азійське «алала-ла», що в «Редакторіві Каркові» стане «Ала верди». Це саме алалакання женеться й за вовками, криком «гучків» в облаві «Вовка»: «Ала-ла! Ала-ла!» Ще трохи й «на тебе піде з лігва **зацькований вовк**», тобто я-чекіст.

Про зв'язок «Вовка» з історією сигналізує вже початок оповідання. «...в наших краях... в перші роки після громадянської війни навіть вовків не бракувало нам». Не бракувало й «бандитів», як називала кожна воююча сторона інші.

У «Бандитах» вовком в очах Нечипора стає Кажан. Ми вже аналізували цей символ всесвітнього страху й безлюбности, страху,

що робить людину покірною жертвою, а потім навіть слугою Сатани-Арімана. Вовк — стадія в еволюції Кажана від нікчемного «кабанця» до велетня, що душить головного бандита.

Кажан-вовк є породженням душі Нечипора, астральна потвора, ним самим втілена в «кабанця».

У «Синьому листопаді» згадується казкове, з глибинної книги: «Підеш направо — загризе вовк. Підеш наліво — уб'єшся в ярку». Та саме в «Солонському Яру» сидять вовки-бандити, «тіні», які вбивають Савка ножем, як «кабанця». Вони втілення астральних чорних сил купальських днів, за Штайнером, «сірчані духи».

Наліво чи направо — вибір несуттєвий, бо там і там очікує людину хтось із пари Аріман-Люцифер. За Тичиною: «Праві йдуть назад, але голову намагаються держати вперед. Ліві мчать уперед, але голову скрутили назад». Своєрідна пара сил, що творить блоківський бісівський крижаний вихор, який породжує снігового Христа. Тичина теж вказує на нього, як медіатора, гармонізатора цієї пари сил: «Як не хвалить учення Христа, але все-таки й він на ослах їздив і приймав осанну». Осли ці — один зі знаків двох Ракових спіралей, народження і смерті.

Астральним вовкам з яру смерті в «Поемі моєї сестри» протиставлене астральне сяйво:

Я вірю в сяйво Волосожара
і вже бредуть понуро вовки,
я вірю в електричний блиск —
і наречений кличе нас.

«Наречений» — Христос, що коригує сонну творчість Волосожара, яка може бути люциферичною, може породжувати голодних вовків брехні й страху Арімана. Електричний блиск у цьому контексті — розум і воля людини. Думка й електрика мають однакову природу. І коли в шосту епоху люди осягнуть це, вони «зможуть будувати з атомів завдяки силі атомів» [158, с. 83].

Іншим символом носіїв страху є «чекісти», Госужас, Госпуп, Губ-трамот.

Саме їх пропустили з 1920 по 1980 рік «мисливці». Що може означати 1980-й? Найближчий до нього 1984, із яким пов'язували початок страшного Суду тощо. У «Петербурзі» названа ще одна дата, 1954 рік, із яким у Білого пов'язане пророцтво про Філядельфійську церкву, майбутню Росію, Евразію та етерне пришествя Христа й загрозу сатанізму:

«Сподівання світлого Воскресіння людства переходить у сластолюбну спрагу крові: чужої, своєї власної (все одно). Струси із себе сластолюбний революційний дроз, бо він — лжа грядущого східного хаосу (панмонголізму)».

Так писав Бєлий у рукописі перед революцією [60, с. 149]. 1922-го залишилося «усіх років найзначніший 1954 рік».

За Штайнером, етерна з'ява Христа станеться після 1930 року. Христос стане провідником спільної карми людей, тобто суддею, керівником кармічного закону перевтілень.

Ми вже висловлювали припущення, що в Білого йдеться про закінчення першої чверті п'ятої епохи. Штайнер писав, що зародки шостої, слов'янської епохи з'являються вже у ХХ сторіччі. ХХV сторіччя, 500 років, які називає Хвильовий у «Синьому листопаді» та в «Санаторійній зоні», підкреслюють середину п'ятої епохи, 2494 рік, коли п'ята епоха почне поступово переходити в шосту.

За Штайнером, новонароджена ідея потребує 30 років для того, щоб народитися як ідея суспільства. 30 років — час мужніння ідеї. Тому «ідея», народжена 1954-го, стане суспільною ідеєю в 1984-му. Натяк на ці 30 років, на 1954-й можна було б убачати в тому, що «материй вовк» пробіг між оповідачем і «гостроголовим» посередині, тобто за 30 років у бік гостроголового.

Різниця чотири роки може бути пояснена 3,5 роками містерії Христа від Водохреща до Голготи.

Хай там як інтерпретувати «гостроголового», але він зіграв ролю Іуди, який на 33 році Христа продав його Аріманові за 30 срібників.

8

У зв'язку з Іудою дозволю собі ще більш ризикований здогад щодо «генія» з «На мінори розсипалась мряка».

За Папюсом, над 72 геніями перед тронем Всевишнього стоять 7 могутніх духів, планетарних. Цим планетам та їхнім духам відповідає «менора», семисвічник сефірот.

Сім вогнів сімох свічок у ній відповідають семи планетам та семи сефірот. Сама «менора» є однією з форм зображення дерева пізнання й життя, дерева сефірот [32, с. 23].

Початок вірша

На мінори розсипалась мряка,
І летить з осики лист,
Але серце моє не залякло,
Не замовкло, бо я — комуніст.

«осикою» пов'язаний з Іудою, а її «лист» свідчить про зв'язок його з «комуніст». Мряка відповідає «заклякло», а мінори — серцю.

У вакхічних, діонісійських обрядах зрізана голова, як і вирване серце — ознака самого темного, нічного Діоніса-Загрея [56, с. 123] та його уподібнень-жертв, зокрема Орфея. Мінором називали тональність саме діонісійської музики, на відміну від «мажору» сонячної аполонівської музики [56, с. 226].

«Мряка» ночі, хаосу гармонізується, розсипається на ноти «мінорної» музики. Сім нот відповідають семи свічам (смолоскипам діонісійського культу), що вогнем своїм розсипають «мряку», як тези тов. Райського, згорівши, розсипалися на іскри семи «з». У Тичини в «Міжпланетних інтервалах» крають серце нони, які ми вище інтерпретували як павзу в історії і навіть в еволюції людства — Голготу.

Розсипаним іскрам відповідає зоря на долоні, яка повинна освітити завтра тайгу. Але сьогодні ця зоря освітлює долоню, як «подих вітру (зі сходу вітру)» гладить «нам долоні» в «Ex Oriente Lux». Вітер, зоря одухотворюють працю людини. Як музика Реквієму розсіює мряку, тугу смерті.

Якщо врахувати, що пальці рук (або ніг) символізують 10 сефірот [32—1, с. 36] праці й руху людини, то зоря на долоні щодо пальців синонімічна вогню, духу Божому стосовно сефір-вугілля.

Освітити тайгу — одухотвореною працею преобразити «тайгу» життя, дантівський ліс, розсипати музикою праці «мряку». («На долоні у мене зоря». На Менорі зірка звичайно шестикутна.)

Самі «мінори» можуть бути калямбурною грою чергування голосних русифікованого «менора» й українізованого «мінора». Тоді вираз «на мінори» можна було б трактувати як «на кілька менор-семисвічників», тобто в контексті кабали — кілька шарів світобудови. Серед них могли б бути й менори п'їтми й мряки, світи кліппот, що

ховають у собі іскри Божого світу. В Об'явленні грядущий Христос з'являється перед тайновидцем із хмар серед менор-семисвічників і з сімома зірками в правиці.

Іскри, полонені світом кліппот,— одна із суттєвих ідей кабали. Зло не має власного буття, існувати воно може лише за рахунок добра, світла, захопленого небуттям.

Щось подібне ми бачимо в оповіданні «Свиня».

Світ кліппот, зворотний чи лівий світ, побудований за тими самими структурними принципами, що й світ світла. Зворотний світ чи бік світу «царства» має три пласти. Його нижчий рівень (нижчий для зворотного, потойбічного світу) є частиною нашого світу, який являє собою суміш світу кліппот із нижчим рівнем Божого світу, «Азією».

«Будинок має чотири виходи, входи. Вихід вісім квартир». Тобто всього в будинку, де живе тов. Райський, 32 квартири, що відповідає 32 шляхам пізнання світу Божого, 32 можливим для пізнання принципам світобудови.

У кабалі словообразом «палац» передають поняття «простору» духовних світів [167, с. 21]. Хая — проявлення, світло, насолода в одному з найвищих світів [167, с. 80]. Та замість світла по шляхах-квартирах «будинку» в «Свині» ллється звідусіль рідина: «А на покрівлі латають покрівлю. З'їли літа покрівлю, бо йдуть літа, не вертаються». Перетворення образу світла на воду аж ніяк не суперечить кабалі. «Маім нукбін», «жіночими водами» називали іскри світла, що потрапили після Катастрофи розбиття кількох сефір в уламки сефір, кліппи [145, т. 2, Словник]. До рідини належить і пісяння Хаї тощо...

Будинок «Свині» двоповерховий, тобто відповідає двом нижчим світам зла. Третій — сама земля, суміш добра і зла.

«Два балькони: один вище, другий нижче.

... Чи тут, чи там, чи десь цвіркун точить крильця... (є такі ярки цвіркунячі, повно точіння; коли вечір, коли в степу блукає таємно червоний огонь: мабуть, багаття, а мабуть... не знаю)».

Тут, там, десь нагадує Тичинове «Тінь там тоне, тінь там десь». У кабалі «Він» означає Бога, віддаленого від нас, «Ти» — присутнього «тут». У «Свині» гра тут-там розвинута образом «відповідального»: «І так думають: тут — відповідальний там, там — відповідальний тут. Тому: служба, і служба „а-прима”».

Маємо в цьому Райському світі відповідальних гіпопотамів, Беґемотів, і музику сфер. Це цвіркунячі ярки. А в степу огонь. У ярках у Хвильового теж якісь огні. Музика ярків якимось пов'язана з ними.

Як і ярки Хвильового пов'язані з «Делом об Ухтомских ухабах», що його розглядає Аполон Аполонович Аблеухов, які, своєю чергою, пов'язані з «оврагами» Белого, у яких Белий чує «врага», тобто чорта. Белий же у своїй символіці спирався на статтю В. Соловйова з національного питання «Ворог зі Сходу» [112–1, т. 5], де «ворогом» виявляється власне хижацьке господарство, що нищить ліси й знищує плідороддя землі, і Росії зі сходу загрожують не завойовники, а нею створені піски, пустеля.

У ярках «враг» відчувається яр'ю-отрутою та ярим гнівом. Яркі — заглиблення, вхід у підземне існування (в «Загибелі сенатора» — Авен, де авен із франц. — ущелина, провалля).

За кабалою, у світах кліппот є ці вогні, іскри Божі, паразитуючи на яких існує світ зла. Паразитами в «Свині» є «ответственні» та їхні жінки. А в саду «Гастроль» «кричали: „Блоху! Блоху!“», тобто викликали блохою Мефістофеля з опери. Він у ярках, але він і тут. «...Чи тут, чи там, чи десь цвіркун точить крильця, а потім симфонія в саду „Гастроль“».

Вся «Свиня» побудована за структурою двох бальконів, дзеркальним відображенням, дихотомією й повтором.

«Чоловік живе, і він не знає, що він мавпує. Один зробить „гав“ — другий зробить „гав!“», бо в природі теж: весна плаче дощами, а потім і осінь заплаче дощами». І так само в людей. Коли в тов. Райського «тези згоріли», то з них вилетіла ота «з», поширяла, як дух Божий над землею, і «сіла на своє одвічне місце. І пішло звучати в другім таборі:

— 3-3-3-3-3-3-3!

— 3-3-3-3-3-3-3!»

Це два балькони, мінори зла: «звучить холодно, уїдливо, одноманітно». Можлива й політична інтерпретація таборів. У саду «Гастроль» грають арію з опери «Іван Сусанін» Глінки. А це ж «Жизнь за царя». Ліві чи праві, а «з» так само холодне й уїдливе. Це мефістофелівська блоха світу Бегемота.

Маємо подвоєння «сефірот», «зефірот», без вищих трьох, як 32 принципи без 33-го.

«Це каже зоологія»:

«...має сорок чотири зуби. *Sus domesticus* <...> І ще *sus scrofa*: дик, вепер».

Латинське парикмахерство — свідоме. Це ж Сус «Срібного голуба», «христосик Карло Іванович». Свідома й енциклопедична довідка про 44 зуби. 44 зуби — подвоєння людських молочних

зубів, 22, які своєю чергою нагадують 22 літери івриту. Без 10 сефірот вони не мають творчого сенсу. «32 — число, властиве кабалістичним Путям Мудрости. Ці Путі, які іноді називають тридцятьма двома зубами Великого Лика або ж 32 нервами, що йдуть від Божественного мозку», «32 спинних хребці ведуть до черепа — Храму Мудрости» [133, с. 441].

32 людські зуби вказані у «Свині» завуальовано, натяками. Це «беззубий» Петушков, це вправа з глосалолії «язик до піднебіння» тощо. 32 зуби — 32 принципи світу Божого, а язик у роті відіграє роль 33-го принципу: «лябораторія майбутньої сфери всесвіту — наш рот; голова — макрокосм; порожнина рота — мікркосм» [8, с. 12]. До цих слів Белого можна додати зауваження Штайнера щодо паралелізму між значенням гортані для мовлення і матки для народження дитини [191, лекц. 1].

Зоря на долоні (10 пальців, 10 сефірот) синонімічна язику в роті, як Сатурн зі своїми 10 супутниками і дах над 10 поверхами в «Арабесках». У «Сефер Ієцира» Господь уклав союз з Авраамом «і заключив заповіт з ним між десятьма пальцями рук його, і це — заповіт язика, й між пальцями ніг його, і це — заповіт обрізання, і зв'язав двадцять дві літери Закону на язичі його» [32–1, с. 36]...

22 зуби, молочні — у дитини, перед народженням її етерного тіла [149, с. 149]. 44 зуби свині — перерозвинення безсефіротних якостей, ще молочних. У Хаї — хвора матка, «женська хвороба». Тому вона й кричить Карлові Івановичу: «А молока, мабуть, не приніс?»

«Карло Іванович, коли розсердиться — Ах, ці жірні шеншіні... (здається: жірні жєнщини всюди, навіть, де цвіркун точить крильця, навіть сьняться — всюди... жірні шєншіні...)» Хая таким чином глибинно пов'язана з ярками та їхньою музикою сфер. Якщо врахувати, що «шін», њ, є літера-мати, елемент вогню, а «шен» на івриті — зуби, то цей зв'язок ще тісніший, бо зуби «шеншін» нагадують зуби некошерної Хаї-свині, а вогонь «шін» — огні ярків та тези, які згоріли. Завдяки цим вогням і може існувати цей тваринний, хаїн, астральний світ гіпопопотамів, свиней, беззубих лисиць Петушкових, Райського та Карла Івановича. Це світ людей, що поступово звірюють, як і у творах Белого та Льфа й Петрова. Невипадково обидва представники аріманічного начала в бендеряді, Вороб'янінов та Корейко, мають свинячі ознаки. Свиня не лише в юдейській традиції асоціюється з чортівнею.

На сутність цього світу натякає «латвійська» вимова Карла Івановича:

«Мі сеферні люди»...

«Сефер Ієцира» — кабалістична книжка, євритмія якої використана в «Глосалолії» Белого і в «Свині» Хвильового. «Це так: язик до піднебіння. От повторіть голосно: — Ка-арль! Ка-арль!»

Це майже цитата із «Сефер Ієцира» [32—1, с. 24]:

«Він накреслив їх голосом, вибив духом, установив вустами в п'яти місцях:

алеф, хет, гімл, айн — в гортані;

хе (ге), йод, **каф, куф** — в піднебінні;

далет, тет, **лямед, реш**, тав — в язиці;

зайн, самех, шін, нун, цаде — в зубах».

Ка-арль і звучить так, як пише Хвильовий: **р** і **л**, язиком підносяться до піднебіння (каф чи куф), а гортань галасує алефом. Чи Альфою?

Підозріле «сеферні» робить підозрілим і «мі». Сфера «Мі», великого «Хто», вічного суб'єкту світового процесу, проявлення Бога, пов'язана з сефірою Біна, Божим розумом [145, т. 2, с. 27]. Це той рівень, до якого можна поставити запитання, але неможливо мати відповідь. Саме запитання і є відповіддю: «хто? — той, хто». Цілком імовірно, що це і є прихований «суб'єкт в об'єкті» «Силуетів».

Стосовно «сеферного» речення Карля це означає, що саме він є Карль, король, Госпуп світу Райського, мабуть, чекіст, хоч про це й не сказано. Як і про свиню. «І не скажу», бо «не сказати про свиню — це прийом».

Карл Іванович все ж таки каже про неї дещо: «Рабіня!.. Рабіня!..» — що з урахуванням прототипу Хаї, Софії Левітіної, певною мірою відповідає «левітам», тобто «рабі».

Софія відповідає Хаї, чи Хайї, — мудрости, світлу-насолоді, душі другого з вищих світів. Саме цьому світові відповідає Адам Кадмон [115]. Один із найвищих ступенів душі людини, джерело життєвості, своєрідна її аура [38, с. 42—43].

Та ми вже зазначали, що Хая — свиня, вона не випромінює світла, вона лише пісяє.

Тут це павша Софія-Хая¹⁷ — Шехіна-Єва. Бо ім'я Хая — один із варіантів Єви-Хеви.

¹⁷ У традиційній кабалі Хая не може бути павшою. Та й наголос у ній на «я».

Хая пов'язана із сефірою Хохма (Мудрість), яка «проводить світло для піднесення частини „людина”, що в тілі людини, і називається світло Хая, і немає меж його силі...» [75, т. 1, с. 77].

У світі зворотної сторони це мало б означати протилежне: «Хая» саме це «людське» перетворює на тваринне й означає не «життя», Хева, а «тваринна». Вона еманация зла, а не любови.

«Я знаю, що він мене любить до божевілля. Хай же переможе мою нелюбов.

А йому:

— Карль! Я люблю тебе, але в мене хвороба матки. Я нервова».

Ми вже звертали увагу на те, що Хая належить до ряду імен на «я», але це «я» затемнене восьмою літерою «хет», Л, яка разом із числом 8 та знаком сузір'я Рака ☾ зокрема, символізує світ хаосу й гріха. Лемніската, вісімка, покладена набік, є символом безконечности перевтілень, взаємопереходів із фізичного в духовний, із духовного у фізичний світ [184, т. 2, с. 393]. Чи не тому біля кожного виходу будинку Хаї вісім квартир? Хая — темне «я». Сатанинський «перс» Шишнарфне в «Петербурзі» пояснював, що його батьківщина — «Шемаха». Ф. Козлік вважає [184, т. 2, с. 482], що перша частина цього слова, «шема», пов'язана з юдейською молитвою з Второзаконня: «Шема (= слухай), Ізраїль, Єгова наш Бог». Шемаха в такому разі — антиізраїль: «слухай хет, гріх» або «наш Бог — гріх». До поняття батьківщини ближчі слова з передсмертної пісні Мойсея: «слухай, небо», і шемаха — антинебо, що відповідає пекельному походженню «перса». Щось подібне означає й Хая: антисофія.

На користь гіпотези Хая-Софія свідчить і календарний код.

Дія «Свині» відбувається з четверга 24 травня по середу 30 травня, тобто сім днів. 1923 року 27 травня була П'ятдесятниця, тобто свято Трійці. 28 травня, понеділок, — Святого Духа, день, коли Дар'яльський починає своє падіння.

«27. Яблучкіна й Райський їдуть на Кавказ». Через 4 роки туди відправиться трійка демонів, Остап Бендер, Іполіт Вороб'янінов, о. Федір Востріков у пошуках спадку пародійної Сонячної Жони, покійної Марі, спадку, схованого в одному з 12 стільців-сузір'їв, а саме, за моїми підрахунками, у Скорпіоні, де ховається остання тайна людини, Духа Свободи й Любови [103]. Сузір'я це роздвоєне на Скорпіона й Орла, і відповідно роздвоєна й «любов», на цілковито егоїстичну й Агапію.

У вівторок 29 Хая нарешті згоджується на «любов», але й це закінчується скандалом, під час якого Карл Іванович і висловився про «сеферних» людей та «рабіню».

Та більша частина сюжету оповідання припадає на 25 травня, яке відповідає західноєвропейському святу Софії.

«Далеко на півдні замислилось море».

Зоя, теж Хая, але в сенсі «життя», а не зоології, кричить у цей день: «Мамо, вгмоніть Соню, чого вона розкричалась? Поколишіть...»

Софія-Сося ще в колисці.

А у Хаї хора матка (свиня — символ матки). Матка відповідає нижчій сфері Малхут-Царство, Жіночости, Шехіні, серед планет — Місяцеві, пов'язаному з понеділком. Це хвора Шехіна, хвора Луна, тобто Ліліт. Це хворий понеділок 28 травня — хворий «святий дух», тобто несвятий, злий дух, холуп.

І в цьому коді Хая означає хвору Софію, павшу Шехіну, «не Рахіль». Шехіна є втіленням Суботи. Вигнана з небесного дому «не Рахіль» почуввається цілком вдома в будинку совбурів. Саме в суботу, 26 травня, вона погрожує «дурневі» Петушкову: «я таки доб'юсь, яким ти махером у совнаркомку попав», «ще й з будинку цього виживу».

Троє чоловічих персонажів відповідають антиТрійці. «Христосик» Карл Іванович, тов. Райський, мабуть, «отець», бо «ответственный», і лисиця Петушков, мабуть, «дух» несвятий. Беззубий, що й відповідає його невогняности. Петух/півень замість голуба.

9

Перенасичення «Свині» кабалістичною символікою та грою в неї свідчить про те, що наше припущення щодо калямбурного прочитання «мінор» досить імовірне.

«Мряка», яка розсипалася на мінори, несе в собі значення темряви й дощу. Тому й мінори тут можуть бути здвоєним знаком крапель-сліз і світла, іскор, як 12 подвійних літер кабали.

Це відповідає образу кабалістичної Рахілі-Шехіни, що плаче за покинутим духовним світом. Відповідає таке здвоєння й одній із кабалістичних версій порядку породження одним елементом іншого: вода породжує вогонь, вона ж від духу-вітру-етеру. Останні, своєю чергою, на івриті семантично близькі світлові [32, с. 20], що, зокрема,

виправдовує синонімію східного світла й вітру в «Ex Oriente Lux» Хвильового.

Земля повстала зі снігу, бо сказано: «снігу Він говорить: Будь земля» [32, с. 21].

Таємничий образ Залізняка, що «не зріже собі голову» й спиниться «на снігу», в календарному коді (голова Хрестителя) перегукується з химерним образом лаврика, що «покидає сад улітку під морозом своїм зраненим оком». Вакхізм Залізняка пов'язаний із вакхізмом літньо-зимового кривавого й еротичного бенкету Залізняка й Гонти в «Гайдамаках» Шевченка. Гайдамачі «голови козачі» й свячений ніж Гонти відповідають євангельській історії про зрізану голову Хрестителя, яка, своєю чергою, відлунює легендою про пророчу голову розтерзаного вакханками Орфея. Цілком імовірно, що одним із джерел образу зрізаної голови є згадка про Гумільова, його загибель, про «Заблуканий трамвай» із його Пугачовим та головою-капустою.

Трикрапка після снігу свідчить про езотеричність «снігу» в цьому тексті. Як свідчить вона й про езотеричність таємного червоного вогню в степу: «мабуть, багаття, а мабуть... не знаю».

І в Тичини, і у Хвильового трикрапка часто є езотеричним сигналом, натяком. У «На мінори» трикрапка стоїть після генія і снігу.

У «Біля коксової печі» трикрапкою підкреслене іншомовне, кабалістичне значення вугілля:

І в пашу... вуглем.

Підкреслена трикрапкою й ранкова роса. «Роса» в кабалі символізує небесні, «ранкові», живлячі води, води кришталевого неба, й таким чином і сам кришталі [32, с. 6].

У «Я (Романтиці)» сльози прообразу загірної Марії, матері — «як дві хрустальні сльозинки». Завершення переліку сімох дорогоцінних каменів коксової печі «ранковою росою» символізує небесне на Землі. Якщо врахувати, що за росою йде образ Адама Кадмона, ранкова роса може бути й символом плачу Рахілі (Єви, Шехіни) за своїм Небесним Нареченим.

Припущення про гру в мінори-менори, семисвічники, ми можемо перевірити за допомогою інших символів, пов'язаних із семисвічниками, які докладно описані в Екзоді, Книзі Виходу з Єгипта. (25. 31–37).

Сім вогнів пов'язані з десятима сефірами. Центральний вогонь символізує вищі чотири сефіри. На стовбурі під ним чотири «яблука»-гранати, під кожним з інших — по три, тобто в сумі 22.

Сім свіч чи лямпадок називалися очима Бога. Келихи лямпадок — у вигляді мигдалевих квіток, які дублюються «яблуками».

Яблука-гранати — символ блискавки, можливо, тому три зелені яблука, зірвані анархом для Хлоні, викликали таке збентеження анарха, коли Карно викрив його.

Мигдаль — один із поширених у Хвильового символів.

У «Вальдшнепах» мигдалеві очі Аглаї протиставлені вишневим очам Ганни, тобто старосвітській Україні, Україні, що своєрідно повторює другу, перську епоху. Аглая — одна з Грацій, Харит, і означає «блиск, краса, радість». Перше значення близьке назвам кабалістичних книг «Сефер га-Багір» («Книга блиску») та «Зогар», друге відповідає сефірі Тіферет — краса, гармонія.

Інтерпретація вогнів мінори як «очей Божих» пасує мигдалевим очам Аглаї з її дивною жагою Провансу.

Продивімося згадки мигдалю та їхні зв'язки у Хвильового.

Ми вже зауважували про зв'язок мигдалю з духами вогню. Ім'я «Магдаліна» — за походженням із селища Магдала, назва якого й означає мигдаль. Зв'язок Магдаліни «Поєми моєї сестри» з Палієм таким чином може мати й цей відтінок зв'язку з духами вогню, які представляють на Землі Серафимів [154–6, лекц. 5]. Про цей зв'язок свідчить і дивне прокляття Магдаліни серафимам і херувимам за те, що «не революція — зима» і тьма, і її жаль за тим, що її дух не «запалив світанком тіло». Власне, саме тим, що ця плоть не опрозорила «коксом» неба, не пройшла коксову піч Метатрона, і пояснюється, можливо, це прокляття... Магдаліна першою побачила «опрозороного» Ісуса після воскресіння, і її вираз «любий раві» нагадує саме цю сторінку її життя, звернення до Воскреслого «Раввуні».

«Вальдшнепи» рясніють ботанічною символікою. Це фіялки, троянди, акація, абрикоси, мигдаль, і сигналізують вони про різних духів та плянети.

Мигдаль виражений не запахом, а очима Аглаї, тобто підкреслює, мабуть, кавказько-середземноморський, можливо, семітський тип очей. Про останнє свідчить і запит Дмитра про Умань. Умань знаменита не лише Коліївщиною та Махновськими рейдами, а й хасидами-кабалістами, що й ріднить її з Провансом.

Споріднений із мигдалем абрикос представлений запахом. Дія «Вальдшнепів» розпочинається в середині червня, «коли не тільки виноградом, а й абрикосом не пахтить наш степовий південь». Виноград у християнській символіці репрезентує зазвичай вино-кров Христову або пов'язаний так чи інакше з раєм.

Вовчик приїжджає в перших числах липня, тобто в час сузир'я Рака, час буяння «сірчаних» аріманічних духів і час ініціації, посвячень. У цей час абрикоси були ще зелені, але «якось химерно запахли абрикоси: запах був ніжний і нагадував чомусь старий Прованс і старомодні кабриолети. Тоді й дійсність враз перетворилася на стилізовані ніжно-голубі тони».

Згадка про абрикоси зазвичай супроводжує образ Аглаї.

Абрикоси належать до тієї самої родини, що й мигдаль та персик, тобто пахнуть тією самою плянетою. Персики, за Штайнером, кольором символізують буяння життя у втіленні та є протилежністю зеленому, що пов'язаний із тимчасовістю, смертністю життя. Колір квітки персика — колір етерного тіла людини [108, с. 178].

Химерний запах абрикосів пов'язаний із Провансом, тобто, мабуть, із тією ж кабалою, що й мигдаль. Зелений колір абрикосів у зв'язку з Аглаєю свідчить про те саме, що й зелені яблука, — зашвидке пізнання. Невипадково Аглая називає Дмитрія недоноском, Карамазенком із недоношеною ідеєю.

Кабріолет, окрім його французького походження, пов'язаний з абрикосом фонетично (французьке «абріко»), як і з каб-балою. З нею ж і арканами Таро він пов'язаний також своїм значенням колісниці.

Наступну згадку про абрикоси подано у зв'язку з приходом Карамазова й Вовчика в будинок, де живуть Аглая, тьотя Клава та її чоловік Євгеній Валентинович. «За вікном в абрикосовому саду щось кричала хазяйка подвір'я, й над одною з ваз дзиччала муха. На ліву віконницю сів єгипетський голуб і протуркотів своє ласкаве «супруг». Відзначимо на майбутнє дивний звичай єгипетських голубів висловлюватися російською, наче вони, як Мар'яна із «Заулку», захохані в такі чудові слова, як «север», «грусть» і «чека». Муха, та ще й ліва, натякає на це останнє.

Карамазов наважується сказати Аглаї, що «страшенно хотів би мати її». «Супруга» в нього є, як у Клавдії є «супруг». Та, здається, тут не йдеться про нове «супружество» («подружжя»). Муха, очевидно, преобразила «супруга» єгипетського голуба в щось інше. Чи любить Дімі чи ні свою дружину? Аглая вказує на недоношеність

усіх його почуттів і волі. Карамазов згадує свою працю в чека, розстріл барахольщиків, після якого він і зійшовся з Ганною. Любов на базі вбивства.

Після згадки про дантівське «Пекло» «Аглая підійшла до глечика з абрикосовою водою і випила з нього кілька ковтків. Йому здалося, що саме її він загубив колись, і вона тепер прийшла до нього». Карамазов думає, що «це було тисячу років тому», «у якійсь іншій плоті ще далеко до Данте»... І «знову затуркотів єгипетський голуб». «Біла лапа південного сонця полізла вище й поширилась». «Лапа» сонця — стовп променів, що сипляться через віконницю в кімнату Аглаї. Голуб на віконниці якимось пов'язаний із цією лапою. Щось увійшло в душу Карамазова в цей день. Абрикоси, як бачимо, пов'язані тут із перевтіленнями, адом, Єгиптом, любов'ю та вбивством.

«Щось почалось», «почалось щось тривожне і — тепер він певний — трагічне. Але не жах викликало воно в нім, а почуття якоїсь безумної радості, ніби він мусив на днях відкрити нову й надзвичайно цікаву сторінку».

Єгипетський голуб на щось натякає. Гріх «абрикоса/персика», радості життя? Персик французькою мовою фонетично збігається з рибалкою та гріхом. Рибалкою займається лінгвіст Вовчик, він і відраджує Карамазова від любови до Аглаї, бо простіше згрішити, «використати її».

У кімнаті Аглаї пахне духами й трояндами, тобто сонцем. А чим пахне єгипетський голуб?

«Коли я жив в Адріополі», «на моєму дворі, в кутку біля високої й сирій стіни було велике персикове дерево. Воно росло біля самого вікна моєї маленької гостинної, і на гілках його часто туркотів голуб», «не простий голуб, а єгипетський». «Туркотіння його було» «коротке, густе і з якимось особливим раптовим вигуком, який мені здавався наповненим щемливої любови й майже хоробливої радості. Сонце вранці вставало з тої сторони, де ріс під вікном персик і де тужив і радів тупкочучи мій голуб», «голуб з-за віконця вітав мене своїм милим вітанням».

«А голуб мій все туркотів і туркотів, все голосніше й голосніше, любовніше й любовніше». «Що за туга! Що за очікування!» «Я очікував, очікував і дочекався!» «Я закохався в Машу Антоніаді» — ось «що туркоче, що говорить і пророчить мені мій єгипетський голубок!»

Це уривки з початку повісти Константина Леонтьєва «Єгипетський голуб» (1893).

Хвильовий знав Леонт'єва досить добре, високо оцінював його тонкий розум, не приймаючи антиєвропейських поглядів. Не міг приймати леонтьєвщину як складник «сменовеховщини», яка виходила з того, що більшовики почали здійснювати побажання Леонт'єва «Росію треба підморозити» і з 1920–1921 років стали підморозувати революцію («не революція — зима»).

У «Третьюму листі до літературної молоді» Хвильовий, обґрунтовуючи «романтику вітаїзму», яка «витікає з нашої теорії циклів» культури, цитує «реакціонера К. Леонт'єва, прихильника циклічних теорій», «який у своїй маловідомій брошурі» про Толстого от що каже: «Цікаво те, що найгеніяльнішому із наших реалістів (цебто Толстому) ще в повній силі його жисту противними стали прийоми тієї самої школи, що її головним представником так довго був. Це ознака часу».

У своїй теорії циклів К. Леонт'єв стверджував, що ні нація, ні держава не безсмертні, строк життя їхнього 1000–1200 років. На зміну їм приходять інші формації. Може, саме тому під туркотіння єгипетського голуба Карамазов згадує зустріч з Аглаєю 1000 років тому? Посилаючись на діалектику Леонт'єва, Хвильовий стверджує: «...нічого нема вічно — от наша діалектика». Але в теорії циклів Леонт'єва, на відміну від його попередника, біологізатора Данилевського, є все ж і щось вічне, а саме безсмертя душі людини. Воно надає сенс життю, етиці тощо. І тут 1000 років Леонт'єва збігаються з 1080 роками, нормальним часом перевтілення у Штайнера, тобто із зоряними циклами. І саме за цей строк суттєво міняється історичне місце, соціум, куди душа прийде в новому втіленні.

Тема перевтілень — одна з тем повісти Леонт'єва.

Маша Антоніаді читає книжку Фляммаріона про інші світи: «Да, ви застали мене в добру хвилину... Я читала про людей, які все мусять бачити в рожевому світлі». Маша переходить до теми позагробового життя: «...чи ви вірите, що душі, які на землі не могли з'єднатися, тому що їм в цьому заважало багато чого, поза гробом будуть насолоджуватися симпатією своєю без усяких перешкод?..»

В Аглаї «на вікнах лежали французькі романи». Сама вона зустрічає Карамазова в рожевому платті. Саме в дусі слів Маші про єднання симпатизуючих душ думає Дмитро про Аглаю.

Якщо в Леонт'єва єгипетський голуб туркоче «з якимось особливим раптовим вигуком любови, то у Хвильового він вигукує російське «супруг».

Один із персонажів «Єгипетського голуба» іронічно формулює: «Численність світів... безмежність простору... дружба... любов насамперед, а потім подружеські обов'язки». Ідеться про супруга Маші, купця, який заважає стосункам героя з Машею, як заважає Дмитрові Ганна. Як Дмитро любить-не любить свою Ганну, Анет, так і Маша заплуталась у своїх почуттях до «супруга».

З рожевим платтям зближує тему різних світів і планет у «Єгипетському голубі» філософ Маджаракі. Фонтенель, за словами Маджаракі, «напрочуд тонкий, наприклад, говорячи про те, що з різних небесних тіл небо може здаватися мешканцям цих тіл зовсім не того кольору, яким уявляється воно нам». «І згадуючи про якийсь колір... нехай рожевий... не пам'ятаю... каже», «звертаючись до... своєї читачки: „Я здогадуюсь, пані, що ви нині думаєте, як гарно б зробити таке плаття?“».

Філософія й метафізика Маджаракі цікава своїм поєднанням із теологією й граматикою: «Філологічна ідея підтримує в мені метафізичну, метафізична породжує граматику». У граматиці він убачав вияв «божественного духа».

Ідея ця близька штайнерівській евристичній. У «Вальдшнепах» теологія, філософія та граматики розподілені між Карамазовим та Вовчиком, учнем Потебні, погляди якого теж перетиналися з ідеями Штайнера.

Однією з головних тем розмов героїв повісті є проблеми співвідношення Європи, Сходу й Росії. На противагу традиційним слов'янофілам і Данилевському Леонт'єв був досить скептичний щодо слов'янського характеру й мріяв про візантизацію Росії, яка могла б привести Росію до великої культури. Не люблячи буржуазної Європи, Леонт'єв культивував естетизм і свіжість Сходу.

Оскільки дія повісті відбувається 1879 року, Хвильовий міг пов'язати ідеї «Єгипетського голуба» з падінням духів п'їтьми на Землю [194].

Муха, що дзижчить на одній із ваз із трояндами, нагадує про цю подію. Випадкова розмова з Аглаєю закінчується бажанням Карамазова «кинутись у воду й попливти проти течії чорт знає куди». «Чорт» розкриває значення «мухи».

У «Єгипетському голубі» Мефістофель згадується як буржуазний розбещувач, сучасний демон розпусти, на противагу до «благородних демонів Мільтона й Лермонтова», античних.

З темою буржуазного демона «урівняння всіх у грядущому всезагальному рабстві — в ім'я примарного й нездійсненого загально благоденства» Леонт'єв пов'язував тему Росії й антихриста: «російське суспільство, і без того досить егалітарне за звичками, поскаче ще швидше

від усякого іншого смертним шляхом всезмішання — і — хто знає?», «і ми, зненацька, років 100 якихось, з наших державних надр, спершу невідомих, а потім безцерковних чи вже слабо-церковних, породимо... антихриста».

Цю перспективу передбачив і Штайнер, якщо свобода, рівність і братерство не будуть врівноважені в майбутньому суспільстві: років через 100, тобто в кінці II, на початку III тисячоліття, слід очікувати втілення Арімана [108, с. 128]...

Аглаїна філософія сильної людини, «безумства конквістадорів», безумства, «що привело троглодита до стану вишуканої європейської людини», яка «на протязі тисячі років» творила життя, деякою мірою близька Леонтьєву. На жаль, подальшу паралель між Аглаєю й Леонтьєвим проводити тяжко, бо ми можемо лише здогадуватися, ким є Аглая. За всіма ознаками вона протилежна аріманізові більшовиків і є люциферичною особою, чимось близькою Майї та Б'янці.

Її любов до України близька леонтьєвській симпатії до оригінальності слов'янства південних слов'ян, як в «Ідіоті» Достоєвського любов Аглаї до Польщі...

Міщанство, за Леонтьєвим та Аглаєю, губить оригінальне слов'янство росіян. Леонтьєв протиставляє міщанству естетизм та елітарність. Культ конквістадора, мужньої вольової людини з великою гетевською жагою «повітря» протиставляє Аглая партійному міщанству, що неминуче веде в темряву російського фашизму. Представником тих, хто пропускає цей фашизм до влади, є чоловік Клавдії, Євгеній Валентинович. У розділі, який ми розглянули, він з'являється темою зуба і грою в шахи. Він саме і є той супруг, про якого туркоче єгипетський голуб.

У «Єгипетському голубі» в шахи грає із супругом Маші європеїзований, оміщанений грек Міхалакі, з лякейською філософією вульгарного матеріалізму, що відкидає не лише дух, а й душу як поняття примітивних людей.

У «Вальдшнепах» із супругом грає в шахи Вовчик. Кількаразове згадування зубів, шахів, єгипетського голуба й абрикосів разом із супругом та лінгвістом свідчить про їхній зв'язок. Шахи й зуби ми вже з'єднували темою мудрости, пізнання, 32 шляхами кабаліста. Хворий зуб Євгенія Валентиновича, як і його абрєвіатура «Євва», свідчить про перестарілу мудрість його марксистської філософії, її аріманізм.

Абрикос і його запах у цьому контексті здається деревом сефірот, синонімом «персика» й «мигдалю», деревом життя-пізнання, символом якоїсь кабалістичної ідеї.

Подивимось, який вигляд мають мигдалеподібні символи в інших творах.

«На глухому шляху» запах мигдалю з'являється згадкою про молодість Наталії Миколаївни.

«Стояв вересень» «...у другому двадцятого сторіччя», тобто саме тоді, коли, за Белим, «Книгою блисків» промінився «величезний сенс в наш час».

Тоді «стояли блакитні далекі простори», «тоді обрій цвів гарячими маками, і облітали пелюстки і обгортали мозок», а «на серці» співала біла береза з пишними персами, здається, Наталчиними.

«І курів далекий обрій і пахли в мріях мальтійські мандарини й африканський мигдаль».

Березова пісня відповідає Венері й символізує шосту епоху. «Африканський» свідчить, можливо, про Меркурій [154—6, лекц. 6], тобто про післяголготний період Землі, сучасне й майбутнє.

Мальтійські мандарини згадані ще в «Тріолетах», у яких «маковіла» чайка/чайма й свідчила про Першого Спаса, Маковійв-Макавеїв, які, за Штайнером, перевтілилися в апостолів [152, лекц. 2].

Мальта сигналізує про орден госпітальєрів, про мандрівку до Святої Землі тощо.

Про Маккавеїв мріяв Тичина 1915 року в «Дух народів горить»:

О прийдіть же, прийдіть, Маккавея мечі!
Спалахніте, вогні Леонардо да Вінчі!

— і наприкінці вірша ці вогні переосмислив у душі вінця-вінка огнів Хвильового:

...Як я прагну по вас, Маккавеїв мечі,
вогні творчі да Вінчі.

Маккавеї звільнили Юдею від сирійського ярма й заснували династію первосвящеників-царів.

Мальтійські мандарини пов'язані зі Священною історією та Ізраїлем як через загальний образ цитрусових, так і через подорож у Святу Землю.

Мигдаль веде нас ще далі, аж до часів виходу з Єгипту. Разом із маком запах мальтійських мандаринів та африканського мигдалю дає символ-надію на вихід із полону й через свято Макавеїв веде в мрію про Спаса, Преображення людини світлом Фаворським.

Мигдаль, як перший весняний цвіт, пов'язує менору з Єврейською Пасхою, Екзодом. Як елемент семисвічника він символізує отримання закону Мойсеєм, П'ятдесятницю, що в християнстві була переосмислена як Трійця.

Та виходу з полону «На глухім шляху» не сталося. «В п'ятому двадцятого сторіччя проходив останній шквал другої молодости». Другій молодості Наталії Миколаївни відповідає друга революція, п'ятому року сторіччя — п'ятий рік цієї революції: 1922. Він, своєю чергою, нагадав про 5 вік «із забутої розвіяної поеми „Азія”».

«...В п'ятому віці — дикім і далекім» прийшов «скажений Аттіла, король гунів».

Та поема «Азія» говорить не про географію: «Азія — не Азія».

Мова йде про падіння Шехіни з «Азії», найближчого до нас небесного світу. Небесною уявляє собі ту давню Наталю Миколаївну таємно закоханий в неї шкільний сторож Нестор: «Наталія Миколаївна — це недосяжні кургани зір».

На ту небесну Азію натякає і двозначний «великий чумацький шлях», Сагайдак, зоряний шлях перевтілень.

Про перший післятатлянтський період нагадують «бенгальські огні» пісків на вулицях. Гуни ж забрели в Європу ще з атлянтських часів і внесли в карму європейських народів «проказу» [164, лекц. 3]. Інші епідемії були кармічно зумовлені жахом монгольських та інших орд. Відповідно в «Петербурзі» Белий пов'язує холери й тифи, насиченість Петербурга мікробами та звуком жаху й холоду «у-у-у» з жахом орд Чингісхана [184, т. 2, с. 467—469]. У Хвильового в селі — «пранці».

«...А сосни гудуть — гудуть...

— Чого так сосни гудуть?

— Хуртовина. Вітри».

Сосни належать до рослин Сатурна й символізують останню, сьому добу, що завершиться війною всіх проти всіх та остаточним розколом людей на злу й добру расу. Сосни символізують тут смерть, перехід на «Чумацький шлях» людини і всього людства.

Нестор каже: «Мабуть, прийшов кінець. З'їли сукини сини революцію». Він згоден із базарним оратором: «Треба, каже... двадцять п'ять архивоєнських комунізмів».

І ці 25 архивоєнських комунізмів нагадують про запах сосни, про XXV сторіччя мрії вмираючого Вадима із «Синього листопада».

Та чи воскресне революція? Бо ж третя молодість «ніколи не приходить». Друга смерть — смерть після розколу людства.

«... Чи скоро земля воскресне?»

Це станеться вже в наступний період Землі, Юпітеровий.

На дворі лише субота та її сатурновий знак — сосна. Щосуботи Нестор ходить на пошту. Та не приносить звідки благої вісти.

Наталя Миколаївна вірить у Бога лише вдома, бо в школі «наобраз не дозволяє».

Але і вдома, куди повертається Нестор, замість духу — «самогонний апарат».

«А село темне й гние в пранцях. Медикаменти за горами, за морями».

Ця Азія-тайга мусить умерти, бо «...плоть не розцвіла в закладний час». І таким чином Наталя Миколаївна порушила заповідь п'ятого дня творіння.

Дух-світло не запліднив життя.

І все ж таки, за «Тріолетами», «маковіе чайка на воді — то на сході проміння гуде».

«І це пота bene до моєї віри: велика істина землі — сонце підводиться на сході». Сонце, якщо не зараз, то через віки, освітить плоть мигдалевим квітом, Торою, Менорою, напоїть древо життя «столітнім медом», за яким тужила Наталка-Полтавка, «котятко». Бо вона ж Наталя: природня, рідна, народжена [111]. Тому й дивилася на Нестора «з сумом врізаної стеблини».

Воскові щільники мусять наповнитися медом кохання-пізнання та медом голубим, софійним.

Нестор, відповідно до свого імені, повертається додому, на батьківщину. Нестор згадує минуле й майбутнє. Минуле ми знаємо: це «Азія» кабали. Майбутнє — так само.

Натяком на різні ступені теофанії та повернення людини на «батьківщину» («ляжу на твоє тьмяне лоно, мій коханий, невідомий обрїю!») може бути пародія на «Інтернаціонал», яку співають учні Наталії Миколаївни:

Ніхто не дасть нам ізбавлення,
ні туз, ні дама, ні валет...

У контексті новелі про глухий путь азійсько-неазійською тайгою України, поеми «Азія» й світла зі Сходу, туз, дама, валет можуть натякати на 56 так званих мінорних арканів Таро, які представляють людство до гріхопадіння. 22 аркани мажорні представляють

людину після падіння¹⁸, у Лемурії, залишком якої є той самий вулкан Смеру, що на Великих Зондських островах, звідки «Наталочка», «моя зелена наяда». Без праці в поті чола над цими арканами, без меду людської софійности, духовної алхімії «цукрового троску» не преобразиться природня «наяда», «Наталка-Полтавка», «котятко» (Майя санзони) в людину, Адамо-Єву. Без цієї алхімії залишиться тільки хімія самогонного апарату й пранці.

Цій самій проблемі присвячена й «Елегія». Згадуючи ті ж весняні надії початку сторіччя й революції, старий газетяр думає «про радість:

І урочисто залунало по кварталах:

Радість!

І тоді було, як мигдальні потоки під ударом весняного весла. Це був голубиний заспів до тієї синьої пісні, ім'я якій — життя.

Це був новий заповіт, що ми, волхви, бачимо на сході в темну ніч із хрустального Віфлеєма...»

Іудейська тема Екзоду, Пасхи, закону Мойсея виростає в тему Різдва й «хрустального» неба-землі майбутнього нового життя.

Мигдальний запах є благовіщенням менори, заспівом до пісні «хрустального» життя.

Голуб у «Таноб» Волошина

Крылатый вестник девичьих светлиц

був як

В тщете земной единственной надеждой
Был образ Богоматери: Она
Сама была материей и плотью,
Еще не опороченной грехом,
Сияющей первичным светом, тварью,
<...>

обетом,
Что такова в грядущем станет персть,
Когда преодолет разложение
Греха и смерти в недрах бытия.

¹⁸ Одна з можливих інтерпретацій усіх 78 карт Таро [175, т. 1, с. 167]. Оскільки чотири масті мінорних арканів представляють чотири кабалістичні рівні теофанії, це дає ще одну підставу для нашої інтерпретації «мінор» як «менор», семисвічників.

Так бачив 1926 року суть преображення дерева життя Макс Волошин. Ще 1923-го в цитованих уже нами рядках поезії «Космос» він дав розгортання сефірот у людиносвіт, Адама Кадмона:

Созвездьями мерцавшее Чело,
над хаосом поднявшись,
Отразилось
Обратной тенью в безднах нижних вод.
Разверзлись два смеженных глаза —
И брызнул свет.

Про це Чоло віків писав Хвильовий у «Досвітніх симфоніях». Йому ж, чолу Адама Кадмона, Тичина присвятив слова:

Все на світі від примружених очей.

Саме зі світла цих очей і розпочинається драма проявлення Божого у світ:

Уже світає, а ще імла...
На небі зморшка лягла.
— Як зайшла ж мені печаль!
П. Тичина «Світає»

З цієї печалі, що переросла вже в тугу, й розпочинається «На глухім шляху»:

«Глибокі борозни літ... І це — тоска... Куди сховаюсь від могил твоїх?

...А втім, добре: і штучні вона мала, та з часом повипадали з омети». Тобто навіть штучні «путі пізнання» вже зникли на цім глухім шляху. На дворі зима, fuga¹⁹, у небі «диск холодного сонця», розбитого вітром на захмарені шматки.

Промінні заори воралися у хмари.
Чую — фанфари!
— Як зайшла ж мені печаль!

¹⁹ У київському виданні — «хуга».

«Ор Ейн Соф» — первісне, непримружене світло, проміння Бога-в-собі. Якщо приймемо таку гіпотезу щодо «ор», то двомовна гра слів дасть значення: «Промінні за-світлові, тобто надпромінні, в-промінились у хмари»: так світало. Оранка відповідає ідеосимволам «Золотого гомону»:

...Над Сивоусим небесними ланами Бог проходить,
Бог засіває.
Зерна кришталевої музики.
З глибини Вічності падають зерна
В душу.

Пізніша заміна Тичиною Бога Часом була зроблена, без сумніву, з цензурних міркувань, але Час тут на місці, бо мова йде про Бога проявленого. На користь Часу говорить і думка Белого про Uhr-час: «час — наш орач», оратай [8, с. 42].

Вічність тут може бути отим самим Ейн-Соф, «Нуль-бомбою» Аполона Аполоновича.

Автор «Зогар» та інші кабалісти уподібнюють первісну точку, з якої, як із джерела (Ока) полився в кожен річ «дош», «світло Боже», з зерном, «сім'ям, кинутим у Твір». Це зерно — Хохма, Мудрість. Одна з назв сефірот — «орот», світочі [145, т. 2, Словник].

У «Глосалолії», змальовуючи перший день Творіння (Хронос, Сатурн), Андрій Белий пояснював: «...і побігло по часу (г): „ог” — робота робот; „га” — результати роботи», тобто Ра-Сонце [8, с. 48]. «Арій є вселюдина, той, хто працює благородно — оратель, Арієць». «Корінь „Аг”, твердить Макс Мюллер, означає роботу оранки веслами вологи: *agitra, aag, egetes* тощо» [8, с. 43].

Заувага про оранку веслами вологи прояснює удар веслом, від якого ідуть мигдалеві потоки «Елегії», з її радісно-журними хвилями, від весни до осені й зими.

Мигдалеві потоки вказують на Благовіщення й Різдво.

Іменем Аріон Хвильовий іронічно нагородив хазяйку «Пуделя», мадмуазель, тобто «незорану» чи, точніше, незапліднену, але з «рядком прекрасних зубів». Вона іменем своїм нагадує евритмію «робіт», але сумнівна мадмуазельність її сигналізує і про якийсь стосунок до французького «гауон» — 1) промінь світла; 2) спиця; 3) борозна; 3) відділ (кранниці, шафи); 4) чарунка щільника й, нарешті, 5) суто адміністративний «район».

Якщо промінь відсилає нас до раю, чарунка — до дерева життя, «бензольної» формули, борозна — до оранки, то відділ і район — до бюрократичних та інших клясифікаційних систем, тобто до того ж таки пуделя.

Анаграма імені Божого в кабалі означає ослаблення світла Божого з кожною новою сходинкою вниз, віддалення від Бога.

Ми вже висловлювали припущення, що мадмуазель має якийсь стосунок до Аріона. І фонетично, і як співачка з «Не ридай». Мамзельчине зловживання французькими словами дає підставу підозрювати її у зв'язках з одним із указаних вище значень анаграми її імені.

На жаль, неясна етимологія Аріона, але, можливо, саме з ним пов'язане грецьке Агеуп, яке Белей виводить з образу часу-орача.

Мабуть, уточнити, які саме значення має ім'я мадмуазелі, може тов. Сайгор. Але для цього потрібно розшифрувати його ім'я. Оскільки співачка назвала Сайгора сіньюром, можна підозрювати, що він італійського походження. Але якого саме?

Звернімося до самого тексту. Дещо він все ж підказує.

У «Пуделі» нема мигдалю, але є «мигдальний колір лісу» в «кривавому промінні» сонця, яке сідає, коли вже «запахло вечірнім цвітом».

Персонажі «Пуделя» вступають у ніч, район дії Мефістофеля, пуделя Дружка.

«Тихо, крадькома ступав надзвичайний голубиний вечір», інакше кажучи, у душу Сайгора голубиними кроками, за ніцшевським Заратустрою, вступало щось істинно велике.

Мигдальний колір надвечір'я в лісі є вісткою Сайгорові про зоряне небо й душу, моральний закон у серці, про які забула Сайгорова партія: «Збігалися зорі на тайну вечерю і нечутно зітхав зелений Оріон на голубиних гонах». Мигдаль, як і голуби, благовістять тайну вечерю, небесну тайну вечерю, бо все ж Оріон — осінньо-зимове сузір'я.

Оріон/Чепіга навіть фонетично нагадує про духовно незорану, «зелену» мадмуазель Аріон.

Мигдаль тут теж зелений, зелене древо життя на тлі невидимого червоного фізичного Оріона та «кривавого проміння» західного сонця. Зелене, як зелені яблука анарха. Як Карно-Аріман примусив анарха «почервоніти» відчуттям гріховності своєї плоті, так пудель Дружок примусив «почервоніти» Сайгора:

«Згадав — щось забув дома, в городі». І це «щось» нагадали мигдальний ліс, зелений Оріон та пудель.

Червоний колір — астральна протилежність зеленого. Це колір ланцюга втілень, за яким прозирає зелена туга смертності життя в кожній ланці.

Безпосередній стосунок він має і до Карно, «двійника» двійника анарха, так само, як і до пуделя.

Двійника свого ми зустрічаємо на порозі духовного світу в смерті, у сні та в ініціації. Це перший або малий сторож порога [161, с. 249], наше власне Тінь-Я. Нам соромно бачити його, але мусимо, бо це єдина можливість пройти далі. Тому, хто не наважується бачити його/себе, хто ховається від нього, він не дає йти далі. У міру того як ми просуваємося вперед, він видозмінюється, набирає навіть приємного нам характеру «світлого Я», що теж може стати перепоною на просуванні ініційованого вперед. Врешті-решт виявляється, що за всіма видозмінами стоїть наша мета, справжнє Я, ідеал-Я, тобто Христос. Аріман і Люцифер лише випробовування, потрібні на безконечному шляху розвитку людини в Людину. Не випадково, що Сайгор належить до тих персонажів, які щось забули. Він, як свого часу Дар'яльський, забув пістолет, яким хоче застрелити пуделя. Та застрелити його неможливо, бо він у душі Сайгора. За цим «забув» стоїть інше «забув». Таня й навіть мадмуазель Арйон дали йому відчуття, що за всіма «овими» засіданнями комісар забув людину, Ор, Ерос, світло-любов, навіть суто фізичну. Він не бачить ні природи, ні людини. У його очах партійного бюрократа залишилися тільки «істки», манекени, автомати, «обивателі», бо він сам автомат, на який і хоче перетворити людей Аріман. Він уперше зіткнувся з Еросом, як фізичним, так і небесним, і перелякався. Сайгор соромиться свого тіла, своїх сексуальних бажань, та сором цей — сором перед зрадою ідеалів революції, на що й натякає йому його ж таки кур'єр своїми антикомісарськими пісеньками.

Ми вже зазначали, що і в «Елегії» Оріон творить свою містерію-спів життя і смерті, радості й туги, печалі.

Туга — зелена. Це туга за вічною Батьківщиною, голубою Са-войєю, синьою Азією, за раєм, країною Ор, Ра, гауон. «Тоска» газетяра — тоска за Оріоном, замість якого він бачить навколо себе лише «мутні далі».

«...Але, як мені обмити руки, — з тоскою думаю я, коли вони в людській крові? Кому розповім свою муку — я, аферистка, провокаторка, убивця? Вчора я зарізала на великій дорозі за мигдальними кучугурами, що пересікає тракт Карла XII, — вчора я зарізала

жінку з дитиною». Якщо згадати інший сон Б'янки, то можна припускати, що зарізала вона (в собі) Душу матерії, Жону, зодягнену в Сонце.

Це астральне видіння якихось духовних подій, що лише прийдуть потім: в астралі наше «вчора» означає «буде». Це не лише смерть товаришки Уляни, це майбутня відмова Б'янки від Спасителя. Тому це й прийняття цезаря майбутньої імперії, древнього Арімана, князя смерті.

І «завтра» вона справді зарізала в собі Мадонну й таким чином — Спасителя. «Це рештки моєї невинності...» — «і пішла в свою устанovu».

Мигдалеві кучугури сну Б'янки — зла вість про антихриста, про переслідування впродовж трьох із половиною років Небесної Жони з дитиною. «Три дні назад я спровокувала цілу країну». Блудницю Вавилон?

Велика дорога, що перетинає тракт Карла XII, — Чумацький Шлях, що «за мигдалевими кучугурами», за межею нашого смертного життя. XII — число сузір'їв, якими подорожує душа.

За мигдалевими кучугурами — апокаліптичні картини пожеж, потопів, смерті «Я (Романтики)»: «то за дальніми кучугурами горять села, горять степи й виють на пожар собаки по закутках міських підворотень!»

У «Золотому теляті» це картина пожежі у «Вороньей слободке» у кв. 3, буд. 8 Лимонного заулка Чорноморська.

Квартира ця нагадує будинок «Свині», бо в ній живуть **Васісуалій Андреевич Лоханкін** (Василь Розанов — за слухним твердженням Каганської й Бар-Селли, але й Ваал, що спровоковано писаннями самого Розанова, який протиставив його у своєму Апокаліпсисі як благого бога Христові), **Люція Францівна Пфферд** (Люциферова кобила), син янгола смерті Самуеля, Михайл Самуелевич Паніковський (сам Пан!), Александр Дмитрієвич Суховейко (адський суховій, пустельний дух, Тичинів «сад», у якому саме «с» лише сушить) та інша нечиста сила [62; 103]. Щоб читач здогадався, у чому річ, Льф і Петров кладуть у сюжет єврейський ключ, посилають у чергову подорож інженера Талмудовського, що мчить кудись біля згорілого будинку. Будинок підпалили його мешканці із шести кінців (див. «6 спичек» в І. Еренбурга). Шість кінців світу запечатані в «Сефер Ієцирі» іменами Бога. І розпечатує їх янгол гніву Об'явлення [8, с. 26]. Після того як розпечатані шість печаток, запечатаються праведні, і Янгол розпечатує сьому печатку. Після

цього в розділі 8.3 приходиться інший Янгол і кидає кадильницю на Землю: «...і сталися голоси і громи, й блискавки і землетруси». Далі йдуть сурми, які присутні і в тексті Ільфа й Петрова.

Ось що сталося в буд. 8, кв. 3 Лимонного заулка.

У пригодах Остапа Бендера 1927 і 1930 років «Воронья слободка» — лише один з епізодів післяреволюційного малого апокаліпсису «малого Совнаркому».

Малий антихрист Остап Бендер весело регоче з того, що виробляють люди на землі. «Лед тронувся, господа присяжные заседатели», — підморгує Остап, звертаючись до членів невидимого складу Страшного суду.

Регіт крізь сльози Ільфа й Петрова нагадує сміх Хвильового у «Свині» й «Івані Івановичу». Але Хвильовому психологічно ближча трагічна романтика «Я», «зелена туга» редактора Карка, туга за Великоднем, мука зеленої туги, видінь апокаліпсису, жура сірих днів, що летять журавлями на глухих шляхах, які приносить жура-лелека:

Пішли по муках перегуки,
полинула луна...
Зі сходу
струмкує дим!

Це туга «луни», несправжнього життя — за справжнім.

Зі сходу не Лух, а дим, атоми утоми. Люкси авто фаркають уночі, розвозячи атветственних гіпопопотамів, тобто Райських Бісів, Бегемотів із Книги Йова.

Так, прийдуть аерочаси, часів Адама ріки.

Але та путь далека...
І завжди я в журбі
похмурий на путях,
а навкруги мене —
кублиться-б'ється мряка
і шмаття від життя.

«Дорогий мій Карль, не забудь захватити в Ялту оце шмаття: це для менструацій», тобто місячки, лунно-місячної дії.

Але та путь далека...

І темна-темна ніч,

і спогад як лелека

<...>

А може... може так —

розірвана на клоччя

майбутнього мета?

<...>

А ввечорі на «Тоску»,

щоб знову було тоскно...

<...>

...І ранком я прокинувся:

димів квітневий ранок,

а на душі — журба.

Це Великдень 1922 року, п'ятого року революції. Луна, туга, журба, жура, мука, дума, душа...

Серед сузір'їв приголосних кричать планети перевтілень голосних, кричить новонароджена душа, «уа» кличе «ау», «Аго-о-ов» до інших душ: «О-о-о».

«Тоді мені прийшла думка, що я можу тут заблукатись, — і мені стало сумно. Я зупинилась і скрикнула:

— Агов!

Але тільки луна відгукнулась мені й замерла десь у гушавині. „Наче ліс життя”, — подумала я й кинулась у другий бік». Це Б'янка кличе в «чорному лісі» сера Чаргара, чарівного своїм «р» у цих дантівських чагарях життя. Але чар його гарчить згарищем, бо, як зізнається він, «я не вмію кохати». Як не вміє кохати й Сайгор-пудель. На вірогідність такої розшифровки Чаргара (і подібної — Сайгора) вказує гра В. Іванова з іменем антропософки, першої дружини Волошина, Маргарити Сабашнікової [57, т. 2, с. 384–388, с. 764–765].

Есть мощный звук: немолчною волной

В нем море Воли мается, вздымая

Из мутной мглы все, что Мара и Майя...

І далі, поєднавши «мар» «обманного мира» з глибинами творчого слова, з «гортанью»/«гартанью», Іванов вказує на семантику Маргарити:

Два звука в Имя сочетать умей:
Нырни в пурпурный вир пучины южной,
Где в раковине дремлет день жемчужный;
<...>
В морях горит — Сирена Маргарита.

У напівуявному романі з Маргаритою, нащадком Тібету, «чар індійських», «солнц буддійських» Іванов уявляв себе «вожатым» по «деб-рям» («хашам») «сумрачного леса», а супутником — «крылатого бога», подібного до «душ вождя», Гермеса [57, с. 391]. Саме він, Ерот, приніс поетові з «індійського водоворота» дар — «жемчужину» [57, с. 385]. Іванов мітологізує образ свого кохання в цілковитій відповідності до платоно-дантівської концепції Любови, включно з образом душі, Психеї, що замкнена в мушлі, як тюрмі: «И роза дня в струистой урне тлела». Вже набагато пізніше в «Гімнах Еросу» та «Зимових сонетах» Іванов повертається до «незримого вождя глухих моих дорог», до своєї дефініції творчости й символізму:

Томленья всех скитальцев
По цели всех дорог,
Ты, Эрос, друг страдальцев,
Палач и мистагог,
Голодных алчный бог,
<...>
Сливаешь в гимн, живое
Манящий за порог!

За поріг у свої омріяні далі й рветься Б'янка. Далі ці міняються, від утраченого вже раю революції до Боженьки, точніше до «старої дошки» з образом Спасителя. На мить вона застановляється: «Чи не знайшли вже на вітчизні Тагора» «мою химерну даль». Але відкидає Індію й священні гімни «Рамаяни». Так, як далі й Руссо з його поверненням назад, у минуле, як і проминулий рай тов. Уляни й тов. Бе, як і рай «п'янки й любовної оргії» сіроокої журналістки з її спокусливою любов'ю втрюх, бо це вже пройшло, було, було, зокрема, у поетиці В. Іванова. Та «пожар бажання» від «напрочуд привабливих і цинічних картин» «чудового закутку» божевільної журналістки відкинено, Б'янка хоче віддати свою статеvu невинність саме великому художнику Чаргарові. Чому? Б'янка — Дон-Квізадо, що за однією з формул Белого означає

символіста, який бореться з вітряками, тобто великим світовим млином перетворень, падінь і піднесень, Сфінксом, загадкою людини з 10 аркану розенкройцерів. Лише Чаргар може бути її вождем, «Моїсеєм», яким він відчув себе після молитви на вечірне сонце, дати їй ключі-скрижалі від цієї тайни. Читаючи вперше Біблію, вона думає про Чаргара: «Навіщо мучити себе й другого?», але «якийсь диявольський голос шепотів мені: «Він знає все, ти мусиш побороти й взяти в нього те, без чого тебе нема, без чого ти не існуєш!» «Інших доріг я вже не бачила». Їй потрібні були інтимніші стосунки, «як повітря, бо тільки такі стосунки приводили мене до останнього, невідомого мені закутка людської душі, що в ньому мусіли віддзеркалитись химерні озера загадкової далі». Та він виявляється таким самим дрібненьким, як і сама Б'янка чи навіть Кук, і... «мені гірко стало на душі, бо ж мій кумир мусів при такому припущенні негайно полетіти зі свого п'єдесталу», як летить у сні Б'янки фігура Леніна. Летить за вікно й погашена лампадка, що була запалена перед «дошкою з образом Боженьки». «Я виходила на нову дорогу», «на майдан Трьох комунарів і звернула в кривий заулук», до деталі «мого останнього бога», до Кука. Чому все ж саме «Кука»? Прізвище знамените двома мореплавцями, Джеймсом та Фредеріком. Для поетів 10–20-х років минулого сторіччя, наприклад, у «П'ятому Інтернаціоналі» Маяковського, Кук — символ прагнення до полюса. І саме південного, а(в)стрального. Та Кук «Сентиментальної історії» — мавпа, він не лише пародіює прагнення до полюсів та перетворює Архімедове «Еврика» на «Ервику» відкриття тайни жіночої гідності Б'янки, він пахне «асенізаційним обозом». Відповідно до гіпотези Бальзака «благоухання суть идеи», у «Гімнах Еросу» Іванов стверджував, що «бог — запах». Тут це астральний запах нового бога, бога без далі, поза вселюдською «хресною путтю до світової Голготи». Тому й дорога до нього, «ця дорога ніколи не була для мене загадковою». На цій дорозі існує лише два земні полюси, шпенглерівські світовий мільярдер та світовий чиновник, цезарі «світового бардачка», яких і посилає в «п...у» поет Альоша, що дивився на світ очима Голготи, дивився самою «Голгофою, коли вели легендарного Христа на Голгофу». Як на Голготу покійно відходить від Альоші некрасива жінка, якій він плюнув в обличчя за те, що вона хоче його, самця, і тому підмовила свою дочку збрехати, що вона «сестра мамина». Як плює в обличчя Чаргара

й Спасителя Б'янка. Але як, власне, дивилася Голгота, коли на неї вели легендарного Христа, і як це пов'язано з плевками? Альоша дивиться Голготою, коли думає про крик потяга, коли він мчить від семафора. Некрасивий карлик виглядає Голготою й тоді, коли говорить про свою нудьгу й скору смерть, бо не знає «в чому полягає краса і радість земної муки». На Голготі розіп'яли Любов, наше вище Я, красу і радість земної муки. За легендою під Голготою — череп Адама. Вона, як горб Альоші, втілює гріх Адама, вона очима Адама-Землі страшилась й очікує Його смерті, з якої постане Звільнення людини-Землі. Некрасивий горбун, «євнух» Альоша чекає Любові й не приймає нудьги смертної любові, любові самців і самичок. Як не приймає заквартильної далі й зупинки під назвою КП(б)У. Це тема «Поєми моєї сестри», задана її вступом. Це тема подорожі «я» від заулків, де метушаться «кнурі» (тобто «пороси»), дантівської подорожі «у глибінь», у надра, куди «ватажки моїх дум повели», але там через «тім'я темряви» «я» відкриває герць кротів за самицю незрячу... «і насів». Це тема наступної подорожі: «Я на полюс летів, де на кригу бамбули з океану вилазили — злучка. — » Чому тире? Це тема землі, одірваної від неба, революції без духу («атака нанівець»), тіла без світанку. Це майже цитата з его-футуристичної поеми В. Гнедова «Поюй»: «У — ». «Усього одна літера, заголовок і тире. Навіть (ах який пасаж!) нема в кінці точки», писав 1913 року із захватом про цю поему поет Ігнат'єв [83, с. 67]. У Хвильового точка є, відокремлюючи злучку від всесвіту, атомізуючи її. Аналізуючи творчість кубо-футуристів та Гнедова, Чуковський писав про ці й їм подібні поеми: «у своєму зловісному пориві до нуля, до порожнечі, до діри ці страшні поети-взорвалісти» й «саму душу знищили» [139, с. 39]. У цій «бездонній дірі» вони «онанують заумними словами» [139, с. 40], бо викинули з поезії й еротіку, вічне джерело поезії, залишивши лише «діру»... Вбивча й не завжди справедлива характеристика кубо-футуристів пояснюється тим, що за всіма епатажами буржуа стояла тоді реальна Росія, «печерно-звірячі» емоції, сліпа воля хлистуючої Росії до хуліганського бунту, і за урбанізмом футуристів прозирала воля до повернення в печери. Все це «діромольство» й виявило себе після революції... І налякало навіть деяких із діромольців. Майже одночасно з Хвильовим «Поєми моєї сестри» (1921), «В електричний вік» (1921) та «Зеленої туги» (1922) Маяковський в «IV Інтернаціоналі» (1922) закликає

слідом за Белім (1918) та В. Шершеневичем²⁰ (1920) до третьої, духовної революції, і ставить «Октябрь» під «огромнейший знак вопроса»: «Свистит любой афиши плеть: — Капут Октябрю!». «Коммуну слава, расселись мещане». «К гориллам идете! К духовной дырке! К животному возвращаетесь вспять». «От всей вековой изошренной лирики одно остается: — Мужчина, спать!» І це пише той самий Володя, що в «Облаке в штанах» ставив над усім сотвореним nihil і волав на весь усесвіт: «Марія — дай!»

Чи читав Маяковський «Поему моєї сестри», «В електричний вік» та інші поезії сумніву Хвильового? Знак питання «чи» щодо «дитячої наївності мільйонової маси» мучив не лише Марію «Синього листопада» (1923) й відлунював «ги», «бо схожа».

Вже в часи Б'янчиної сентиментальної історії всі революційні ілюзії розвіялися. На місце «світових пожарів» «прийшла якась нова дичавина», «модернізована тайга азіатчини». У цій дичавині Б'янка стає «реакціонеркою», що не йде в комсомол, бо тут «була якась дика розгнузданість, і дівчата, що йшли туди, вже з п'ятнадцяти років робилися «чесними давалками». Це не комунари, а «комол», комолі бички й телички, що бездумно віддаються КП(б)У, яка так само безвольно віддається РКП(б). Але чому Б'янка не приймає прогресивної «любоби блжілок трудових» та статевої «співчуваючої етики»? Усі її далі еротично зафарбовані, що й не дивно в її 17–18 років. Пройшовши через низку розчарувань у «далях», вона повертається до того, від чого втікала, — до «чесних давалок», у родині й поза родинюю. Чого ж, якої далі вона шукала, втікаючи в город Z, де зустрине «великого чоловіка, і тоді станеться чудо». Яке? «Справа в тому, що я вже тоді хотіла бути матір'ю, а вітер мене збентежив»: їй «захотілось завагітніти» від вітру, «як завагітніло голубе небо, що вже мільйони віків хоронить у собі таємницю найпрекраснішого й найчистішого зачаття». Це мрія новітньої Магдалини з «Поєми моєї сестри». Проституткою є й сестра сну Б'янки, тобто її душа, фльондрою є психея Хвильового, його «сестра», що, на відміну від Б'янки, не хоче повертатися, приймати реальний проститутуований світ і вимагає синтези в істоті полюсів вільного духу й плоті.

²⁰ Виступаючи проти міщанського комунізму та «пролетарської» демагогії, В. Шершеневич у статті « $2 \times 2 = 5$ » [79, с. 100] писав: «Революція брюха цілком залежить від революції духу», «імажинізм — перший гуркіт всесвітньої духовної революції».

Вийжджаючи до великого світу в пошуках далі-чуда, Б'янка відчуває «великий біль розлуки», але втішає себе тим, що «телечка нездібна переживати цього», і це робить із неї людину. Втеча, fuga, за Філоном, мусить закінчитися відкриттям Бога. Тому вона й філософствує про телечку, хоч знайома була «тільки з Платоном». Таким чином, її філософська мрія про вагітність від вітру — мрія неоплатонівська. Ерос телечки — Ерос найнижчий, що лише відтворює життя, творить уявне безсмертя людини через її нащадків. Наступні ступені фуги Пеніда через зовнішню красу (завдяки їй Б'янка й отримала свою посаду машиністки), мистецтво (Чаргар), філософію ведуть до злиття з Богом, небесним Еросом, Еросом-Творцем, що сходить до людей. Голубе небо, що завагітніло мільйони років назад, — це світ ідей Платона, це Софія, що народжує Адама Кадмона, архетип людини, що реалізується нами в «нових людей якоюсь ідеальною країною», що їх бачила Б'янка «внутрішніми очима». Саме над цим, над пошуками «дороги» до темної душі матерії б'ється внутрішній провідник Б'янки, Дон-Квізано її сну, що заклінає матерію, як індійський факір, та замовкає після аргументу Дантона, його «царственно-похабного жесту». У реальності панує лише цей жест, у Чаргара, Кука, тов. Бе, сіроокої журналістки. Це навіть не Ерос розмноження, фаллус, перший ступінь. Навіть він зникає, розкладається страхом. Це Ерос розложення, розкладу, страху перед сім'єю, смертю й аліментами. Ніхто не може стати Провідником Б'янки в цьому світі, її «Діютиною». Тому й вона не здатна нею бути, тою омріяною нею пушкінською Марією Кочубей, що надихала Мазепу. Янка в ній не народилася, придушена машкарою тов. «Б» (тваринна форма, все та сама телечка, бик, за Белім), що розрубав голову тов. Уляні, Єві чи душі революції. Так само й вона «порубала дошку з образом Боженки». За що? Бо «мені прийшла думка, що образ Спасителя — це не що інше, як мертвий Чаргар». Він не відгукнувся на стук Уляни, не відчинив їй двері, «коли до мене стукала твоя раба Уляна», як не відгукнувся на її «Агов» Чаргар і не відчинив їй двері в чарівні далі. За порогом її дверей лежав труп тов. Уляни, неподалік сновидної «велетенської силуети в кепі», що розбилася на три могили: «Морітурі те салютант». Так перемиг дух зневіри, капітуляції — перший сторож порога Аріман, що пацюками шарудить у кладовій, де лежала дошка-ікона. Це він не пустив Б'янку за порог майї у світ духовний, звинувативши в усьому Спасителя, а не Б'янку, що не відгукнулася Уляні: «Стукаєш? Ну, і стукай!..» За «порогом Стража» людина п'ятої

епохи дізнається, що «схильність до зла лежить у підсвідомому всіх людей», і саме її треба усвідомити та преобразити в любов та інтерес до Я іншої людини [154—4, лекц. 5]. Б'янка шукала Провідника не в серці, а назовні: «О, далекий!» «Яка тоска», — «раптом звертається до мене сестра». «Що чуєш? Сволоч. Замовчи, потаскухо!» — відмовляється почути свою душу Б'янка й стає банальною «давалкою», Унікум.

Так само як Б'янка та її сестра, кричить хтось, вибігши за межі смертної зони: «Аго-о-в!» «І знову нічого не чути. Тільки зрідка з десятих міської в'язниці долітає волохатий гомін: то кричав глухим напруженим криком тюремний наглядач», Аріман. І звідси зелена туга за майбутнім Я, Духом Свободи, туга за Тим, хто вже кричить своє «Уа!» зовсім поряд, у сусідній кімнаті, ч. 3. Туга за голосом Логосу, за Тим, Хто стоїть перед усіма душами й стукає до всіх «я», — туга за вітром, за кучерявим Месією, зелена туга за ІСН, яким завагітніла Магдалина «Поєми моєї сестри»:

...очі світової революції гостро —
ти?
Я!
І перейшла поріг.
Біля мене вітер пробіг
І —
Зник.

XII

ЧИ?

Я ще не чув такої гри...

І. Калинець «Інна»

*В трикутнику знайти четвертий кут –
Велике Невідоме.*

Б.-І. Антонич «Четвертий кут»

Можна й далі блукати цими лябіринтами словомислі Хвильового, але наше дослідження «Його таємниці» підійшло до меж, за якими постають проблеми, що потребують зміни тематики й методів дослідження. Загалом мета досягнута, антропософський складник і, на мій погляд, серцевина таємниці, про яку Хвильовий говорив Любченкові, доведений і більш-менш розкритий. Далеко не всі грані антропософії розглянуті й не всі твори Хвильового проаналізовані під антропософським кутом зору. Скажімо, випадок із невмираючою пташкою в «Шилихвості» — непогана ілюстрація до твердження Штайнера про те, що тварини мають групове «Я», яке поза Землею. Поодинокі тварини є «членами» сукупного тіла «Я» тваринного виду. Смерть індивіда залежить від «згоди» цього «Я» і не є тотожною смерті людини [183, с. 43]... Таке уявлення про смерть тварини близьке мітологічним уявленням про мисливських богинь, які дозволяли або не дозволяли мисливцеві забити звіра. Та «Шилихвіст» не про це. Як і інші «Мисливські оповідання добродія Степчука», він присвячений моральній фантазії людини, яка, за Штайнером, виводить людину з обмеженого кола майї фізичного світу або, за висловом у «Бекасах», дає ниточку до «нерозгаданих загадок на путях до далекої, невідомої і безперечно прекрасної людини», тобто до суті й доцільності існування.

Та ми вже бачили, що кожен із розшифрованих текстів чи символів потребує нових досліджень та припущень. Що яснішим стає антропософський підтекст текстів життя й творчості Хвильового, то загадковішою постає перед нами психоідеологія Фітільова в її цілості¹. Кількість запитань зростає.

¹ Це стосується не тільки Хвильового чи Тичини. На жаль, лише після закінчення цієї книжки я ознайомився з надзвичайно плідною працею М. Вайскопфа «Сюжет Гоголя» [29–2], у якій автор зробив спробу відтворити цілісний «єдиний» сюжет Гоголя, від найраніших, іще юнацьких спроб письменника до «Вибраних

Ось деякі з них.

Знання антропософії у Хвильового ширше й глибше, ніж можна було отримати з друкованих у Росії текстів Штайнера, Белого, Волошина. Звідки, як і коли Хвильовий здобув це знання?

«Санаторійна зона» просякнута ідеями, темами й символами штайнерівських циклів «Іншомовність історії» й «Місія поодиноких народних душ у зв'язку з німецькою північчю». «Клявіатурте» точно передає одну з головних ідей цих самих циклів, місію нинішнього втілення Землі й людини — гармонізацію якостей людини, вироблених у попередніх втіленнях Землі — волі, почуття і розуму, у нову якість — любов. Маємо тут і рідкісний випадок у конспіративно-езотеричній поезиці Хвильового, коли прямо названо одну з провідних фігур цієї драми Землі, Арімана. «Бандити» напрочуд повно віддзеркалюють цикл «Людина в її зв'язках з тваринами й елементарними духами». І написано це оповідання невдовзі після того, як Штайнер прочитав свої лекції. Це мусило б, мабуть, свідчити про постійні, майже безпосередні зв'язки, контакти із західноєвропейськими антропософами. В антропософському центрі в Дорнасі мені не вдалося дістати жодних даних щодо існування антропософських груп в Україні.

Але що казати про Європу, коли невідомі навіть зв'язки між українськими та російськими антропософами, наприклад, із Волошиним, що жив у Криму, куди їздили відпочивати й українські діячі культури. Поновний спалах антропософської символіки в кримському циклі Тичини, чи не зумовлений він зустріччю з Волошиним? Та чи була така зустріч?

Члени відкритої нині Київської «Дев'ятки» («Дванадцятки»?) належали в часи Хвильового переважно до кіл, близьких або прихильних до ВАПЛІТЕ. Та, окрім поезії Тичини й живопису Ю. Михайліва,

місце із листування з друзями». Таким єдиним психоідеологічним сюжетом виявився гностичний маніхейський міф у різноманітних його втіленнях (від гомільського підґрунтя українського фольклору до масонської мітології, кабали й сквородіяства), з усіма його суперечностями та в сутичці з ортодоксійною теологією православ'я, католицизму й протестантизму. Це містичне підложжя «сюжету» Гоголя прояснює надзвичайну роль гоголівських текстів у творчості післягоголівських містично-релігійних письменників — від Шевченка до Барки й Андіївської, яких би поглядів вони не дотримувались. Зокрема, це стосується творчості російських та українських письменників-антропософів.

чітких слідів антропософських ідей у членів «Дев'ятки» не видно. Та й чи була «Дев'ятка» вся антропософською? М. Семенко радше теософ (якийсь період). Чи був антропософом М. Зеров? Із листів Хвильового до нього можна було б зробити протилежний висновок, але й він необґрунтований, якщо врахувати «дух» часу й місця їхнього листування. Це вже 1923–1926 роки, коли антропософські товариства в Росії були заборонені та вже провадилися їхні арешти. А що ж казати про Україну? Якщо Зеров і не поділяв антропософських ідей, як член «Дев'ятки», та й просто як освічена людина того часу, він знав ідеосимволіку Штайнера. З листів Хвильового випливає, що навіть натяку на розуміння цієї символіки творів Хвильового в листах Зерова не було. Та не було таких-натяків і в листах Хвильового. Радше зі стилю його листів до Зерова можна зробити висновок про конспірацію... Дещо в них просто збігається текстуально й стилістично з «Короткою біографією» 1924 року, поданою для «тройки» партійної чистки... Навіть після того, як він подружив із Зеровим, Хвильовий підкреслює свою «партійність», як і безпартійний більшовизм Зерова. До близьких людей, однодумців, так не пишуть, пишуть так для недремного ока Госпупа...

М. Куліш, який тісно співпрацював із Курбасом та Хвильовим, не міг не цікавитися їхніми антропософськими «прийомами» в мистецтві. Та у відомих нам творах Куліша антропософських ідеосимволів небагато, хоча відповідна символіка й наявна, переважно в іменному, числовому та календарному коді [105]... Це насамперед Нармахар із Сабурової дачі Малахій Минович (посланець Божий, Місячний), з його химерними «голубими» симфонією, марою, Магометом-Леніним, «№ 666 006 003, голубої мети» (вар. [72, с. 57]), й імена Малахій, Мина, Агапія, Віра, Надія, Любов, Аполінара та знайомі нам «сузір'я Рака й Козерога», що разом із «Христом і Магометом, Адамом і Апокаліпсом раком летять»... Самоіронія над мріями, своїми і Хвильового?.. Чи захист люциферичного Малахія від всесоюзного Карно?..

Курбас, як це відомо з праць Н. Корнієнко й Л. Танюка², іздив до Штайнера в Мюнхен і дивився Штайнерову драму-містерію

² Надзвичайно цікавими є свідчення Л. Танюка в «Парастасі», присвяченому Аллі Горській: «Рудольф Штайнер захопив на початку століття молодого Курбаса вірою в те, що новий виток цивілізації і культури почнеться в Києві – саме там, де протягом довгих століть було пролито багато людської крові. Ця історична

«Сторож порогу». Стилїстика Штайнерових містерій-п'єс відчувається в початках Тичининого «Сковороди», задум якого поділяв Курбас. І «Замість сонетів і октав», і «Фуга», які можна розглядати як частину праці над «Сковородою», давали всі підстави для такої співпраці...

Хтось мусив увести Хвильового в коло антропософських ідей, якщо не людей. І сталося це, мабуть, вже в час революції та громадянської війни, бо майже в перших поезіях відчувається непогане знання не лише Белого, а й Штайнера. Зубакін прийняв Ейзенштейна в ложу розенкройцерів саме у фронтових умовах. Але хто був чи міг бути «Зубакіним» для Фітільова?..

Так само хтось із єврейських друзів мусив ознайомити Фітільова з ідеями й символікою кабали, знання якої у Хвильового виходить за межі того, що писали про неї Штайнер, Соловйов, Белий чи Папюс.

Ширше питання: у якому сенсі Хвильовий був антропософом? Чи був він членом якоїсь таємничої ложі, як Ейзенштейн або актори МХАТ-2, співробітники музею Кропоткіна та Пулковської обсерваторії? Чи пройшов сам або під керівництвом якогось «метра» кілька ступенів посвячення, а чи тільки вивчав та поділяв погляди Штайнера?

Психологія письменника ніколи, окрім хіба що соц- та фаш-реалістичної антикультури, не збігається з якоюсь ідеологією, не тотожна їй, навіть якщо письменник її свідомо сповідує. І сам А. Белий досить

кров і дасть поштовх народженню нової мистецької Мекки; Курбас залишає Відень і Львів і переїздить до Києва, аби творити там нову цивілізацію».

«Пригадую, з яким захватом Алла Горська сприйняла цю ідею від Неллі Корнієнко, яка робила тоді перші кроки по вивченню спадщини Курбаса; Аллі вірилося, що передбачення Штайнера здійсниться ще за нашого життя, і тому не є випадковим, що всіх нас тут — Дзюбу з Донбасу, Драча з Тетіївщини, Стуса з Вінниччини, Танюка і Сверстюка з Волині, Заливаха, Світличного, Семікіну, Севрук і десятки-сотні наших друзів із Закарпаття, Львівщини, Херсонщини, Одеси, Таврії звелю в Києві Провидіння з однією метою: аби ми спричинилися до відбудови України, до її Відродження — через культуру, мистецтво, високу етику».

На жаль, Танюк не подає тут джерел своєї інформації. У Штайнера я не знайшов згадки ні про Сковороду, ні про месіянстичне значення майбутнього Києва. Сам я познайомився з Горською пізніше на кілька років і не розмовляв про теософію (було не до неї), хоча теософи жили в цьому ж будинкові, що й Горська. До них ходив Бердник, із яким ми сперечалися про Блаватську та інших. Лідер київських теософів Букреева жила на тій самій площі. А через кілька кварталів працював проф. М. Клоков, колишній поет М. Доленго, з яким я зустрічався, коли заходив на працю до Є. Сверстюка. З антропософією ж у ту пору я сам не був знайомим.

еретичний щодо Штайнера, а в деякі періоди свого життя був до нього майже ворожим. Як далеко відходив від штайнеріанства Хвильовий і в якій бік?

У своїй концепції азійського ренесансу Хвильовий вводить у штайнерівську візію про майбутню культуру «народу Христа» досить серйозну корективу, бо для Штайнера ядром цієї культури є росіяни, Росія. Але в інших питаннях суттєвих розходжень зі Штайнером не видно, як не видно й суттєвої зміни у ставленні до антропософії в різні періоди творчості Хвильового.

Антропософія не з'явилася Афіною Палладою з голови однієї особи, на порожньому місці, і не була цілком окремим ідейним явищем. Вона перетинається з іншими духовними та містичними течіями, ось як розенкройцери, тамплієри, масонство, кабала, теософія тощо. Але хоча вона й вийшла з теософії Блаватської, слідів теософської символіки у Хвильового фактично нема. Згадка про теософів у «Я (Романтиці)» ні про що не свідчить, хіба що про відгук на критику «необуддистів» у «Трьох розмовах» у В. Соловійова й на образ теософа Шмідта в «Срібному голубі» Белого. Та й саме поняття «теософії» ширше за «адьярську» течію (Блаватська, Безант). Теософією в широкому сенсі є всяке містичне богослов'я, включно з Іваном Богословом. «Адьярці» в Україні належали радше до ворожих ваплітянам напрямів, як-от Доленго/Клоков. (На жаль, свого часу я не розпитав самого проф. Клокова, коли саме він став теософом.) Часті згадки Індії чи індійської культури теж нічого не доводять, бо вони цілком вписуються в Індію штайнерівської візії, яка лише частково збігається з теософською. Досить імовірно, що теософом є сер Чаргар. Та це можна ствердити, лише розшифрувавши його дивне прізвище та його зв'язок із самим Хвильовим або з тими чи іншими письменниками й творами.

Кабала, як ми бачили, присутня у творах Хвильового, але незрозуміло, який саме напрям її знав Хвильовий. Чи знав він, наприклад, про гіпотезу щодо Сервантеса-кабаліста? Про зв'язок із християнською кабалою Джордано Бруно? Серед імен, які він називає у своїх творах, звертає на себе увагу згадка про Й. Рейхліна в «Україна чи Малоросія?»: «Історик всесвітньої літератури, Володимир Юринець, очевидно, ще не забув, як картонний меч Рейхліна викликав у свій час велику боротьбу між гуманістами й обскурантами». Рейхлін, на відміну від Еразма Роттердамського, аж ніяк не є загальновідомою репрезентативною фігурою гуманізму... Він відомий саме тим, що

виступив проти спроби обскурантських церковних кіл заборонити юдаїзм, як антихристиянську релігію й теософію. Зокрема, йшлося про кабалу. Гебраїст, він запровадив до університетського навчання гебрійську мову й домігся скасування імператорського наказу про знищення єврейських книжок. Спеціально навчався кабали, вчився в знаменитого християнського кабаліста Піко де-ла-Мірандола й видрукував 1517 року книжку «De arte Cabbalistica», у якій виклав «свою теософію» (див. гасло «Каббала» в т. 9 дореволюційної «Єврейської енциклопедії» [50]). Таким чином, його можна вважати одним із творців християнської кабали (і аж ніяк не борцем з теософією, як коментує згадку про Рейхліна П. Майданиченко). Мабуть, саме до такої кабали належить образ «Я» на сонцетроні «Біля коксової печі». Про знання кабали в колах ВАПЛІТЕ свідчить і творчість Тичини. Окрім побіжно згаданих мною віршів, можна вказати на химерну спробу Тичини [118, т. 4, с. 455] пов'язати Сквороду зі зловісною фігурою Якова-Йозефа Франка. У чернетках симфонії «Скворода» якийсь дурнуватий Масон читає лист Сквороди до Радищева, у якому український «друг» російського дев'ятнадцяти-двадцятирічного хлопця Радищева хвалиться тим, що отримав із Ченстохови від Якова Йозефа Франка «Листок нової віри едомітської». Лист³ від багатія родом із Галичини, барона, одного з попередників Книги Кагалу Я. Брафмана, «Протоколів сіонських мудреців», теоретика й практика «практичної кабали», що розробив свій напрям у ній, саббатіянець (магометано-юдейський варіант хлестів), що вважав себе перевтіленням Месії і створив ще більш підлу, ніж саббатіянци, секту франкістів? Франк у боротьбі з юдаїзмом домігся того, що польська католицька верхівка почала палити Талмуд, тобто повторив — у протилежному напрямку — подвиг Рейхліна. Зв'язок Тичиногого Сквороди з Аміраном, який анаграматично пахне Аріманом, з гайдамаками Люцифером та Сатаною цілком пасує саме такому кабалістові... Чи міг би Франк писати Сквороді? У Ченстохові Франк сидів у тюрмі за дійсні злочини проти моралі й релігії. За розпусу [118, т. 4, с. 575]. І листи в Росію справді писав... до церковних ієрархів та уряду, пропонуючи

³ В іншому варіанті про нового Месію з Польщі пророкує саме Масон [118, т. 4, с. 307], що свідчить про серйозний інтерес Тичини до «месії», про деяку невпевність щодо зручності цього кандидата в приятелі Сквороди. У ще одному варіанті [118, т. 4, с. 161] «Листок нової віри едомітської» Сквороді прислав і сам Радищев, та Скворода «мало доймає віри»...

православізувати євреїв... І не його вина, що ні Ватикан, ні Росія, ні Туреччина не спокусилися на його нову едомську віру...

Для чого Тичині він знадобився? Значно більше біографічних та світоглядних підстав для листування Сковороди з мудрим і справді близьким за поглядами й мораллю засновником хасидизму Беш-том, Баал Шем Товом, противником Я. Франка.

Майже 40 років Павло Григорович гвалтував Сковороду, щоб перетворити його на червоного Фавста, тобто більшовика. Якщо 1920 року він у своїх воістину сковородинських «Замість сонетів і октав» лише порушує питання про пантофлю червоного Папи, то, розпочинаючи майже-геніяльного свого «Сковороду», через свого «Прометей», катованого ката, шукає шлях до тієї пантофлі, шлях власний, але спираючись на... свого духовного вчителя. Підстав для цього Сковорода не дає. Нема їх і в тогочасному колі європейських ідей, близьких Сковороді. Зате у Франка, в його кабалі, вони були. Його вчення про перевтілення Месії давало можливість йому самому бути очікуваним Месією євреїв, магометанином, католиком, православним, і навіть перевтіленим Христом. А своїй пастві він давав дуже зручну модель антиморалі, надзвичайно схожої на мораль Гришки Распутіна (чи мораль ворожих легенд про нього...). Гіршої, бо у своїй «Біблії баламутної» він обіцяв «звільнити світ від будь-яких законів і статутів, що існували досі» [118, т. 4, с. 575].

За Франком, ми живемо у світі зла, кліппот, шкаралуш. Та, живучи за законами світу кліппот, світу неістинного, можна пронести, зберегти іскри Світла Божого під видимою маскою. Зрада, зречення юдаїзму (та інших релігій) дає можливість зберегти істинне ядро, духовне світло юдаїзму (від якого він потім відрікся). «Месія» та його апостоли можуть порушувати будь-які приписи моралі, включно з табу інцесту, бо це все лише видимість... Власне, за практичні реалізації нової релігії й моралі він і сидів у тюрмі, поки його не звільнили росіяни в час першого поділу Польщі, за великі заслуги перед російським урядом як таємний агент...

Не був, здається, Павло Григорович чорносотенцем, погромником. Далекий він, мабуть, і від сексуально-містичних оргій франкістів, хоч його «Сковорода» й просякнута оргіастичними мотивами й досить брудними блюзнірськими алюзіями. У Я. Франка Тичина шукав, здається, щось інше, а саме науку, як нести свою іскру Божу під кліппою, маскою стаління... І, можливо, мають рацію Ю. Лавріненко й С. Тельнюк у своїх гіпотезах про Тичину, який начебто все

життя під маскою чи «щитами» зберігав пушкінську внутрішню, тайну свободу... На жаль, звернення до «щитів» Я. Франка свідчить про те, що ця свобода — свобода п'їтьми, а не світла: маска-щит приросла до обличчя генія й пожерла його внутрішнє світло або, за метафорою А. Белого, трансформувала його інфрачервоний екстрем в ультрафіолет... чорносотенного Я. Франка. Машкара в «Сковороді» не лише карнавальна-театральна, вона просякає всі образи цієї симфонії, які всі роздвоюються, взаємопідмінюючи один одного в сексуальному, релігійному, політично-соціальному та інших пляхах.

Я так докладно зупиняюся на цій чернетковій дрібничці «Сковороди» тому, що таємниця життя і творчості Хвильового не може бути розв'язана поза контекстом всього літературного й політичного процесу 1920–1930-х років, без розв'язки таємниці Тичини, Семенка, Зерова і т.д. І не лише членів «Дев'ятки». «Його таємниця» є суттєвою частиною таємниці яскравого спалаху української культури в 1910–1920-х роках. І не лише української.

І не тільки культури. Чи випадково, що Сталін фальсифікував свій день і рік народження 6 грудня 1878 року, демонізувавши їх у 21 грудня 1879-й? Ця інформація гебіста В. Мітрохіна [177, с. 53] підтверджується знахідкою церковного метричного запису радянським істориком Л. Спіркіним («Известия» 24 червня 1990 року). Якщо навіть прийняти гіпотезу про те, що так Сталін ховав свою співпрацю з охранкою, то це не пояснює нових дат, які дивним чином збігаються з роком «Падіння духів п'їтьми» за Штайнером і днем, коли за повір'ями в персидському ареалі народжуються діти зла [26, с. 42], тобто діти Арімана. Це радше макабрична сталінська іронія, подібна до блюзнірських жартів Івана Грозного та Петра I. Таємниця Я./Й. Франка теж глибинно пов'язана із Жовтневою тайною. Сталінізований Прометей Тичини — фігура дуже близька психологічно до Я. Франка, що проповідував відмову від сорому «месії, що прагне влади», «що має демонічну велич», бо «втлював усі потворні потенції порочного, деспотичного месіянства» [145, т. 2, с. 175]. В ізраїльській російськомовній публіцистиці висувалася гіпотеза про те, що непропорційно велика роль євреїв у Жовтневій революції пояснюється тим, що ні саббатіянство, ні франкізм ніколи не зникали в єврейському середовищі (а через «християнізовану», фальсифіковану під християнство кабалу Франка мали вплив і на неєврейську «містику революції»...). І євреї-більшовики та націонал-більшовики — переважно вихідці з антиюдейських родин або духовні спадкоємці

саббатіян і франкістів (див., наприклад, книжку М. Агурського [1]). Звичайно, це спрощення, але воно може стати плідним ядром більш усебічної гіпотези. Чи випадково тема національної зради — одна з провідних тем чернеток «Сковороди»? «Сковорода» Тичини — потенційна вершина його генія і його ж найнижча ступінь падіння — суцільна таємниця, яка потребує окремих досліджень, нових методів...

Та чи знав Тичина всі ганебні сторони франкізму? Освіта в Тичини була, мабуть, набагато ширша й глибша, ніж у Хвильового. Плуताючи дати, підганяючи події й імена під схему Сковороди-гайдамаки-більшовика, червоного Фавста, Тичина досить точно називає деталі біографії Я. Франка. Зокрема, він називає його не лише першим, юдейським, іменем Якоб, а й хресним — Йозеф, оминаючи тільки прикмети «барон» та «Лейбович», які компрометують псевдо-Сковороду.. Одна з таких прикмет барона, його звання Месії, натяком згадана в чернетках «Сковороди» й саркастично виправдовує Масона: «...тепер, коли Месія всього світу з Польщі прийде» [118, т. 4, с. 307]. Я навмисно користувався переважно дореволюційними джерелами щодо едомітів, щоб не вийти за межі того, що було чи могло бути відомо Тичині. Зокрема, це докладна стаття в передреволюційній «Єврейській енциклопедії». Якщо навіть Тичина її не читав, то нічого доброго про Франка він не міг прочитати ні в християнській, ні в магометанській, ні, мабуть, навіть в атеїстичній літературі... Хіба що в чорносотенно-хлистуючій...

Порівняння «Сковороди» з «Дванадцятьма» та іншими блюзнірськими поезіями Блока свідчить про глибинні корені гріхопадіння культури імперії в хлистування ще перед революцією. Докладна аналіза «Дванадцяти» Б. Гаспаровим [35] засвідчила, що центральним джерелом зловісної поеми є «Біси» Пушкіна, з їхніми «домового ли хоронят, ведьму ль замуж отдают». Та на відміну від Тичинових едомітів підміна Христа антихристом у Блока несвідома чи напівсвідома, бо недарма ж він нарікав, що волів би Іншого на чолі революції... (Нічого не зрозумівши в Блока, тов. Луначарський все ж справедливо картав його за те, що «він не побачив Іншого в Ленінові» [3, с. 410].) У Тичини — підміна Сковороди Я. Франком свідомо, як свідоме і його порнографіювання Мадонни... Підміна, релігія мавпування — головна риса сатанізму. Вона ж головна риса більшовицької революції, Мавзолейної релігії «подразумеаний» (Ленін-партія-пролетаріят-народ) Маяковського й інших бардів Жовтня. Як писав «З глибини» М. Бердяєв у «Духах російської

революції», «російська людина остаточно розперезалася й з'явилася голою. Злі духи, що їх бачив Гоголь у статичці, вирвалися на свободу і вчиняють оргію». Російська революція «вся базується на змішуванні й підміні» [61, с. 79]. Ось чому Тичина «заголяв» Мадонну в «Сковороді», а Блок преобразовував її в повію, бо його Прекрасна Дама, за словами Белого, «розклася на проститутку й уявну величину, щось на зразок v-1», і «заклик до життя виявився закликком до смерті» [6, «Блок», с. 465]... Бо Блок — співець порожнечі, його краса — «прелесть», «краса гинучого життя». За ним, за Незнайомкою, і пішли Хлоня та анарх... Він діромоляй, із «попиками болотними» з «польовим Христом» [6, с. 460—461]...

Мені ще доведеться повернутися до «едомітської віри» Тичини, та зараз продовжу розгляд інших, неантропософських елементів «тайни» Хвильового.

Алхімічна символіка поезії Хвильового більш-менш збігається зі штайнерівськими інтерпретаціями, хоча низку коштовних каменів у «Біля коксової печі» мені не вдалося співвіднести зі схемами Штайнера. Але не вдалося також співвіднести їх і з іншими езотеричними системами знаків чи символів. Та чи було таке співвідношення? Чи це не просто поетична гра словами-камінчиками, глосалолія?

Розенкройцерівську символіку арканів Таро я лише заторкнув, бо й вона потребує більш глибокої аналізи. Здається, немає у Хвильового головного символу розенкройцерів — рози з хрестом чи трояндного хреста, якщо не вважати за такий символ обіцянку Пеніда: «Я лоно страдниці-землі в троянди уквітчаю». У поезії й прозі Хармса розенкройцерівська символіка більш очевидна, навіть із відповідними малюнками й схемами. У Льфа й Петрова вона майже на поверхні тексту — це і згадка в «Золотому теляті» про колись могутній орден розенкройцерів, і хіромантія та карточні гадання Боур Єлени Станіславовни (Б.Є.С.), і тайнопис імен (ЮТ — Іван Осипович Трикартов. Йод — 10-й аркан), Бубешко, «пикейные жилеты» тощо...

Не бачу підстав і для вказаного напостівцями масонства, окрім сумнівної зустрічі Хвильового з І. Борщакком. Таким чином, антропософія Хвильового — більш-менш штайнерівська, нееретична.

Єдиною серйозною ерессю супроти Штайнера є членство в ком-партії, що закінчилося ерессю самогубства й вампіричними погрозами приятелям Коряка, тобто чекістам, мститися з того світу. Це теж тема окремих досліджень. Частково я заторкнув її в цій книжці

й у «Дві моделі культурної революції» [100] та в полемічній статті в «Сучасності»: «1<3, але Кантор мав рацію...» [106].

У чому, власне, проблема чи нерозгадана половина його таємниці? Антропософія й комунізм ленінського типу абсолютно несумісні. І Хвильовий це знав. Якщо навіть не читав «Падіння духів п'їтьми», то знав думку Штайнера з «Іншомовності історії», «Людина в її зв'язках з тваринами й елементарними духами» тощо. Штайнер не раз заявляв про люциферичність Леніна й Троцького, про те, що вони земний прояв тої астральної атаки, яку готують люциферично-аріманічні астральні духи супроти Євразії [180, с. 29–33], щоб повернути потенційний народ Христа в бік дегенерації. Сліди цієї концепції ми спостерігали як у поезії, так і в прозі Хвильового, включно з численними натяками в публіцистиці.

Політичний підтекст творів Хвильового ще більш законспірований, ніж містичний, так само, як у Хармса, Льфа й Петрова. Так само як у них, він нерозривно пов'язаний із містичним, хоч і потребує окремого розгляду з дещо іншою методологією й іншими методами. Якщо Хвильовий і був комуністом, то питання, як і з антропософією, у тому, в якому сенсі він був комуністом. Він сам, як і його «позитивні» герої (власне, їх у стислому сенсі слова в нього нема, окрім силуетів), не раз засвідчував свої філософські й політичні непорозуміння з партією та марксизмом, що, як в Андрюші чи Уляни, наприклад, почалися ще в час громадянської війни. Вони хочуть порвати з партією чи їх виганяють із партії. Свою революцію вони називають червільковою, а не Жовтневою. Себе ж вони, як «я» в «Трамвайному листі», називають комунарами, протиставляючи це поняття комуністові. Майже в тих самих словах Фітільов пише про себе в «Короткій біографії» [130–2, т. 2]. Інші «признання» цієї біографії для чистки дещо прояснюють у цьому понятті «комунар». Воно включає в себе симпатію до «української ради» з її «вольностями України», до робочої опозиції, боротьбистів, тобто есерів, так само як і до анархізму. На цьому тлі досить підозрілою фігурою видається опозиціонерка, наділена рисами самого Хвильового та іронічно-химерною «сонгородною» спиною Ліда Спиридонова з її Сабуркою в явно самопародійній сатиричній новелі «З лябораторії». У цій лябораторії виробляється новий тип комуніста. Опозиціонерка вбачає «білий жах» у потребі писати під диктовку й терпіти постійні провокації усіяких Коль Хрущів. М. Спиридонова — одна з найяскравіших фігур анархо-есерівського

опору більшовикам у Советах. Саме божевільною Ленін розправився з нею. Чи не на цю історію посилається Л. Спиридонова, говорячи про людей свого типу: «...страшенна морока з ними: держати їх на волі ніяк не можна, але й на Сабурку їх теж не приймають»? Недарма Штайнер у «Падінні духів п'їтьми» попереджав, що при подальшому розвитку суспільства в тому ж бездуховному напрямку божевільними будуть вважати всіх, хто матиме духовні тенденції, і навіть будуть вакцинувати всіх із дитинства, щоб потягу до духовності й не виникало [194, лекц. 5, 13]. Але й у Хвильового «большевизм... я... понимал, как децентрализованную власть Советов». Так само розумів це дійсний організатор перших Советів анархіст і хіромант Андреев, про що мені розповідала його дружина, махновка (й хіромантка) З. Б. Голумбієвська... І саме тому він розірвав із Леніним, а потім був посаджений в більшовицьку тюрму, як і його дружина.

Щоб не повертатися до цієї теми, хочу підкреслити відсутність в автобіографії найменших натяків на працю Хвильового в ЧК. Дивно для чистки, бо в ті роки факту служби в ЧК було достатньо, аби не каятися у своїх ідеологічних гріхах. Хіба що це була праця сексотом, у чому Хвильового ніхто не підозрює. Акростих проти Коряка свідчить про протилежне, як і Карно, і Майя, як і сифілізація Мар'яни в «Заулку», як і дияволізація ЧК в «Я (Романтиці)».

Складніше з фігурою Леніна, найбільш непрозорою в його творчості. Чи він справді вірив у нього, як наївний хлопчик Хлоня? За Штайнером, вірити не міг. Ознаки Локі в «Санаторійній зоні», таємниче кепі в «Сентиментальній історії», «обивательське» «чорний папа комуни» і «геть комуністів», з обережною іронічною поправкою «...таких», у «Пуделі», досить підозрілий контекст згадки про Леніна й Троцького в «Заулку» радше свідчать про штайнерівське бачення Леніна. Якщо Хвильовий поділяв ілюзії Хлоні, то чому не відгукнувся на смерть чорного папи, як це зробив, наприклад, Тичина?

Але не лише Хлоня, а й сестра Катря говорить про 500 років ленінських перевтілень. Звідки ця інформація в неї і хто ж він для Хвильового? У «Заулку» розмови про Леніна й Троцького точаться навколо «учрежденій», які вожді не прикривають. Тому їхні портрети на Глухайській вулиці висять на місці попередників — Олександра II, Миколи II та білого генерала. Тому батько Мар'яни спочатку був закоханий у столоначальника, а потім у комісара, і подає заяву про вступ у «Вашу государственную партію», де саме це «государственную» викриває негативне ставлення до ленінської монопартійності

й заборони фракцій. Липовим комуністам акомпанує липовий професор, що нагадає «чеховського телеграфіста Ять». Чи не тому, що ленінську електрифікацію всієї країни (плюс «советская власть», тобто «учреждения») вперше проголосив у «Одруженні» Чехова саме Ять, що киває нам своїм багатозначним прізвиськом та акронімом: И.М.Я.? На сутність Мар'яни-чекістки натякає інший персонаж чеховської п'єски, акушерка Змеюкіна А. М., у яку, як Гамбарський у Мар'яну Аркадьєвну, закоханий Ять. Як і чекістка, Змеюкіна воліє «бурі», поезії, «восторгов». Своєю чергою Мар'яна, за Леніним, здійснювала функцію насильства, «повивальної бабки революції», тобто омріяне нею «секім-башка». (Цілком імовірно, що в «Золотому теляті» ту саму роль відіграє згадана Бендером акушерка Медуза-Горгонер.) Набутий Мар'яною сифіліс, можливо, теж ленінський... Зазначимо, що саме це «Одруження» розкриває справжню роль Nicolas'a як «командора» чималого видавництва. У ній викурює гаванську сигару й «хлопає по плечу» весільний генерал, що й підтверджує наше припущення щодо чеховського походження Антошки в «Арабесках». Та всі ці припущення потребують окремого дослідження функції чеховських алюзій у Хвильового, ось як «Палата № 6» в «Санаторійній зоні» тощо. Чеховські алюзії-цитати «Заулку» (1923) розкривають свої секрети лише разом із розшифровкою всіх імен персонажів, серед яких найцікавішим, мабуть, є доктор Фальк. Саме із цього імені героя «Ното sariens» Пшибишевського розпочав Белий свої «Арабески» (стаття «Пророк безличия»): «вже в першому реченні» роману «підскакує перед нами» й починає «біситися» «Фальк, ім'я, яке нам нічого не каже». Ще менше говорить нам ім'я «Доктор Фальк», яким Хвильовий закінчує свій «Заулок». Роман «Діти Сатани» так само починається з невідомих читачеві Гордона та якогось Остапа. З Мар'яною нових людей, надлюдей «Ното sariens» об'єднує саме сатанізм, максималізм «все або нічого», і те, що Белий назвав «стать замість лица», тобто відсутність особистості. За Пшибишевським, породжені ці «нові люди», чи, за визначенням Белого, апокаліптична сарана, теософією... Екстаз у Пшибишевського, цього «пророка Фаллуса» й Іоні — діонісійський «хаос» звіра чи дурман, яким бажає залити себе «до солодкої нестями» Мар'яна, згадуючи «вакханалію» із сифілітиком зі «звірячим обличчям». «Куди?» — вибирає між віжками й Фальком Мар'яна. Белий відповідає, що особистість у Пшибишевського провалюється в Ніщо... Навіть «кінець світу» в Пшибишевського явлено як кінець

статевого акту... На користь запаху саме Пшибишевського говорять і загадкові слова Марусі з «Лілюлі» (1923): «Я питаю: що за журнал? А він мені: „Купіть, баришня: тут заперщонное про Леніна”, — і далі: «Максиміліана Гардена з „De profundis”», тобто з твору Пшибишевського, назва якого взята з псалма 130 (129): «З глибини я ззиваю до Тебе, о Господи». Але чому Фальк у Хвильового став доктором і який зв'язок Пшибишевського та псалма 130 із Леніним та журналом? З відомих Фальків звертає на себе увагу цікава фігура з містиків XVIII сторіччя, Dr. Falk із Поділля, кабаліст, алхімік, чарівник-лікар, про якого є відомості, що він був саббатіянцем [50, т. 15]. Цілком імовірно, що Пшибишевський теж використав ім'я саме цього «доктора», шарлатана типу Каліостро або липового проф. Гамбарського...

Один із «заперщонних» журналів, точніше альманах, спроба авторів «Вех» 1918 року відреагувати на Жовтневий заколот, мав назву «Из глубины» [61], тобто саме з глибин, за назвою однієї з праць збірника, «De profundis» С. Франка. Збірник був заборонений більшовицькою цензурою, але 1921 року його самочинно видрукували робітники друкарні й розповсюдили в Москві. Праця Бердяєва «Духи русской революции» була надрукована в журналі «Русская мысль» 1918 року. Кілька статей збірника були надруковані на Заході 1921-го. Дія «Лілюлі» відбувається 1922-го...

Переважна частина авторів стояла на етатистських імперських позиціях, але все ж у збірці переважає дух глибинної самокритики російської ментальности, історії, державности, церкви й інтелігенції. Більшовизм, на думку авторів збірки, є наслідком внутрішніх хвороб минулої імперії. Саме аналіза цих хвороб мусила привернути увагу Хвильового до збірника. Персонально Ленінові автори не присвячують багато уваги. Спільною для збірки є паралель між більшовиками й «Бісами» Достоєвського та чортівськими «личинами» Гоголя. С. Аскольдов у статті «Религиозный смысл русской революции» ставив під сумнів твердження щодо Леніна-антихриста, вважаючи його тимчасовою фігурою, предтечею, «злим звіром», «злим вовком» [61, с. 63], який лише підготовлює базу для майбутньої деспотії й антихриста, що виражатиме безособистісне родове начало. Звертає на себе увагу те, що аналіза духів революції та оцінка більшовизму в Аскольдова та деяких інших авторів дуже близькі до штайнерівських, хоча загалом більшість авторів оцінює штайнеріанство й теософію негативно. Зокрема, Аскольдов, посилаючись на В. Іванова, використовує штайнерівське розрізнення

Люцифера-Арімана-антихриста, щоб ними характеризувати стадії розвитку революції [61, с. 37–38].

Чи не в ці самі шибишевсько-чортівські глибини імперії й посилають КП(б)У паровики Альоші? І тоді, як ми вже припускали, сороміцьке слово означає, іронічно, якщо не пекло, то смерть взагалі або другу смерть, апокаліптичну, ту саму глибину глибин, «Бундзз», на яку є глухий натяк у «Силюетах», поряд саме з Достоевським... У «Лілюлі» згадці про журнал і «De profundis» передую майже недоречна в тексті згадка про Нову Гвінею й папуасів, тобто про Лемурию, а після них «ватажки світової революції» «із наказу виконкому» «загатили всю вулицю», «і були тільки рисунки», ілюзії, тобто Лілюлі-майя світової революції в Сонгороді: «Безперечно, ілюзія прекрасна річ, але, **на жаль, не завше**». І саме тут Огре згадує «про гудки, про капебеу». І Маруся знову пов'язує ці гудки з часами гріхопадіння в Лемурії, вводячи тему австралійських розсипин, Індійського океану й «невідомого південного бігуна», тобто невідомого нам астрального світу, неба, що зорями «подумало в калюжі». Про що? Про глибини падіння КП, бо стара діва з анекдоту Марусі, загубивши свою «мов сльоза» цноту, «хоче їхати в столицю» «й ознайомитись із програмою капебеу», тобто, як і батько Мар'яни, вступити у «Вашу государственную партію». Віжки чи доктор Фальк?.. Та за «пустельним заулком» іде Глухайська вулиця, за сифілітиком — проф. Гамбарський, телеграфіст Ять (тобто не-Я), партія тов. Аральського, «Ревізора» Топченка й «Івана Івановича», Хлестакових і Чичикових.

На цьому прикладі можна бачити, що політичні шифри таємниці Хвильового перетинаються з езотеричними, подібні їм, хоч і мають свою специфіку. У своїй сукупності вони свідчать про те, що коли Хвильовий і мав Хлонині ілюзії, то досить швидко вони розвіялися. І все ж доти, доки ми не знайшли достатніх підстав текстуального та біографічного характеру, ми не можемо цілком відкидати гіпотезу про суміш антропософії з ленінізмом. А це означало б шлях Тичини, своєрідний франкізм, сатанізм, шлях С. Ейзенштейна [104] й В. Брюсова, які так любили гратися (як і Шибишевський) у чорну містику й магію. «Я — буду с Гадом; жаль Гада», — хихотів Брюсов Белому і ствердив у своїх поезах: «И Господа и Дьявола Хочу прославить я» (Брюсов, 1901). 1912 року повторив його еґо-футурист теософ Ігор Северянин: «Я славлю восторженно Христа и Антихриста» («Шампанский полонез»). Чи є якісь підстави підозрювати

Хвильового в такій перверзії антропософії? На перший погляд, є. Загірні далі, до яких рвуться близькі Хвильовому персонажі, постійно вводять їх у стан люциферичного біснування, яке завершується падінням в аріманічну темряву. Це і Д. Карамазов із його бажанням по-справжньому возненавидіти ближчих, і анарх із його Месією світової кобилки, що вилазить із глибин, і Хлоня з його далеким учителем, який якоюсь мірою нагадує Тичинового Амірана-Біснуватого зі «Сковороди», і Б'янка з її плювком у Спасителя та каловим причащенням новому божку, Кукові... Але ми постійно бачимо, що ці персонажі ближчі до Блока та негативних персонажів Білого і приречені своєю незгармонійованістю на загибель. Як тільки Тичина встав на свій шлях до «папи», М. Зеров засудив його. Хвильовий у листуванні із Зеровим намагався захистити Тичину, але потім, за свідченням А. Любченка, ставився до нього негативно. Близькість Хлониного образу до Тичини не випадкова. Вона відповідає поблажливості Хвильового в період листування із Зеровим: «Дещо і мені не подобається з його останніх поезій, особливо не подобаються ті місця, де пахне агіткою, але — я гадаю — це тимчасове явище в його творчості» [130–2, т. 2, с. 843].

Численні натяки з «Бісів», навіть у період писання соцреалістичної мазанини, свідчать про все більш глибоке розуміння більшовицького соціалізму. Образ «Бісів» революції супроводжує Хвильового до самого кінця, тому він і цитував «Бісів» Пушкіна перед смертю. І протиставляв бісам свою таємницю, яка дає нам змогу зрозуміти суть і доцільність, сенс нашого існування [130–1, т. 5, с. 112]. Навіть Голгота анарха, близького, але не тотожного Хвильовому, свідчить радше не про сатанізм, а про жаль за сестрою, що своїм запеклим матеріалізмом прирікає себе на шлях світової кобилки, на вибір майбутньої злої раси, що змушена буде пройти додаткові планетні перевтілення, щоб дістатися до рівня доброї раси.

Закидали Хвильовому й фашизм, спираючись на висловлювання Аглаї та деякі його власні фрази в «Україна чи Малоросія?», які він собі дозволив у звичайній своїй провокативній манері. Та вони мало чим відрізняються від сумнівних компліментів прозрілому ЧК, гасла «дайош Європу» та «євразійства», використаних у протилежному до первісного сенсі. Уважна аналіза фашистських та більшовицьких образів свідчить про критику слабкості, безвольності, сентиментальності лівих противників тоталітаризму, критику, близьку штайнерівській та авторів «Из глубины». Звертають на себе

увагу не менш ризиковані твердження в пародійно-самокритичному зверненні до хвильовістів із КПЗУ про те, що вони непослідовно підтримують побудову Сталінінм націонал-соціалістичної Російської імперії [130–1, т. 4, с. 584–587]... Порада «товаришам» створити клуб самогубців перегукується з погрозою Корякові мстити з того світу, а форма самокритики ще більш саркастична, ніж «Автоекзекуція» Едварда Стріхи/Буревія. «Самокритика» Хвильового виявляється дійсною самокритикою, але протилежною за змістом — він ще раз повторив читачам головні точки хвильовизму й неявно покаявся в тому, що несвідомо, непослідовно обслуговував російських великодержавників. Якщо навіть не довіряти спогадам А. Любченка про антикомуністичні висловлювання Хвильового, то сама реакція Хвильового на голодомор та арешти 1933 року протилежна Тичиновому «Партія веде» й доводить, що ним керували протилежні мотиви. І в цьому контексті «комунізм» його передсмертного листа — спроба врятувати українські інтелектуальні сили для майбутньої боротьби. Хіба не про це він казав Любченкові перед смертю: «За всяку ціну жити. Нічим не погребувати, аби жити!» [130–1, т. 5, с. 111]? Порада морально загрозлива й наближає його до «щитів», маски Тичини. Та спогади Любченка, враховуючи хворобливий його стан у момент, коли Хвильовий давав цю пораду, потребують коректив, що спираються на написане самим Хвильовим. Але маємо й тут «маски» від цензури й партійних церберів. Мусимо ці маски зняти, щоб зрозуміти політичні й культурологічні заповіді Хвильового точно. Зняти їх нелегко, бо вся епоха була під машкарою, кати так само, як і катовані. Я вже звертав увагу читача на «комольців» Хвильового, які пахнуть комолими биками й коровами. Ще більш цікава помилка з компомголом у «Лілюлі», де «комісія або комітет допомоги голодаюшій» чомусь названа Льолею «помкомгол», що пахне антирадянськими жартами того часу, щось на зразок «поміч комуністичному голоду». Про ймовірність такого калямбуру свідчить розповідь горбуна Альоші про комуністку, що приховала від парткаси на голодних свій золотий перстень. Власне, і в суті своїй «Лілюлі» — пародія на те, що «на постановку мільярди, а Колізей без плебеїв». Інакше кажучи, ні хліба, ні видовищ, крім хіба що блюзнірських вуличних вистав комольців. Відповідно до поділу мільярдів поділена вже публіка Пролеткульту — на публіку й публіку. На щорічне запитання «чи не прийде щось інше?» — тультський самовар тов. Пупишкіна, Мафія Сіденгему

й Ілюзії-Лілюлі «новельного Фальстафа». Чи не тому Альоша «дивиться Голгофою» й посилає свою партію на у?

Як ми бачили, ключі для демаскування вкладені в самі маски, що потребує від дослідників ювелірної праці з відчитання цих палімпсестів доби і її текстів.

Тому ще раз повернуся до питання про ці ключі й використані мною коди. Питання це глибинно пов'язане з давньою схолястичною проблемою співвідношення змісту й форми твору, а в контексті езотерики й символізму Хвильового — з проблемою відчитання не-мудро-мудрих літер світу, зняття «покрову Ізиди». Якщо перша була деякою мірою розв'язана символістами та їх спадкоємцями, включно із сучасним структуралізмом, друга, яку розв'язували містики всіх часів і народів, виходить за межі науки, тобто ніколи не матиме остаточної наукової розв'язки. Таким чином, таємниця доби тоталітаризму лише частина таємниці буття, про що й казав Хвильовий Любченкові.

Однією з цілей мого дослідження «його таємниці» й була розробка методів експериментальної текстології. Гуманітарні науки за самою своєю есперидою не можуть іти за логікою природознавчих наук, за логікою експерименту, який спирається на можливість повторити його. Експеримент провадиться над кастрованим об'єктом, позбавленим безкінечної кількості зв'язків, тобто самої безкінечности. Уже з уведенням до математики руху й безконечности самі природознавці змушені були застановлятися над теологічними апоріями та їх розв'язками, і навіть такий емпірик, за висловом Енгельса [173, с. 163], «індуктивний осел» Ньютон вивчав містику Апокаліпсису. Чи випадкове те, що батьки емпіричної науки Р. і Ф. Бекони були глибинно пов'язані з містикою кабали та розенкройцерства [133]? Чи випадкове те, що видатний математик М. Бугаєв, батько А. Белого, розробляв аритмологію, на яку спиралася філологія Белого й теологія предтечі структуралізму П. Флоренського? Чи випадкове те, що творці сучасної фізики застановлялися над ідеями, прийомами й логікою стародавніх буддистських містиків та дао [178], заперечуючи таким чином спрощені схеми розвитку «культур-організмів» Шпенглера? Нарешті, математик і фізик, тамплієр В. Налімов, зіткнувшись із практичною лінгвістикою машинного перекладу, змушений був розробити спеціальну імовірнісну індетерміністичну логіку та квантову теорію мови, обґрунтовуючи її експериментами, подібними до медитативної дао-дзенівської техніки [90]... Деякою

мірою я використовую його ідеї, провадячи експеримент над потенціями чи можливостями сенсу слова, і серед них — над фонетичною «формою» слова. За Налімовим, «поле» між словами не є порожнечою, відсутністю смислів. Як і у фізиці, це вакуум, насичений «віртуальними смислами». Енергія письменника й читача актуалізує ці сенси, і твір живе доти, доки йде цей процес актуалізації (думка Мандельштама-філолога). Відсутність збігу сенсів читача й письменника творить шум, але шум цей може мати негентропійне, анти-смертне значення в житті твору. Саме над цим амбівалентним, ентропійно-негентропійним сенсом шуму роздумував Тичина у своїй «Фузі». І ця амбівалентність шуму — одне з пояснень як ролі поза-свідомости у творчому процесі, так і, зокрема, ролі анаграм у поезії і навіть у прозі. У «Фузі» Тичина яскраво демонструє фоносемантику шуму:

Вітер кликне кла
наклони дуба кле
на хмарах хмуре сон
це знов осінній ві

У чернетках «Фуги» зв'язок Тичиногового шуму з квантовою моделлю Налімова ще більш очевидний, бо пов'язує фугу й шум із поняттями порожнечі, повноти, безконечности, символами й інтуїцією. З творчої пільми шуму, як із смислового вакуума, народжується голос «а-е», логос. Народжується завдяки фонемі «р», енергії духу-вітру, Духа Святого, що жене «парус блакитний», «душу мою круглу на веслах у безкінечність»:

РР (вітер кликне кла-)
Чи так же, серце?

Тичина мріє

Хоч раз почути б тую мову,
якою вірить потойбіч!

Межею, за якою починається потойбіч, творча пільма, тобто вакуум, є світло. Як влучно вказав Лавріненко, клярнетизм Тичини невідривний від світлоритму. «Світлохвильна» (й квантова) природа

Тичинової поезії — геніяльна інтуїція («Інтуїцій ріка»), передбачення пізніших відкриттів фізики [74, с. 36].

Прикладом породження смислів із творчої пільми семантичного вакууму може слугувати ім'я «Карно»: Його повні й часткові анаграми — *ранок, Коран, крона, он рак, кора, рок, кран, нор(к)а, Рона* тощо — разом з етимологічними кореневими значеннями, а також зі «смыслами» відомих історичних осіб творять потужне смислове поле, актуалізоване у свідомості письменника й читача лише частково. (Та якщо в «Санаторійній зоні» й нема згадки про Коран, є його знаки Аравія, Ель-Харам тощо.) Це смислове поле в контексті твору, його змісту, інших «імен» витворює самопороджувальну систему, яка викликає у свідомості й позасвідомості, у самому літературному тексті ті чи інші підтексти, явні й неявні. Ці потенційні смисли можуть виявитися в інших творах автора, чи навіть інших авторів, які проявлять неявне чи можливе в тексті автора-співрозмовника. Так виникає напружений діалог літературного процесу. Як показує у своїх теоретичних працях О. Мандельштам, поки не вичерпався енергетичний «порив» поета, він виявляє себе все в нових і нових текстах, творячи своєрідні цикли.

Завдяки цьому виникає можливість ставити експеримент над поетичним текстом, видозмінюючи його, провадячи своєрідну трансформаційну аналізу тексту. Власне, на таких різного типу трансформаціях і базувалися кабалісти, і не лише вони, породжуючи все нові й нові смисли аналізованого тексту.

Сьогодні не розроблено методології верифікації отриманих такою аналізою результатів. Доля таких кабалістів, як Саббатай Цеві⁴ та Яків Франк, показує, що без залізної дисципліни аристотелівської логіки, без кістяка понять і категорій, а в теології — без Закону, Церкви й догматики, неокресленість, невизначеність категорій мислення робить мислителя рабом його власних страстей і пристрастей. Відмова від лінійної детерміністичної логіки «плюс-мінус», логіки павлівських рефлексів та комп'ютера в сучасній науковій парадигмі [90; 89] не означає цілковитого її заперечення. Як і у випадку з квантовою механікою і теорією відносності, як і в революції К. Юнга, попередня парадигма залишається, але ставиться у свої рамці, на своє властиве місце. І своєю мірою, на своєму місці вона відіграє роль

⁴ Штайнер у лекції 11 «Місії...» пов'язує його з можливою трагедією «присмерку богів».

верифікатора, а не гальма мислі. Метафора Кастанеди⁵ щодо співвідношення нагуаля й тоналя досить яскраво розкриває роль раціонального тоналя як верифікатора. Те саме маємо в кабалі, де небуквальні чотири прочитання Тори ставляться у відповідність до буквального, творять разом із ним симфонію, своєрідний пардес-рай чи сад мудреців [145, т. 2, Словник]. Перед тією самою проблемою стоїть експериментальна психологія С. Грофа та інших дослідників, що виходять за межі персонального й лінійно-детерміністичного мислення⁶.

Але вже з часів Канта критична думка клясичної науки підійшла до власних меж і почала розуміти, що протиставлення науково-позитивістичного мислення й метафорично-художнього — відносне. Поняття й категорії — скелет метафори, абстрагований від безконечної, і тому невизначеної, неокресленої сітки зв'язків суб'єкта й об'єкта. Недарма фізики й математики все частіше звертаються до метафори, а мистці пробують розробляти теорію числа, відповідну їхнім художнім пошукам (числові ігри чи кабала Хлебнікова, цисфінітне число в Хармса, «Четвертий кут» Антонича тощо). У ХХ сторіччі вже практики природознавства зіткнулися з проблемою метафоричності й невизначеності наукових уявлень і самої природи, а отже, з проблемою верифікації своїх моделей.

Зокрема, постало питання про необхідність уточнення фундаментальних постулатів логіки, як-от принципів тотожності й виключеного третього. Геометрія довела, що Лобачевський та Евклід не лише мають однакову істинність, а й сама їхня істинність чи неістинність визначається тими самими логічними підставами, і якщо колись вдасться довести неістинність геометрії Лобачевського, то разом із нею буде заперечено й Евклідовську. Врешті-решт виявляється, що це проблема фізики, фізичної, а не абстрактно-логічної геометрії. Чи не про це й каже в «Силюетах» Вероніка? Фізика виявила, що опозиція безперервного й дискретного реально розв'язується

⁵ Незалежно від того, чи був Кастанеда своєрідним містифікатором, як це вважають деякі вчені, сама по собі його система досить цікава й плідна, та й відповідає найглибшим філософсько-містичним ученням Сходу й Заходу. Див. на цю тему чудову працю Олексія Ксендзюка [70; 70–1].

⁶ Див. дуже близький до мого погляд на сучасну революційну зміну загальнокультурної парадигми в науці та мистецтві працю Н. Корнієнко [66–1], з якою я ознайомився, вже здаючи цю книжку в друк. Близькість наших позицій великою мірою пояснюється працею над творчістю містиків, зокрема антропософів.

не за логікою тотожності. Та ще до відкриттів квантової механіки на це вказав Флоренський у своїй теології Трійці, виходячи з теорії множин Кантора [126]. В історії нашого часу те саме довів страшний експеримент тоталітаризму: опозиція «реакція-поступ» виявилася обмеженою часом і місцем. За межами конкретного часопростору вона втрачає сенс. Опозиція «ліві-праві» так само не спрацьовує. Радикально ліві збіглися з радикально правими у фігурах Сталіна й Гітлера, у їхньому союзі, а потім і війні.

Історія поставила над мільйонами, навіть мільярдами людей експеримент хлистуючого вибуху. Вона вирвала цілі народи й держави із загальної історії людства, загнала, за висловом німця Генріха-Марії Заузе із «Золотого теляти», «w butilku», тобто в Бутирку, Воронью Слободку, щоб в очищених від зайвих зв'язків між людьми умовах «отдельно взятой страны» вивести методами комуністичної алхімії нову породу людей Homo Novus. Експеримент провалився, але дав величезну кількість матеріалу, своєрідних чернеток нової людини часів Малого Совнаркому чи Малого Апокаліпсису.

Власне, чернетки, як і поетичні цикли, і є однією з форм філологічного експерименту, експерименту для перевірки тих чи інших моделей-гіпотез (спираючись на Мандельштамівський «закон збереження енергії чернеток»). Це не лише таке цінне для дослідника зібрання чернеток, як «Сковорода» та «Фуга» Тичини. І не лише своєрідні цикли Хвильового. Це так само й фабричний потік соцреалістичної та іншої халтури. Це також твори епігонів, нарешті, самоповтори й цитації-діалоги з мандельштамівським «далеким співрозмовником». Своєрідним експериментом було трагічне падіння геніяльного Тичини до рівня віршомазу, який писав — на мій погляд несвідомо — самопародійні й пародійні віршики. Такою пародією на людську культуру була вся соц- і фашреалістична культура, що не була ні культурою, ні реалізмом...

У цьому стосунку для продовження дослідження «його» та «не-його» таємниці навіть пізні анти- чи немистецькі твори Хвильового можуть стати верифікатором тієї чи іншої гіпотези, як пізні твори Шолохова є матеріалом для перевірки гіпотези про Шолохова-плягятора, шахрая.

Ці твори Хвильового я свідомо оминув, звернувши увагу лише на Степана Трохимовича й Кармазинівку, які сигналізують про присутність «Бісів» у свідомості автора того часу. Та Кармазинівка відлунює й кармазиною рікою та кармою часів «Арабесок» і «Лілюлі».

Ми знову повернулися до прийомів Хвильового, до запаху слів, мушкетона, маски-перуки парикмахерства. А таким чином і до кодів Хвильового.

Ми не раз зверталися до іменного коду. Ім'я в літературі, і особливо саме в символізмі, відіграє фундаментальну роль, бо є своєрідним концептом твору, зерном сюжету тощо. Найбільшою мірою це стосується російського символізму, який спирався на теологію й містику імені Божого та імені взагалі. Красномовні вже назви творів С. Булгакова та О. Лосева «Філософія імені» [28; 80], до яких прилягає й недавно видрукувана праця П. Флоренського «Імена» [125] та стаття М. Альтмана про іменні криптограми, «Ономастика в поезії В'ячеслава Іванова» [57, т. 2, с. 764]. Цей надзвичайний інтерес символістів та постсимволістів до філософії й психології імені був зумовлений засудженням Московською церквою руху так званих ім'яславців чи ім'ябожців з Афону. (У «Дванадцяти стільцях» їхнього лідера, А. Булатовича, пародіює граф Олексій Буланов, схимник Євпл [59, с. 508, 519].)

У Хвильового гра з іменем — на поверхні творів (що не виключає й свідомо прихованої, як і просто несвідомої гри), від псевдонімів Фітільова до преображення Гр. Яковенка в Енко й Енке. Частину моїх дешифровок імен можна вважати доведеною. Це не означає відсутності додаткових значень чи хоча б «запахів» імені. Так мої припущення щодо імені Хлоня (Янхол та Хлопчик, в інтерпретації Майї — немужчина, карапет) не виключають, а радше доповнюють можливу «співбесіду» із Сосюриним «Хлонею» [113], спародійованим В. Елланом-Блакитним [51]. Обидва твори опубліковані одночасно із «Санаторійною зоною». У Сосюри це «вірменя», чистильник взуття, закоханий у комсомолку. І Сосюрине «вірменя» може пояснити Майїну іронію щодо наївного «карапета». Блакитний іронізує: «Ах, Хлоня — хлопець! От удар... Невже тепер тобі сторонній Імен жіночих календар?» Чи не цей «удар» позначився на Онанові-Хлоні «Санзони»? І Хвильовий, і Блакитний знали про поему «Махно» й Петлюрівське минуле Сосюри. Тому, можливо, і власне його особа позначилася на образах анарха й поета Хлоні...

Яскравіший приклад збірного імені — діти лейтенанта Шмідта в «Золотому теляті». Чому Шмідта? Окрім нічим невинного перед Карним кодексом СРСР революційного лейтенанта був Шмідт-теософ «Срібного голуба» (неявно цитується в діалогі), А. Шмідт — Нижньгородська «Софія», меблевий фабрикант, студент Микола

Шмідт, на гроші якого, цинічно привласнені Леніним [30, с. 97–129; 140, с. 169–170], довгий час жили більшовики, тобто фінансові «діти фабриканта Шмідта»... Нарешті, як недавно виявилось (Леонід Лернер «Арбат впадає в Волгу», «Русская мысль», 12–18 вересня 2002 року), були в Арбатові/Саратові (куди їздив кореспондент «Гудка» І. Ільф на агітпароплаві «Герцен», у романі — «Скрябін», 1925 рік) й мукомоли брати Шмідти — яскравий приклад того, що історико-біографічний метод літературознавства не заперечує, а доповнює інші, як квантова модель — хвильову. Ще яскравішим прикладом є прізвище гадалки й хіромантки Боур, яке пахне віршем Пушкіна (тобто й самим Пушкіним, тобто й «Піковою дамою», з якої виринув пізніше Трикартов) «И Брюс, и Боур, и Репнин» із «Полтави». Нічим більше не відомий Боур пахне своїм сусідом, Брюсом, легендарним чорнокнижником із Сухаревської башти. Брюс для Єлени Станіславівни пасував би більше, але про нього писали в 1920-ті роки так багато, що Ільф із Петровим відмовилися від такого лобового прийому (та ж і самі висміювали у фейлетоні цей заложений сюжет, контамінацію невірської Сухаревки з легендарною баштою та її «Чорною книгою»), давши бесівці лише запах Брюса, а дітям лейтенанта Шмідта — Сухаревську конвенцію з розподілу СРСР на 34 (диявольське число! Число розділів у дантівському «Пеклі» та в первісному варіанті «Золотого теляти»...) частини, з Бендером на додаток.

У Хвильового гра з іменами складніша, але маємо подібні закономірності. Що собою являє сам Микола Григорович Хвильовий? Одним із виявів прийому відчуження у Фітільова є критичне, а то й сатиричне ставлення до «автора», до свого псевдоніму, навіть якщо він збігається з іменем. Він грає з ним, як грає з іншими іменами (Бе, Б'янка-п'янка). І це не лише в іронічно-пародійному каятті «В якому відношенні до „хвильовизму“ „всі ті“...», а й у саркастичному «Анахтанабілі», де з'являється несподіване звукосполучення «зеро-хвильовський», де зведене до «зеро» ім'я Зерова обертається в тексті пізніше на «пшик... у квадраті (пшик = А; значить, А²)» самого В. Поліщука. Автор памфлету роздвоюється при цьому на читача та «якдиного» «тов. Хвильового», «Миколу Григоровича». У «Коті у чоботях» він самолюбний «тов. Микола». В «Арабесках» Nicolas, Микола Григорович, грає роль наївного parvenu. Та й редактор Карк «думає, що я — parvenu». Чи не є ці всі роздвоєння натяком-ключем до «таємниці» Фітільова: Маріє, не будь наївна, бо я несу тобі лише тривожний

запах слів... У самому тексті «Редактора Карка» *parvenu* — таємничий відповідальний. «У нас жах — одні продаються, одні вискакують — темні, невідомі, *parvenu*», — жаліється Нюсі Карк, який постійно згадує про розв'язку, бравнінг у його столі. Очі в Карка, як у Гаршина, що покінчив із собою за рік до народження Фітільова, Гаршина, найбільш відомого за його «Червоною квіткою», у якому божевільний герой гине в боротьбі з... Аріманом, втіленим у чудову квітку... Зав'язка безвихідної драми Карка сталася тоді, «коли одного зимового ранку він зустрів нову владу. Згадав, як шумувала Україна — хохол упертий чоловік, а може, тут десь проходив Сковорода, великий український філософ»... «Григорій Савич Сковорода — так російська інтелігенція любить: Григорій Савич, Ніколай Романович, Владімір Ілліч, Тарас Григорович. І єсть у цьому якась північна солодкість, упертість, і калузькі нетрі, і Іван Калита — і московська сила — велика, веле-тенська, фатальна, від варязьких гостей іде...» Вузол на вузлі. Розплутаємо хоча б іменний вузол. Маємо своєрідну строфу, де українські імена обрамлюють російські. Окрім національної риси, своєрідною семантичною римою в «строфі» є те, що це українські поети, протиставлені... Власне, кому? Калита, нічим не гребуючи, збирав «землі рускіє». Ніколая Романовича не було, але Микола Романов, Микола Перший і Другий — були. Перший ув'язнив Тараса Григоровича, другий розтринькав спадщину Калити. А Володимир Ілліч, Ленін чи Ільїн, поновно збирав ці «землі» рускіє і не рускіє. І в 1921–1922 роках це визнали євразійці та зміновіхівці. 1921-го В. В. Шульгін написав про це в «1920 г.»: «...їм, червоним, лише здається, що вони б'ються во славу Інтернаціоналу... Насправді ж вони, хоч і несвідомо, ллють кров лише для того, щоб відновити «Богохраниму державу Російську» [169, с. 275], бо «хто сидить в Москві, неважливо чи це буде Ульянов чи Романов... „мусить“, як говорять хохли, робити справу Іоанна Калити» [169, с. 264]. Передрукувати книжку розумного ворога рекомендував сам новий Калита, Ленін. Про книжку багато писали, та й дістати її в ті часи було легко, як легко було дістати й зміновіхівські праці, що розхвалювали більшовиків за поворот до великої імперії... Розглядана нами «строфа», таким чином, є своєрідною пропорцією «Сковорода: Шевченко = Микола Романов: Володимир Ленін». Українські поети й... варязькі «гості»... яких самі ж Шкіци та Карки запросили «володіти нами», бо в нас — махновщина, порядку нема. Як каже Шкіці, що ще не втратив українських сентиментів: Україна «пішла від нас» тому, «що ми поети, не комерційної владі»... «Нема

в нас і північної жорстокости». Шульгін у захваті від більшовицької «жорстокости проведення прийнятого рішення». Це і є константа російської частини пропорції — комерційна жорстокість Калити-Леніна (процеси 1921–1922 років над есерами сполучалися в Леніна з гаслом «комуністи повинні навчитися торгувати», за словами Зимеля в «Синьому листопаді», «бути купцем». У «Редакторові Карку» це «червоні крамарі», що проходять біля Лопані). 1922 року Шульгін у тому ж софійському видавництві надрукував своєрідне продовження своїх роздумів про перемогу білої ідеї червоними руками, «Нечто фантастическое». У ньому маємо й комерційну суть варягів, що наведуть лад, і двозначну згадку про «господина Тараса Григоровича Шевченка», і цілу низку інших деталей «Редактора Карка». Сама суть сну-фантазії Шульгіна — повернення до монархії, спираючись на волонтаристську рішучість більшовиків та «грехопадение», тобто зміну віх Леніна (падіння «силуети в кепі» в «Сентиментальній історії?»), коли він проголосив «дорогу дрібному буржую» [168, с. 29], тобто обивателю, який є регулятором постреволуційного суспільства. Як твердить вустами свого уявного персонажа Шульгін, завдання його (тобто самої книжки Шульгіна) «каркати, каркати, каркати... Ось задача Міністра Пропаганди». Чи не в цьому сенс імені редактора Карка? «Редактор Карк», тобто Хвильовий, каркає про те саме, що й Шульгін, про відродження старої імперії й самодержавства, але лєнінізованих. Ми вже аналізували каркання галок у «Синьому листопаді» (1923) про Чичикова, що проїхав по «нашій республіці». Вони каркали «Из глубины» 1918–1922 років про революцію Чичикових та Хлестакових: «Чи-чи! Кра! Кра!» У «1920 г.» Шульгін відчував себе «на ролі крука» [169, с. 7]. Крук — українською мовою...

На користь нашого припущення щодо шульгінівського підтексту «Редактора Карка» свідчить велика кількість збігів у «деталях», зокрема деякі прийоми. У «1920 г.», наприклад, використовується «прийом» цитатії «з шоденника». Маємо й опозицію Шкіца й цитованого ним Шевченка про німця, що картопельку садить на Січі. У Шульгіна Шевченко поділений на позитивного бандуриста й «українського більшовика». Характеризуючи німецьку колонію, Шульгін говорить про багаті камінні хати («якби наші селяни так жили», але «така скука») й кепкує над власною малоросійською сентиментальністю «сабочка, ставочка, вишеньки», і навіть цитує пісеньку «Ой казала мені мати»: «Тут такого не почувеш...» [169, с. 61]. Вишневі садки й дівочі пісні, яких нема на півночі, у варягів, Хвильовий-Карк згадує у зв'язку саме

з Калитою-Леніним. Карк каркає про те, що і в переможців, і в переможених «на душах темно», і ставить запитання: «а хто переміг?», запитання, на яке в «1920 г.» відповідає «Белая идея победила», але червоні «знищили, розорили країну». Про це саме запитання, мабуть, свідчить і статуетка «якогось римського полководця» у квартирі Карка. Саме у зв'язку зі звичаями «тріумфаторів» Римської імперії Шульгін вводить образ «каркання» Міністра Пропаганди... Москва, як Третій Рим, була постійним образом еміграційної публіцистики, яка залюбки поєднувала його з Третім Інтернаціоналом, Третім Заповітом тощо.

Та чи читали ці книжки Марія й Вадим, Шкіц і Карк? Щоб стверджувати це, потрібна більш докладна аналіза всієї творчості Хвильового. Але й без Шульгіна змінюхівські і євразійські ідеї та образи кружляли й каркали навколо всіх радянських установ. Паралель між часами Романова та Ульянова кидалася в очі... Арифметична пропорція імен — її художнє втілення. Це прийом, і тому є сенс придивитися до інших випадків уживання такого прийому. Ми вже бачили цей прийом у «Заулку». Батько чекістки Мар'яни — типовий змінюховець, тому й подає заяву на вступ у партію. Він «закоханий у канцелярію», у столоначальника, «а потім думав, що в комісара». Тому Мар'яна хоче повіситися, а мати вішає на місце портретів Олександра II, Миколи II та «білого генерала на білому коні» — «Леніна, Троцького, Раковського» та маленького Маркса, бо той був жид. Хоча жид і Троцький, але ж він, як і Ленін, «не хоче розігнати всі установи й служущих», «учреждения». «Такі хороші люди, симпатичні... прелість». (Російське «прелість» має й релігійне забарвлення. Це спокуса!)

В «Ахтанабілі» цей прийом використаний як пародія на неперетравлені Поліщуком «опоязівські» ідеї. «Єгипетська культура — А; Поліщук — В; поетичний твір — С; поліщуківський верлібр — D. Отже, маємо: А: В = С: D», «бо ти стільки ж розумієшся в єгипетській культурі, скільки твій верлібр подібний до поетичного твору». І далі Хвильовий повторює цю пародію, щоб нарешті вивести формулу «пшик у квадраті». Але ж кожен портрет несе в собі й автопортрет. Де він у «Редакторові Каркові»? Очевидно, це сам Карк із його суїцидністю й розпачем від партійної зміни віх. Та пропорція імен натякає й на щось інше. Вони складені таким чином, що маємо в них псевдо самого Фітільова. У цій пропорції Григорій Савич є своєрідним отцем Тараса Григоровича, як і Миколи Григоровича, а Микола дарує йому своє ім'я. Очевидно, все ж не цар, а Микола Гоголь, яким пахнуть майже всі твори Хвильового. Де ж Хвильовий? Тарасій за грецькою

етимологією — від **хвилювати**, бентежити, бунтувати. Попри всі критичні зауваження щодо ролі Шевченка в розвитку української культури, Фітільов відчував себе сином Тараса, бо й по матері він був... Тарасенко.

Обидва великі українські письменники пахнуть Григорієм Сковородою, козачиною і... Сорочинцями. Обидва хвилювали Ф/Хв/ітільова, який мріяв створити власне хвилююче (одухотворене, евритмічне) мистецтво. «Арабесковий» Микола Григорович (який так пахне Нікошкою Гоголем, Nicolas'ом Ставрогіним, Аблеуховим та іншими літероями!) повідомляє: «...кажуть, що я буду командором нової художньої школи». Цілком імовірно, що на появу саме цього псевдоніму вплинув і акронім Миколи Григоровича — «Миг». Миг хвильовий, миг на «ланах часу», бо «ніколи не повториться народження твоєї м'ятежної нареченої»: «тільки один раз». Ми вже припускали, що акронімом, можливо, є й відомий проф. Чам, Аріман, який пише прекрасні роботи, що їх Nicolas збирається друкувати. Як збирається друкувати Миколи Васильовича Гоголя Міністр Пропаганди Шульгіна, разом із «хорошими» творами Тараса Григорьєвича, що й втілює в брежневські часи...

Та всі імена у Хвильового миготять, підморгують нам все новими запахами слова, і кожне з наших припущень лише віртуальне значення слова. За «Глосалолією» Белого, «поняття відділено від поняття непролазними безоднями», бо «поняття лише пунктир», а «пливка, недробима лінія — мисль». Белий бився саме над тим, що Налімов розв'язував за допомогою своєї «квантової» моделі смислів, у якій словникові значення — кванти — доповнюються хвилями смислового вакууму. Квантами в Белого є поняття, полем чи морем хвиль є образ. «Поняття-терміни — імена навиворіт: виверніть навспак словесний звук (Nomen) і майже вийде Nemo — ніхто» чи навіть «нем он», німий він. «Небуття, німота, глухота супроводжують нам терміни» [8, с. 26–27]. Це Тичинові «атоми утоми», а у Хвильового «я», «коли бракує палу, сітчаю розумом всесвіт, життя».

Таким чином, ім'я безпосередньо пов'язане з центральною темою роздумів «Санаторійної зони», з темою існування й неіснування світу і я, зокрема існування чи фантомности Карно. Виверніть навспак це ім'я, і ви отримаєте «термін»: «он — рак» або другий термін «он — Рак». Будь-яка наша інтерпретація імені лише термін, а не ім'я. «Сучасні гносеологи усвідомили трагедію обтяження поняття образом; мистці слова усвідомили трагедію: обтяження образу

схемою» [8, с. 27]. Однією з таких схем є Шкіц у «Редакторові Карку». Схемами якоюсь мірою є «Силюети». Схемою є «Санаторійна зона», якщо ми дамо їй лінійну, однозначну інтерпретацію. Тоді б, за словами «хорої» авторки, «повість про санаторійну зону мала б основний недостаток: схематизм...»

За її ж словами Карно — «середина між живою істотою й фантомом». Він недоінкарнований. Але й інші герої, ось як «Майя — це теж псевдонім». За Белим, «ім'я» — це «І», що сходить на «мя», це духовність «І» в «м», плоті, це «имеющий», що має плоть [8, с. 84–85], тобто це «Я». Таким чином, ім'я — це плоть, втілення «я», але й одухотворена плоть. «Казни мене, но дай мне имя», — кричить до Бога в Мандельштама якась «безделица». Бо спочатку в основі було Слово, казання, наказ, казка, показ. Або кажимість — Майя, що несе «казнь»...

Як бачимо, імена й псевдоніми глибинно пов'язані із самою суттю проблеми смислового вакууму, віртуальних та актуалізованих значень. Ім'я є своєрідною вузловою точкою твору, «одною з важливих сфер виявлення» можливих, «потенційних» смислів, «супроводжуючої семантики» [48, с. 350]. Тому іменний код, його дешифрування — плідний метод аналізу твору й творчості письменника.

Окрім більш-менш ясних та обгрунтованих значень імен, маємо низку розшифрувань, які потребують додаткового обгрунтування чи заперечення (Арйон, флямаріон, Савойя тощо). На жаль, ще більше химерних імен мені не вдалося декодувати навіть гіпотетично. Маємо низку фонетичних імен Бе, Же, таких химерних, як Унікум, Чам⁷, Сайгор, Чаргар, Тенда/Генд тощо. Антропонімічна аналіза може дати досить несподівані й цікаві результати. Бо навіть такі «прості»

⁷ Цілоком імовірно, що ім'я Чам пов'язане із шаманно-ламаїстським обрядом чам або цам, що базується на тибетській «Книзі мертвих» і передає зустріч душі з духами царства мертвих. Маски учасників обряду, людські «черепи», шаманні «скелети» на одязі танцюристів «чаму» цілоком відповідають контекстові «Арабесок», метелику «Адамова голова», мандрагорі й грузній бабі з підвалу, за нашим припущенням, Гель. Таке припущення відповідає і акронімові чорт-Аріман-Мефістофель, і загальній візії Штайнера про євразійське «весілля» аріманічних шаманських (алтайських) духів та європейських люциферичних. Хвильовий міг знати цей ритуал із праць Б.Я. Владимирцова «Буддизм в Тибеті і Монголії» (СПб., 1919) та «Тибетські театральні уявлення» в ж. «Восток», кн. 2, М.-Петроград, 1923. Чам/цам був відомий і в Бурятії.

імена, як Горпина, Б'янка⁸, Мара, Бригіта, Фальк, Теодор, Огре тощо, можуть бути пов'язаними з не врахованими нами сюжетами, творами, авторами, ідеями. До того ж типу належать згадки про Мізантропа у «Вальдшнепах», Мафію в «Лілюлі». Мізантроп може пахнути Мольєром, але може й Сатаною з Книги Йова, протилежністю Христа чи Прометея-Філянтропа. Ми можемо лише здогадуватися, які легенди чи художні твори про св. Бригіту знав Хвильовий, але в нього вона пахне саме нею, можливо, словниками Лярусс, які Хвильовий, як видно, читав уважно. Таким чином, антропонімічна аналіза переходить в аналізу авторів і сюжетів, цитаций, парацитаций, псевдоцитат, запахів названих і неназваних авторів, ось як Фльобера, Гоголя, Старицького, Буньяна, Белого тощо. Ми бачили, що назване ім'я може бути маскою, відводячи від справжнього сенсу, як у випадку з Боур — від Брюса, може бути містифікацією-жартом, натяком на щось, що лежить поряд, тощо. Єгипетський голуб вказав на Леонтєва, Фальк, можливо, на Пшибишевського та коментарі до нього Белого й інших авторів. Своєю чергою, Пшибишевський, перетнувшись із чеховськими сюжетами, відкриває можливість мушкетерного прочитання деяких сюжетів Хвильового.

Код запахів імен письменників, їхніх творів, цитат і псевдоцитат та ідей, як ми мали нагоду переконатися — один із найплідніших ключів-кодів творчості Хвильового. У своїй аналізі я оминув предтечу Остапа Бендера, великого Провокатора й командора, «Хулію Хуреніто», тобто Іллю Еренбурга. Відгуком на хуліганського Хулію був заборонений ЦК й ГПУ (!) «Хулій Хурина» Миколи Куліша (1926). Явні та неявні посилання на Еренбурга у Хвильового часті. Вже центральне гасло культурології Хвильового «Дайош Європу!» — антицитата

⁸ Б'янка, наприклад, могла отримати своє ім'я із шекспірівського «Приборкання норавливої», хоча в Шекспіра з двох сестер Катарини й Б'янки приборкуваною є Катарина, а не Б'янка. Друга сестра в «Сентиментальній історії» — віртуальна, зі сну. Цій можливості відповідає англійський колорит повісті (Лізбет, сер Чаргар, Кук). У цьому контексті фльоберівсько-гончаровський сюжет перевиховання ідеаліста-романтика в циніка-реаліста отримує додатковий запах упокорення дівчини. Та це припущення потребує окремого аналізу «запаху Шекспіра» у творчості Хвильового. Звернемо увагу на існування легенди про те, що за імям Шекспіра ховався розенкройцер Френсіс Бекон [133], іронічно обіграний у «Золотому теляті» в назві «геркулесівських» конкурентів «Жесь і бекон».

з «Трест Д. Е.» Еренбурга. Антицитата тому, що у Хвильового це іронічно-семантичний перевертень іронічного гасла Енс Боота, який сам пародіював гасла Червоної армії періоду громадянської війни. Та ще більш цікава для нас, ніж політичний аспект полеміки зі зміновіхівцями, є літературна техніка Еренбурга, яка визначила символістичну техніку багатьох сатириків 1920–1930-х років. У романі «Хуліо Хуреніто» (1922), герой якого був одним із перших «веселих антихристів» російської літератури, навіть поверхова аналіза виявляє знайомі вже нам іменні та календарні коди. Великий провокатор Хуліо, який уже іменем своїм обігрує «хулу» й навіть матюки на Бога, народився 25 березня, що за старим стилем означає Благовіщення. У контексті гумористичного зв'язку його народження з крадіжкою скульптури Будди (своєрідна паралель до злодійства Гермеса-немовляти) це означає «зловіщення», хулу. Не дивно, що Хуліо 17 вересня усвідомлює свою місію нищення культури, і це відсилає нас до собору антихриста у В. Соловйова: це день св. Софії, Віри, Надії, Любови. Недарма один з учнів Хуліо міняє під час громадянської війни брелок із написом «Віра, Надія, Любов» на тухле яйце. Перший учень у Хуліо з'являється 26 березня, тобто в день «собора арх. Гавриїла». Всього в нього сім учнів, що разом із Хуліо дає вісім. Один з учнів згадує про «33 правди», яким протиставляє свою, тобто 34-ту, правду (34 дитини лейтенанта Шмідта). Перед-апокаліпсис, носієм і пророком якого є Хуліо — перша світова й громадянська війна. Її продовження, цілковите знищення Європи зображене в «Тресті Д. Е.» (1923), що розшифровується як «деструкція Європи» та «Дайош Європу» тощо. Деструктором є Енс Боот, що названий також Жан або Джованні Ботто, який продовжує справу Хуліо. Якщо Хуліо — іронічно-веселий пророк антихриста, ніцшевський Заратустра й «Антихрист», то в «Жан Ботта» вгадується Джованні Баттісто, Іван Христитель, предтеча антихриста. Енс Боот керує деструкцією з 32 поверху, де розміщено бюрократичний апарат тресту, семеро підлеглих Бота, які разом із ним знову дають фатальну вісімку. Їм підлягають 17 американських організацій, які керують 314 європейськими організаціями по знищенню Європи. Якщо 32 поверхи відповідають 32 еонам гностиків, то 8 вищих чиновників — антихристовому, антигавриїловому або антимихайловому собору. 17 у кабалі — число гріха й хаосу, як і вісім, а латинкою число смерти, бо XVII є анаграмою XIX — «я жив». Енс є своєрідним «Ен-Соф» Тресту. Латинське ens — буття, суще — одна із центральних категорій філософії

Ф. Бекона. Та Боот — антибуття, він — воля або втілення волі трьох американських мільйонерів знищити Європу. 314 у кабалі відповідає імені Божому Шаддай — Всемогутність, та його проявленню, Мета-тронові, невідомому вісникові волі Всемогутности. 314 — знак трансцендентности, зокрема трансцендентности кола, числа π ... Звертає на себе увагу те, що один з учнів Хуліо пов'язаний з антропософією... З антропософією пов'язаний також один із «трійці» мільйонерів-деструкторів Європи в «Тресті Д. Е.».

Ці й інші кабалістично-окультні пародійні ігри Еренбурга 1922—1923 років (див. інші його твори, наприклад, його «6 повестей о легких концах», зокрема «Шифсь-карта») свідчать, що символічна література розробила єдину езотеричну мову для післяреволюційної, постсимволістичної. Уже в першому листі до літературної молоді «Про сатану в бочці...» Хвильовий використовує Хуліо разом із його духовним батьком Шпенглером, щоб указати на сутність «сатани», Енке-Енків. Замість того щоб по-зміновіхівськи, «по-скіфськи» радіти загибелі Європи, Хвильовий вимагає від скіфів навчитися «в Європі європейських вершин культури»... Чи не тому Марфа Галактіонівна, тов. Галакта, у сатиричному «Іванові Івановичеві» у фривольні хвилинки читає лише рекомендованого членом ЦК ВКП М. Бухаріним «Хуліо-Хуреніто» та «Любов Жанни Ней» того ж автора? Саме партійне ім'я Іван Іванича, «тов. Жан», нагадує про Жана Боота з «Д. Е.»...

Звернемо увагу й на «запах» заголовків Хвильового, який може виявитися цінним ключем або арядниною ниточкою до тлумачення тих чи інших «темних» місць. Як ми вже бачили, сама назва «Арабески» вказує на деякі джерела Хвильового — «Арабески» Гоголя й Белого, а також на шпенглерівську класифікацію культур. У західноєвропейському контексті назва «арабески» може натякати на збірку Едгара По «Гротески й арабески», популярну в Росії початку ХХ сторіччя й так чи інакше пов'язану з «Арабесками» Гоголя й Белого та близьку своєю іронічною містиккою до Гофмана, улюбленого для Хвильового. З творчістю Хвильового її споріднює любов Е. По до містифікацій, до саморозкриття цих містифікацій, до ігор іменами, акронімами, інверсіями, анаграмами тощо. Трапляються в нього й імена та образи творів Хвильового, зокрема ім'я німецького астронома Енке, на метафізиці якого Е. По побудував сюжет «Надзвичайні пригоди такого собі Ганса Пфалля». Комету Енке По згадує і у своїй містично-філософській «Єврика».

Іменний код, як ми бачили, невідривний від анаграмного. На жаль, після основоположної праці Фердинанда де Сосюра та кількох його учнів теорія анаграмного скритого сюжету не розроблялася далі. Та, власне, і розроблятися вона повинна в конкретній аналізі конкретних творів та авторів. Але й анаграмна аналіза є лише частиною фонетичної аналізи, звукослів'я, фоносемантики [33]. У випадку поетів-антропософів досить перспективним є використання праць Штайнера з лінгвістичної та філологічної евритмії. Я ледь заторкнув їх. Російська «гლოსалолія» розроблена Белим і, своєрідно, Хлебніковим у його «зоряній мові» (див., наприклад, праці В. П. Григор'єва [40; 41; 42]). Не вистачає «гლოსалолії» української, хоч сама лише поезія Тичини (чи, наприклад, Антонича) дає достатньо матеріялу для цього.

Як специфічну форму анаграмного коду можна розглядати калямбурний код і шаради, глибинно пов'язані з масками, личинами літератури та реальної історії нашого калямбурного часу, з символістичними та езопівськими прийомами. Своєрідно калямбурним є й «ребус», сама назва якого калямбурна. Це латинські *Res, Rei, Rebus* — річ, предмет, власність, подія, дія тощо. Зокрема, це *Rebis, Rebis*, від *Res bina* — подвійна річ, фігура, що в алхімії символізувала Андрогіна (філософське яйце, королівське дитя) і виражала змішану подвійну сутність первісного духа металів, що поєднує в собі чоловіче й жіноче, небесне й землю, місячне й сонячне тощо [179, т. 4]. Інакше кажучи, це «мушкетонне» слово. Як і ребус, суть якого полягає в тому, щоб прочитати реальні «речі» як «слово». Одним із гасел російського «реалістичного символізму» В. Іванова був перехід від «*realia in rebus*» до «*realoria in rebus*», віра в реальніше в речах, вміння побачити в біжучій, видимій реальності — вишу реальність [57, т. 2, с. 554–555], бо «ідеї Платона суть *res*» [57, т. 2, с. 549]. Це гасло впливало з учень античної філософії й містики, окультизму: бачити за видимим невидиму його суть, логос, що, до речі, прозирає вже в самій нашій мові, в українських «речах», російських «вещах». Звідси завдання поета «вещей обличение невидимых» через видимі речі. «Патос реалістичного символізму», «його алхімічна загадка» — «ствердити, пізнати, виявити в дійсності іншу, більш дійсну дійсність»: «це мистецтво тайновідання» й міту [57, т. 2, с. 553]. Подібні ідеї й породили дивну назву російського окультистичного журналу «Ребус»...

Тайновіданням цим володіє редактор Карк та його автор. Карк бачить песимістичні зелені символи-сни. Бо «хто переміг»? «Усі були

похмурі, тому й театри так повно заповнювала публіка... республіка... ха!» «Ха» тому, що публіка вже поділена в «Лілюлі» на публіку й публіку. «Рес» республіки тут лише «ідея», тобто театральна Ілюзія. Від неї лише луна йде, що й виражено прийомом ехолодії, «хвістиком» більшовицької софістики. Це «от тобі й ребус» Івана Івановича, ребус його «ідеологічно-витриманого меню» й мажорности... Тайновіданням володіє й Вадим «Синього листопада». Його «найбільша тайна», тобто та сама, про яку казав Хвильовий Любченкові, у тому, що, на відміну від Марії, яка «не чує», він бачить і чує «всяку сволоч», заклик Леніна до перетворення комуніста на купця, до нерівности й аморалізму, він «чує, як по нашій республіці ходить комуна», він бачить скрізь «всє-федеративне міщанство» республіки, «харю непереможеного хама», «величну симфонію в майбутне», тобто читає «голубину книгу вічної поезії — світової, синьої», бачить синій, а не червоний листопад...

Іменний код пов'язаний з історично-календарним. На прикладі Шевченка можна бачити, наскільки цей зв'язок є значущим [102]. Та в кожного автора свій хронотоп, і зокрема календарний код. Як показав американський дослідник Л. Лейтон [78], у Пушкіна в «Піковій дамі» числовий та календарний код пов'язаний із драмою декабристів та масонською кабалою, як і зі складною системою логомахії, криптограмування, анаграмування тощо. В антропософській поезії календарний код визначається насамперед головними антропософськими святами: Різдво, Великдень, дні Івана Хрестителя та арх. Михаїла. Перетинаючись із іншими календарними системами, як-от радянська, особиста (дні народження, смерті, одруження тощо), антропософський календарний код дає найрізноманітніші варіації. Так, в Ільфа з Петровим наявні православна, західно-європейська та юдейська календарні основи, на які наклалися радянські свята. Своєю чергою, історичні дати перетинаються з датами, виділеними Штайнером (наприклад, 1899 рік). Дати ці можуть бути забарвлені нумерологією, кабалою чисел тієї чи іншої езотерики або й особистою нумерологією, як-от 13 у Хвильового, число біографічне, але із запахами кабалістично-антропософського числа любови (Христос серед 12 учнів, 13-й апостол, Павло, але для когось ним може бути й Іуда) та злосчасного «13» загальноєвропейських заборонів, зокрема в Пушкіна [78]. У Ільфа з Петровим частина чисел — номери мінорних та мажорних арканів Таро, інші пов'язані з кабалою. У Хвильового числа відіграють набагато меншу роль, але все ж чималу. Тому подальша їх аналіза видається мені перспективною. Як

вважав, спираючись на концепції Платона, П. Флоренський, ім'я та число своєрідно доповнюють одне одного, виявляючи «ідею», архетип. Якщо ім'я є «форма внутрішньої організації», «інваріант суб'єктивності», «інваріант особистісний», виразник «ти», типу «буття особистісного», «найбільш адекватна плоть особистості», то число — «форма організації зовнішньої», «інваріант об'єктивності», «інваріант речевості», виразник безособового «він» [125, с. 74, 91–92].

Число невідривне від тканини, основи будь-якого світу, реально чи створеного поетом, від часопростору. Я майже оминув цей аспект творів Хвильового й Тичини, заторкнувши лише хронотоп міста в «Я (Романтиці)», опозиції схід-захід, південь-північ та їхній інверсії. «Геометрія» часопростору твору внутрішньо пов'язана з алхімією слова, з його запахами, з «я» твору. Те саме стосується й календарного коду твору. Недарма Р. Штайнер присвятив «календарю» окрему працю, «Календар душі людини», блискуче перекладену українською мовою Я. Терлецькою [157]. Часопростір твору визначається також кольоровою гамою, і, як показав свого часу А. Бєлий [10], аналіза кольорів досить плідний метод проникнення в глибинні пласти твору і творчості письменника. У випадку антропософічної літератури така аналіза ще більш перспективна, бо евримічні лекції Штайнера та його співробітників і учнів дають додаткові ключі до дешифрування кольорів. У цій праці я їх майже не використовував.

Часопростір живе, він одушевлений та одухотворений, пов'язаний із всесвітом. Ботанічна, зоологічна, геологічна (мінералогічна й алхімічна) символіка разом з астрономічно-астрологічною відіграє, як ми бачили, у Хвильового важливу роль і потребує подальшої розробки.

Часопростір твору визначає скелет і структуру твору не лише в статичності, а й у динаміці. Динамічною виявляється й сама статика. «Запах слів» вводить динаміку в саме словникове слово, оживляючи, одухотворяючи його. Цей найбільш характеристичний для Хвильового прийом, як я намагався довести, пов'язаний не лише зі штайнерівською евримією, а й зі штайнерівською запахологією, його вченням про відображення в запахах космічної мислі планет і зірок.

Та прийом «запаху слів» невід'ємний від прийому «гаптування» художньої тканини, яке втілює евримію та фоносемантику Штайнера. Своєю чергою, і штайнерівські ідеї з'явилися не з порожнечі, вони спираються на досвід розвитку всієї літератури та інших мистецтв. Вже в Платона ткання було образопоняттям, що відображувало

співвідношення ідеї та матерії, буття і небуття (павук-деміюрг міту), державного управління тощо. У літературі завжди точилася боротьба двох уявлень про сутність художньої творчості. Одне з них пов'язане з граматичним підходом до поезії як науки «віршоскладання» (взірець: архітектура), друге — з відображенням інших світів, містично вплетених, переплєтених із нашим, і тому їх можливо передати за допомогою «плетива», «ткання», «в'язання» [85]. У Хвильового, як ми бачили, це «гаптування» й синонімічні плетиву «лябіринти» та «арабески». Словесний твір при цьому наближається до своїх нерукотворних взірців (зоряне небо, покров Ізиди, хустка Вероніки, Паргод у кабалі). Це типова для барокових періодів мистецтва система «інакомовлення», алюзій, орнаментальна словесність, яка, криптограмуючи, розкриває й передає «тайну сотворіння речей та всього світу» або, за Хвильовим: «Хто міжпланетних мрій таємність розпугляє? Я». Сама літера в ній є першоелемент, стихія, що зближує її з елементарними частками фізики, які можна розглядати як вузлові точки поля, континууму. Недарма одна із сучасних моделей елементарних часток має назву бутстрап-схеми [178], моделі шнуркування як самошнування, яку навіть матеріялістично (чи?..) налаштований В. П. Шелест справедливо пов'язав із гностичним змієм Уроборосом та його вузлами [143, с. 129].

Та ще Сковорода пов'язав поняття вузла зі «знаменнями та чудесами» [110, т. 1, с. 384], із чудовиськом, зі Сфінксом, із цією загадкою, «що закриває поняття про людину» [110, т. 1, с. 368]: «Ім'я його означає зв'язок або вузол. Гадання цієї потвори тайло ту ж силу: „Пізнай себе”» [110, т. 1, с. 413]. Сама Біблія для Сковороди — Змій, якщо людина не пізнає саму себе.

Все це робить надзвичайно важливим поняття вузлової точки сюжету й вузла, перетину сюжетних ниток-ліній. Вище ми вже зазначали вузлове значення імені. Анаграмування є одним із вузлових прийомів творення імені й слова взагалі. На образо-понятті чи прийомі вузла пробував побудувати свою «Сальєрівську» теорію мистецтва Сергій Ейзенштейн [170—1; 170—2, с. 308—321], одним із псевдонімів якого був... «Сер Гей», що натякає на веселість чи гомосексуалізм автора⁹. Він спирався на авторитет видатного середньовічного поета-містика, Данте Аліг'єрі. Данте у своєму «Бенкеті» подає власну етимологію слова «автор» — з дієслова «aveio» — «зв'язувати слова

⁹ Сер Чаргар, синьйор Сайгор досить близькі такій грі цього веселуна.

між собою». Данте показує, що саме це дієслово складене з п'ятьох голосних (V розглядається як U), які є душею і зчепленням всередині самого слова. Як зауважує Данте, це «зрозуміло лише поетам, які пов'язали свої слова музикою». Складене це слово так, що воно витворює вузол, якщо вважати «нормальним» наступний порядок, нитку голосних: «I, E, A, O, U» [170–2, с. 314–316]. Як і належало «матеріалістові», Ейзенштейн аргументує цей дантівський порядок голосних за допомогою фізики частот фонем, хоча, як знавць містики, пишучи про містика, міг би послатися й на А. Белого чи Р. Штайнера, за яким саме в цьому порядку йде втілення небесного, Божого звуку «і» аж до народження в плоті. Тому й «автор» пов'язує слова, породжуючи світ-твір: «AU»... «Ау» чи «Агов» — це твір-шлях до Іншого в дантівському темному лісі, світі гріховної плоті. «А» — початок, «У» (В) — «образ найбільш глибокої й найбільш невловимої тайни, образ вузла, що з'єднує, або точки, що роз'єднує буття й небуття» [125, с. 14], цитує Фабра Д'Оліве П. Флоренський, що був у 1920-ті роки пов'язаним із московськими розенкройцерами, тамплієрами й антропософами [92, с. 33, 100]. «АУ» в цій інтерпретації — початок переходу від одного начала до іншого, від «я» до «ти» або, навпаки, неможливість такого переходу, своєрідні «атоми утоми» Тичини.

Поняття вузла в колишнього розенкройцера С. Ейзенштейна глибинно пов'язане з мотивом полювання й утечі, сліду, вистежування й переслідування, які своєю чергою пов'язані з фугою, контрапунктом, із логаритмічною спіраллю, сукупністю платонівських образів Ероса-мисливця за красою, мудрістю, добром. Та, власне, і дантівський «Бенкет», і «Божественна комедія» є метаморфозою «Бенкету» Платона, християнським варіантом путі посвяченого до найвищих істин божих сфер, бо дійсним провідником Данте був не Вергілій, а Беатріче, тобто його любов до Беатріче-Софії, її краси.

Приєм вузла Хвильовий досить чітко усвідомлює. На жаль, ми не маємо повного тексту «Зав'язки»/«Іраїди». У «Санаторійній зоні» хора лише в третьому розділі робить примітку-вузол до слів «анарх навіть пам'ятає: саме такий упертий, повний безсмертного сарказму, з гаркавим акцентом» голос, як у Карно, він «уже десь чув»: «Тут мусять бути зав'язка»... Розв'язку цього вузла хора подає лише часткову, чим зав'язує нову загадку, відводячи увагу читача від біблійного вузла до суто політичного вузла суперечностей світогляду анарха. А саме біблійний вузол «яблука» пізнання й був початковою точкою вузла

людської історії гріхопадіння. Тому «зав'язка — Жовтень, розв'язка — сонячний вік» з Апокаліпсису. Жовтень «Кота у чоботях» синонімічний отим самим «яблукам», передчасно зірваним анархом для Хлоні... Обидва твори подають таким чином біблійну зав'язку-розв'язку історії, початок і кінець її. «Ребус», криптограма чи загадкова картинка, загадана в одному творі, розгадується чи, за висловом лінгвіста Вовчика, «розшифровується» в іншому. Сама детективно-ребусна техніка була нормою всієї літератури епохи 1910–1930-х років. Ще 1909-го А. Бєлий вказував у листі до М. Шагінян: «...коли я пишу, я хочу сигналізувати; образи мої мають езотеричну підоснову» [48, с. 348]. А в «Записках чудака» розкривав: «Так — усякий роман: гра у схованки з читачем він». Згадаймо, що таємниця Карно пов'язана з Нат-Пінкертоном та Мефістофелем, яких Хвильовий досить нахабно пов'язав не лише з проблемою зав'язки повісти, а й із натяком (поряд із Майєю) на належність Карно до ЧК: «метранпаж і попав на санаторійну зону тільки для того, щоб стежити за кожним анарховим рухом і не давати йому спокою» [130–2, т. 1]. Але й у цьому підозрілому натякові приховано інший натяк, бо під маскою Нат-Пінкертона з ЧК-ГПУ схована фантомна маска, названа хорою «угризеніями совісті», тобто першим Сторожем Порогу, Аріманом...

І все ж ідеться саме про суто літературну проблему «сучасної української белетристики», «композицію моєї новелі»: «...я сам не знаю, чим вона закінчиться. Я не хочу бути зв'язаним». «Про бравнінг: Конан-Дойль добре знав звичайного читача: розв'язка і зав'язка, фабула, сюжет та інше. Шерлок Голмс». Але й тут, у «Редакторові Каркові», нат-пінкертонівська тема Мережковського пов'язана зі згадкою про ЧК-ГПУ, що все гупає й утрамбовує... У цьому контексті бравнінгова розв'язка драми Карка, можливо, натякає 1923 року на сутність тресту, який організує Шкіц. Це були роки операції «Трест» (1922–1926), яка в Росії завершилася загибеллю приятеля Мережковських Бориса Савінкова/Ропшина (1924–1925) й «Тремя столицами» (1927), розповіддю В. В. Шульгіна про його зорганізовану чекістами подорож по Сов'єднїї в 1926-му. А в Україні — подібною історією з українським есером Юрієм Тютюнником (1923) та його напівширою книжкою «З поляками проти Вкраїни» (Харків, 1924)... «Випусковий товариш Шкіц і суворий, і булий член ЦК есерів. Був на суді — виправдали, тепер щось знає». Що саме? Те, як у 1921–1922 роках провадилися, за вказівками самого «папи» Леніна, процеси над правими есерами, одні з перших фальсифікованих ЧК/ГПУ

політичних процесів? Виправдовували тоді не просто так, за відсутністю складу злочину... А «випусковий» «Шкіц у тресті заправило» й «вже не говорить про Україну»... «Дивно: почав одягатися краще, навіть надто», бо, за його ж словами, після пожежі «смердить трішки й нагадує... та треба жити»... Курчатка з пісеньки, що хотіло жити, «поймалі, арестовалі»...

Та саме тут моїм літературно-детективним арабескам — несподіваний *finis*...

Бо

І все ж не завжди буде ясно:
зелень... шум...

Це теж прийом. Бо прийоми вузла-тайни Хвильового з його «знаю» й мукою «чи?» віри, надії й любови заслуговують на пошану.

У слові ця тайна розгортається в минуле й майбутнє безкінечним лябіринтом-фракталом кожної революції. У «Синьому листопаді» це тайна червінкової, чи жовтневої, революції, яку Хвильовий виводить із тайни платонівсько-гоголівської Русі-тройки [29–2], що мчить невідомо куди Чичикова. Це тайна маніхейста Гоголя, що в самому імені Чичикова евритмічним «прийомом» закодував можливість чортові Чи-чи-кову/Го-го-леві стати носієм добра. Гоголь при цьому розв'язував тайну не лише Русі, а й свою власну, бо, мабуть, знав маніхейстичний український переказ про гоголя, що так гордо визирнув у кінці другого, імперського варіанта «Тараса Бульби», птаха, що був диявольським компаньйоном-співтворцем Бога. Чи-чи? Куди мчить ота Русь? Куди мчимо ми, я? Ось і остання революція в Україні дає шанс повернути на інший, неаріманічний шлях, але вперто фракталить назад, до Калити.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агурский М. Идеология национал-большевизма. Paris : Ed. Ymca-Press, 1980.
2. Андреев А. Время Шамбалы. СПб. : Нева ; Москва : Олма-Пресс, 2002.
3. Антихрист : Антология. Москва : Высшая школа, 1995.
4. Барка В. Хліборобський Орфей, або Клярнетизм. Мюнхен ; Нью-Йорк, 1961. (Бібліотека «Сучасности»).
5. Бахтин М., Волошинов В. Фрейдизм. New York : Chalidze pub., 1983.
6. Белый А. Арабески. München : Wilhelm Fink Verlag, 1969.
7. Белый А. Воспоминания о Штейнере. Paris : Ed. La Presse Libre, 1982.
8. Белый А. Глоссалогия. München : Wilhelm Fink Verlag, 1971.
9. Белый А. Лугъ зеленый. N-Y ; London : Jonson reprint Corp., 1967.
- 9-1. Белый А. Гоголь / А. Белый. *Лугъ зеленый*. N-Y ; London : Jonson reprint Corp., 1967.
10. Белый А. Мастерство Гоголя. Ann Arbor ; USA : Ed. Ardis, 1982.
11. Белый А. Между двух революций. Ленинград : Изд-во писателей, 1934.
12. Белый А. О символизме. *Труды и дни*. Петербург, 1912. № 1.
13. Белый А. Петербург. Москва : Наука, 1981.
14. Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть... Ann Arbor ; USA : Ed. Ardis, 1982.
- 14-1. Белый А. Поэзия слова. О смысле познания. Chicago : Russian Language specialites, 1965.
15. Белый А. Проблема культуры. *Струги*. Берлин, 1923. № 1.
16. Белый А. Революция и культура. London : Prideaux Press, 1971.

17. Белый А. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Москва : Духовное знание, 1917.
18. Белый А. Символизм. München : Wilhelm Fink Verlag, 1969.
19. Белый А. Стихи о России. Берлин : Изд. «Эпоха», 1922.
20. Белый А. Утопия. Letchworth-Herts ; England : Bradda Books Ltd, 1971. (Передрук. *Записки мечтателей*. 1921. № 2–3).
21. Бёме Я. Аврора, или утренняя заря в восхождении / Г. Вер. *Якоб Беме сам свидетельствующий о себе и о своей жизни*. Челябинск : Урал LTD, 1998.
22. Бёме Я. Christosophia, или путь ко Христу. СПб. : А-CAD, 1994.
23. Біблія / Переклад проф. Івана Огієнка. — Київ : Українське БіблійнеТовариство, 1993.
24. Блок А. Собрание сочинений : в восьми томах. М. ; Ле-нинград : Госиздат худлит, 1962–1966.
25. Блок А. Записные книжки. Москва : Художественная литература, 1965.
26. Борев Ю. Сталиниада. Москва : Советский писатель, 1990.
27. Булгаков С. Сны Геи / С. Булгаков. *Тихие думы*. Paris : Ed. Ymca-Press, 1976.
28. Булгаков С. Философия имени. Paris : Ed. Ymca-Press, 1953.
29. Вайскопф М. Петербургские повести Гоголя. *Slavica Hierosolymitana*. Jerusalem, 1978. V.III.
- 29-1. Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души. Работы 1978–2003 годов. Москва : НЛО, 2003.
- 29-2. Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя : Морфология, Идеология. Контекст. 2-е изд., испр. и расшир. Москва : РГГУ, 2002.
30. Валентинов Н. Малоизвестный Ленин. Paris : Librairie des cinq continents, 1972.
31. Введенский А. Полное собрание произведений. Москва : Гилея, 1993.
32. Волохонский А. Бытие и Апокалипсис. Иерусалим : Малер, 1984.
- 32-1. Сефер Иецира / А. Волохонский. *Бытие и Апокалипсис*. Иерусалим : Малер, 1984.
33. Воронин С. Основы фоносемантики. Ленинград : Изд-во Ленингр. университета, 1982.
34. Ган О. Трагедія Миколи Хвильового. Б. м. : Прометей, 1948.

35. Гаспаров Б. Поэма А. Блока «Двенадцать» и некоторые проблемы карнавализации в искусстве начала XX века. *Slavica Hierosolymitana*. Jerusalem, 1977. V. 1.
36. Гірняк Й. Спомини. Нью-Йорк : Сучасність, 1982.
37. Геллер М. Машина и винтики. London : Overseas pub. Interchange LTD, 1985.
38. Глазерсон М. Музыка и каббала. Москва : Лехаим, 1998.
39. Голосовкер Я. Достоевский и Кант. Москва : Изд-во АН СССР, 1963.
40. Григорьев В. Грамматика идиостиля. Москва : Наука, 1983.
41. Григорьев В. Поэтика слова. Москва : Наука, 1979.
42. Григорьев В. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. Москва : Наука, 1986.
43. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка : т. 1—4. Москва : Госиздат иностр. и национальных словарей, 1955.
44. Данилевский Н. Россия и Европа. N. Y. : Jonson reprint Corp, 1966.
45. Долгополов Л. Андрей Белый и его роман «Петербург». Ленинград : Советский писатель, 1988.
46. Долгополов Л. На рубеже веков. Москва : Советский писатель, 1985.
47. Долгополов Л. Начало знакомства / А. Белый. *Проблемы творчества*. Москва: Советский писатель, 1988.
48. Долгополов Л. Символика личных имен в произведениях Андрея Белого. *Культурное наследие древней Руси*. Москва : Наука, 1976.
49. Достоевский Ф. Собрание сочинений. Москва : Художественная литература.
- 49-1. Достоевский Ф. Братья Карамазовы / Ф. Достоевский. *Собрание сочинений*. Т. 9—10. Москва : Художественная литература, 1958.
- 49-2. Достоевский Ф. Идиот / Ф. Достоевский. *Собрание сочинений*. Т. 6. Москва : Художественная литература, 1957.
50. Еврейская энциклопедия. СПб. : Изд-во Брокгаузъ-Еф-ронъ. (Изд. «Общества для Научных Еврейских Изданий»).
51. Еллан (Блаkitний) В. Поезії. К. : Дніпро, 1983.
52. Етимологічний словник української мови. К. : Наукова думка, 1985. Т. 2.
53. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб. : Академический проект, 1995.
54. Жолковский А. Об усилении. *Тексты советского литературоведческого структурализма*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1971.

55. Зеев Бар-Селла. Гуси-лебеди. 22. Иерусалим, 1983. № 31.
56. Иванов В. Дионис и прадионисийство. СПб. : Алетей, 1994.
57. Иванов В. Собрание сочинений : т. 1–2. Брюссель : Foyer oriental chretien, 1974.
58. Иванова Л. Книга об отце. Paris : Ed. Atheneum, 1990.
59. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. Москва : Панорама, 1995.
60. Иванов-Разумник Р. «Петербург» Белого. München : Wilhelm Fink Verlag, 1972.
61. Из глубины. Paris : Ed. Ymca-Press, 1967.
62. Каганская М., Зеев Бар-Селла. Мастерь Гамбс и Маргарита. Тель-Авив : Книготоварищество «Москва – Иерусалим», 1984.
63. Керлот Х. Словарь символов. Москва : Reel-book, 1994.
64. Килимник С. Український рік у народніх звичаях. Торонто ; Вінніпег : Український Національний Видавн. Комітет, 1963. Т. 5.
65. Клюев Н. Сочинения : т. 1–2. Germany : A. Neimanis, 1969.
66. Корниенко Н. Театральная эстетика Леся Курбаса. *Леся Курбас*. Москва : Искусство, 1987.
- 66-1. Корниенко Н. М. Український театр у переддень третього тисячоліття : Пошук картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз. К. : Факт, 2000.
67. Корогодський Р. Довженко в полоні. К. : УМД, 2000.
68. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба. Нью-Йорк : Видво УВАН, 1980.
69. Кремнев Ив. (Чаянов А.). Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии. Нью-Йорк : Серебряный век, 1981.
70. Ксендзюк А. Тайна Карлоса Кастанеды. Одесса : Весть ; Хаджибей, 1995.
- 70-1. Ксендзюк А. После Кастанеды. К. : София, 2004.
71. Кузнецова Т. Цветаева и Штейнер. Москва : Присцельс, 1996.
72. Куліш М. Твори. Нью-Йорк : УВАН, 1955.
73. Лавріненко Ю. Кость Буревій – Едвард Стріха / Ю. Лавріненко. *Розстріляне відродження*. München : Instytut Literacki, 1959.
74. Лавріненко Ю. На шляхах синтези клярнетизму. Б. м. ; Канада : Сучасність, 1977.
75. Лайтман М. Кабала : т. 1–3. Б. м. ; Ізраїль, 1984.
76. Латинско-русский словарь. Москва : Госиздат иностранных и национальных словарей, 1961.

77. Легенди та перекази. К. : Наукова думка, 1985.
78. Лейтон Лорен. Эзотерическая традиция в русской романтической литературе. Декабризм и масонство. СПб. : Академический проект, 1995.
79. Литературные манифесты. München : Wilhelm Fink Verlag, 1969. Т. 1.
80. Лосев А. Философия имени. Москва : Изд-во Московского ун-та, 1990.
81. Луцький Ю. Ваплітянський збірник. Торонто : КІУС, 1977.
82. Мандельштам О. Сочинения : в двух томах. Москва : Художественная литература, 1990.
83. Манифесты и программы русских футуристов. München : Wilhelm Fink Verlag, 1967.
84. Масонство в его прошлом и настоящем. В 2-х томах. Москва : СП «ИКПА», 1991. Т. 1.
85. Матхаузерова С. «Слагати», или «ткати»? Спор о поэзии в XVII в. *Культурное наследие древней Руси*. Москва : Наука, 1976.
86. Маяковский В. Полное собрание сочинений. Москва : Художественная литература, 1957. Т. 4.
87. Мережковский Д. Избранные статьи. München : Wilhelm Verlag, 1972.
- 87-1. Мережковский Д. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества / Д. Мережковский. *Избранные статьи*. München : Wilhelm Verlag, 1972.
- 87-2. Мережковский Д. Гоголь / Д. Мережковский. *Избранные статьи*. München : Wilhelm Verlag, 1972.
88. Мифы народов мира : т. 1—2. Москва : Советская энциклопедия, 1980—1982.
89. Налимов В. В поисках новых смыслов. Москва : Прогресс, 1993.
90. Налимов В., Дрогалина Ж. Реальность нереального. Вероятностная модель бессознательного. Москва : Мир идей, 1995.
91. Немировский А., Уколова В. Свет звезды или последний русский розенкрейцер. Москва : Прогресс ; Культура, 1995.
92. Никитин А. Мистики, розенкройцеры и тамплиеры в советской России. Москва : Аграф, 2000.
93. Ницше Ф. Сочинения : в двух томах. Москва : Мысль, 1990.
94. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. К. : Основи ; Дніпро, 1993.
95. Номис М. Приказки, прислів'я і таке інше. С.-Бавнд-Брук ; США : Вид. фонд влад. Мстислава, 1985.

96. Папюс. Каббала или наука о Боге, вселенной и человеке. СПб. : Изд-во Богушевского, 1910.
97. Папюс. Черная и белая магия. Москва : Клышников, Комаров и К°, 1994. Кн. 1.
98. Петровский Н. А. Словарь русских личных имен. Москва : Русский язык, 1980.
99. Петровский Н. А. Словарь русских личных имен. Москва : Советская энциклопедия, 1966.
100. Плющ Л. Дві моделі культурної революції. *Краківські Українознавчі Зошити* : т. 1–2. Краків, 1993.
101. Плющ Л. Дещо про запахи слів Миколи Хвильового. *Сучасність*. Нью-Йорк, 1983. № 7–8.
102. Плющ Л. Екзод Тараса Шевченка / Л. Плющ. *Вибране*. К. : Факт, 2001. Т. 1.
103. Плющ Л. Записки на черных манжетах. Рукопись 1986–1993 гг.
104. Плющ Л. Серёжа Наполеон или черная магия С. Эйзенштейна. Рукопись 1987–1991 гг.
105. Плющ Л. Le mystere de antroposophie ukrainienne. *Triades*. Т. XXXVI. 1989. № 3 (Плющ Л. Містерія української антропософії. *Слово і час*. 1994. № 9–10.).
106. Плющ Л. $1 < 3$, але Кантор мав рацію... *Сучасність*. К., 1993. № 10.
107. Прокофьев С. Двенадцать священных ночей и духовные иерархии. Ереван : Ной, 1993.
108. Прокофьев С. Рудольф Штайнер и краугольные мистерии нашего времени. Ереван : Ной, 1992.
109. Роллан Р. Собрание сочинений. Москва : Госиздат художественной литературы, 1956. Т. 7.
110. Сковорода Г. Сочинения : в двух томах. Москва : Мысль, 1973.
111. Скрипник Л., Дзятківська Н. Власні імена людей. К. : Наукова думка, 1986.
112. Словарь русских народных говоров. Ленинград : Наука, 1972.
- 112-1. Соловьев В. Собрание сочинений : т. 1–12. Брюссель : Жизнь с Богом, 1966–1969.
113. Сосюра В. Твори : в трьох томах. К. : Держвидав художньої літератури, 1957. Т. 1.
114. Сосюра В. Третя рота. К. : Радянський письменник, 1988.

115. Таблицы основных понятий хасидизма и кабалы. Иерусалим : Ша-мир, 1984.
116. Танюк Л., Корнієнко Н. (стаття й коментарі). *Лесь Курбас. Статті и воспоминания о Л. Курбасе*. Москва : Искусство, 1987.
- 116-1. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників : документи. Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1989.
117. Тельнюк С. Павло Тичина. К. : Молодь, 1979.
118. Тичина П. Зібрання творів : у дванадцяти томах. К. : Наукова думка, 1983–1985.
119. Топоров В. Еще раз о др.-греч. София: происхождение слова и его внутренний смысл. *Структура текста*. Москва : Наука, 1980.
120. Топоров В. Понятие предела и Эрос в платоновской перспективе. *Античная балканистика*. Москва : Наука, 1987.
121. Троцкий Л. А. Белый. Letchworth-Herts ; England : Prideaux press, 1979.
122. Тухолка С. Оккультизм и магия. Рига : Книгоиздательство Н. Гудкова.
123. Українські перекази. К. : Абрис, 1993.
124. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Москва : Прогресс, 1971. Т. 3.
125. Флоренский П. Имена. Москва : АСТ ; Харьков : Фолио, 2001.
126. Флоренский П. Столп и утверждение истины. England : Gregg International Publ. Limited Farnborough, 1970.
127. Флоренский П. А. Pro et Contra : антология. СПб. : Изд. Русского Христианского гуманитарного института, 1996.
128. Фрейденберг О. Въезд в Иерусалим на осле. *Миф и литература в древности*. Москва, 1978.
129. Фрейденберг О. Слепец над обрывом. *Страницы*. Иерусалим : Иерусалимский инст. Ван-Лир, 1993.
- 130-1. Хвильовий Микола. Твори : в п'ятьох томах. Нью-Йорк ; Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1983–1986.
- 130-2. Хвильовий Микола. Твори : у двох томах. К. : Дніпро, 1991.
131. Хлебников В. Собрание сочинений. München : Wilhelm Fink Verlag, 1968. Т. 4.
132. Хлебников В. Творения. Москва : Советский писатель, 1986.
133. Холл М. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символистической философии. Новосибирск : Наука, 1992.

134. Христианство : т. 1–3. Москва : Большая Российская Энциклопедия, 1993.
135. Циолковский К. Путь к звездам. Москва : Изд-во АН СССР, 1961.
136. Чахотин С. В Каноссу. *Смена вех*. Прага, 1921.
137. Чижевський Д. Філософія Г. С. Сковороди. *Праці Українського Наукового Інституту*. Варшава, 1934. Т. 24.
138. Чопик В., Дудченко Л., Краснова А. Дикорастущие полезные растения Украины. К. : Наукова думка, 1983.
139. Чуковский К. Эгофутуристы и кубофутуристы. England : Prideau press, 1976.
140. Шапиро Л. Коммунистическая партия Советского Союза. Firenze : Edizioni Auroga, 1975.
141. Шевельов Ю. Про памфлети Миколи Хвильового / Микола Хвильовий. *Твори : в п'ятьох томах*. Нью-Йорк ; Балтімор ; Торонто : Смолоскип, 1983. Т. 4.
142. Шевельов Ю. Хвильовий без політики / Ю. Шерех. *Не для дітей*. Нью-Йорк : Пролог, 1964.
143. Шелест В. П. Новый круг. Москва : Атомиздат, 1974.
144. Шкандрій М. Про стиль прози Миколи Хвильового / Микола Хвильовий. *Твори : в п'ятьох томах*. Нью-Йорк ; Балтімор ; Торонто : Смолоскип, 1984. Т. 2.
145. Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике : т. 1–2. Израиль : Изд-во «Алия», 1984.
- 146-1. Шпенглер О. Закат Европы. – Т. 1. – Москва; Петроград: Издво Л. Френкель, 1923.
- 146-2. Шпенглер О. Закат Европы : т. 1–2. Москва : Айрис-пресс, 2003.
- 147-1. Шпенглер О. Прусская идея и социализм. Берлин : Издво С. Ефрон, 1922.
- 147-2. Шпенглер О. Пруссачество и социализм. Петербург : Academia, 1922.
148. Штейнер Р. Апокалипсис Иоанна. Калуга : Духовное познание, 1999.
149. Штейнер Р. Духовное обновление педагогики. Москва : Парсифаль, 1995.
150. Штейнер Р. Евангелие от Иоанна в отношении к трем другим Евангелиям. New York : Rudolf Steiner Publ., 1962.

151. Штейнер Р. Евангелие от Луки. New York : Rudolf Steiner Publ., 1965.
152. Штейнер Р. Евангелие от Марка. New York : Rudolf Steiner Publ., 1973.
153. Штейнер Р. Евангелие от Матфея. New York : Rudolf Steiner Publ., 1973.
154. Штейнер Р. Из области духовнонаучных исследований : т. 1–2. Швейцария : Дорнах, 1967.
- 154-1. Погибин О. Рудольф Штейнер и антропософское движение / Р. Штейнер. *Из области духовнонаучных исследований* : т. 1–2. Швейцария : Дорнах, 1967. Т. 1.
- 154-2. Штейнер Р. Евангелие познания и его молитва / Р. Штейнер. *Из области духовнонаучных исследований* : т. 1–2. Швейцария : Дорнах, 1967. Т. 2.
- 154-3. Штейнер Р. Из исследования акаши. Пятое евангелие / Р. Штейнер. *Из области духовнонаучных исследований* : т. 1–2. Швейцария : Дорнах, 1967. Т. 2.
- 154-4. Штейнер Р. Иносказательность истории / Р. Штейнер. *Из области духовнонаучных исследований* : т. 1–2. Швейцария : Дорнах, 1967. Т. 2.
- 154-5. Штейнер Р. Карма антропософского общества и содержание антропософского движения / Р. Штейнер. *Из области духовнонаучных исследований* : т. 1–2. Швейцария : Дорнах, 1967. Т. 2.
- 154-6. Штейнер Р. Миссия единичных народных душ в связи с мифологией германского севера / Р. Штейнер. *Из области духовнонаучных исследований* : т. 1–2. Швейцария : Дорнах, 1967. Т. 1.
- 154-7. Штейнер Р. Мистерия Голгофы / Р. Штейнер. *Из области духовнонаучных исследований* : т. 1–2. Швейцария : Дорнах, 1967. Т. 2.
- 154-8. Штейнер Р. От Иисуса до Христа / Р. Штейнер. *Из области духовнонаучных исследований* : т. 1–2. Швейцария : Дорнах, 1967. Т. 1.
- 154-9. Штейнер Р. Розенкрейцеровское христианство. Мистерия и миссия Христиана Розенкрейцера / Р. Штейнер. *Из области духовнонаучных исследований* : т. 1–2. Швейцария : Дорнах, 1967. Т. 1.
155. Штейнер Р. Очерк теории познания Гетевского мировоззрения. Москва : Парсифаль, 1993.
156. Штейнер Р. Сочинения. Пенза : Каталог, 1991. Т. 1.
- 156-1. Штейнер Р. Из летописи мира // Р. Штейнер. *Сочинения*. Пенза : Каталог, 1991. Т. 1.

157. Штайнер Р. Календар души людини. Снятин : Над Прутом, 1996.
158. Штейнер Р. Легенда о Храме и Золотая легенда. Москва : Философско-антропософское изд-во, 1998.
159. Штейнер Р. Лекция об арх. Михаиле 5 окт. 1923, Дорнах. *Сведения*. 1937. № 3.
160. Штейнер Р. Летние и зимние праздники древних времен : лекция 7 апреля 1923. *Антропософия*. 1939. № 1.
161. Штейнер Р. Очерк тайноведения. Ереван : Ной, 1992.
162. Штейнер Р. Проявления кармы. Нью-Йорк : Rudolf Steiner Publ., 1970.
163. Штейнер Р. Социальное будущее. Калуга : Духовное познание, 1993.
164. Штейнер Р. Теософия Розенкрейцера. *Антропософия*. 1931. № 9.
165. Штейнер Р. Христианство как мистический факт и мистерии древности. Мистерии Востока и христианство. Воронеж : НПО «Модэк», 1995.
166. Штейнер Р. Человек и звезды. Калуга : Духовное познание, 1994.
167. Штейнзальц А. Роза о тринадцати лепестках. Иерусалим : Шамир, 1985.
168. Шульгин В. Нечто фантастическое. София : Российско-болгарское книгоиздательство, 1922.
169. Шульгин В. 1920 г. София : Российско-болгарское книгоиздательство, 1921.
170. Эйзенштейн С. Избранные произведения. Москва : Искусство, 1964. Т. 3.
- 170-1. Эйзенштейн С. Бедный Сальери / С. Эйзенштейн. *Избранные произведения*. Москва : Искусство, 1964. Т. 3.
- 170-2. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа / С. Эйзенштейн. *Избранные произведения*. Москва : Искусство, 1964. Т. 3.
171. Эльбаум Г. Анализ иудейских глав «Мастера и Маргариты» М. Булгакова. Анн-Арбор ; США : Ардис, 1981.
172. Энгельс Ф. Анти-Дюринг. Москва : ОГИЗ, 1948.
173. Энгельс Ф. Диалектика природы. Москва : ОГИЗ, 1946.
174. Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. Ярославль : Терра, 1990.
175. Энциклопедия оккультизма : т. 1–2. Москва : Avers, 1992.
176. Яновская Л. Треугольник Воланда. К. : Либідь, 1992.

177. Andrew C., Mitrochin V. Le KGB contre l'Oue, 1917– 1991. Paris : Ed. Fayard, 2000.
178. Capra Fritjof. Le Tao de la physique. Paris : Ed. Sand, 1985.
179. Chevalier Jean, Cheerbrant Alain. Dictionnere des Symboles. Paris : Ed. Seghers, 1974.
180. Engelen Irmgard, Reinhart. Rudolf Steiner über Russland. Stuttgart : Rudolf Steiner Verlag, 1977.
181. Etoiles et planetes. Paris : Ed. Grund, 1988.
182. Grohman G. La plante. Paris : Ed. Triades, 1978.
183. Hartman G. Les Vitraux du Coetheanum. Dornach ; Suisse : Philosophisch Antroposophischer Verlag, 1973.
184. Kozlik F. L'influ de l'antroposo sur l'oe d'An Biélyj : v. 1–3. Frankfurt : R. Fischer Verlag, 1981.
185. Moll E. Die Sprache der Laute. Stuttgart : Verlag Freie Geistesleben, 1968.
186. Pelikan W. L'hom et les plantes mé dicinales. Paris : Ed. Triades, 1959. T. 1.
187. Philon D'Alexa. De fuga et inventione. Paris : Ed. du Cerf, 1970.
188. Platon. Le banquet. Phedre. Paris : Ed. Garnie-Flammarion, 1964.
189. Pliouchtch L. Quelques remaqrues concernant l'antiparalelis entre les «eurasisme», russe et ukrainien des annes 1920. *Ukraine 1917–1932 : actes du colloque La Renaissance nationale et culturelle en Ukraine de 1917 aux anné es 1930. Paris, 1982.* Paris ; München ; Edmonton, 1986.
190. Steiner R. Antroposophie. Psychosophie. Pneumatosophie. Geneve : Ed. Antroposophiques Romandes, 1977.
191. Steiner R. Cours d'Eurythm de la parole. Paris : Ed. Triades, 1956.
192. Steiner R. Douze harmonie zodiacales. Paris : Ed. Triades, 1971.
193. Steiner R. Entretiens sur les abeilles. Paris : Ed. Triades, 1979.
194. Steiner R. La chute des esprits des té nè bres. Paris : Ed. Triades, 1994.
195. Steiner R. L'hom dans ses rapports avec les animaux et les esprits des elements. Paris : Ed. Triades, 1992.
196. Steiner R. Le sang est un suc tout particulier. Le sens la vie. Paris : Ed. Triades, 1977.
197. Steiner R. L'impuls du Christ et la conscience du moi. Paris : Ed. Triades, 1956. N° 4.
198. Steiner R. Olaf Asteson. Aspects spirituels de l'Europ du Nord et de la Russie. Geneve : Ed. Antrop. Romand., 1981.

199. Steiner R. Une tâche de notre époque: connaître la nature suprasensible de l'hom. Paris : Ed. Triades, 1973–1974. № 2.
200. Triades. Paris, 1958. V. 6. № 2.
201. Vrede E. Le cieles des dieux. Paris : Ed. Triades, 1973.

ПОКАЖЧИК ІМЕН І ТВОРІВ

А

- Аблеухов, Аполон Аполонович
99–105, 113–120, 122, 124,
188, 192, 195, 207, 303, 315,
458, 656, 678, 688, 705, 746
- Аблеухов, Микола Аполонович
98–100, 102, 103, 105, 113,
114, 116, 117, 122, 656, 746
- Абрум (Коцюбинський М.) 581,
582
- Абрум Карасик 113, 122, 146,
197, 331, 405, 406, 593, 594,
597, 635, 636
- Авва, Авушка 406, 442, 444
- Авель 109, 346, 407, 444, 445, 502,
- Авен / Нева 110
- Авраам 265, 405, 689
- «Аврора», «Вранішня зоря»,
«Аугога» (Я. Беме) 497–502,
537
- Агапія, Гапка (див. Жучок) 110,
169, 170, 262, 281, 395, 396,
420–422, 451, 460, 481, 491,
485, 661, 721
- Агрипа Неттенстаймський 669
- Агурський, Михайло 727
- Аглая 232, 271, 274, 353, 372,
382–384, 412, 512, 525, 601–
604, 647, 650, 678, 694–699,
734
- Адам 136, 163, 171, 277, 278, 290,
329, 334, 399, 418, 441, 444,
445, 461, 471, 473, 464, 504,
507, 510, 528, 546, 559, 560,
561, 605, 613, 624, 625, 629,
652, 666, 703, 709, 713, 721
- Адам Кадмон 466, 473, 507, 508,
560, 579, 584, 588, 593, 596,
599, 624, 660, 670, 680, 690,
693, 704, 715
- Адоніс 93, 286, 287, 511
- «Аеліта» (А. Толстой) 143, 144,
325
- «Азія» 164, 176, 419, 436, 437,
462, 467, 468, 492, 493, 559,
585, 592, 687, 701, 702
- Айдінян, Станіслав 31
- Александровський, Василь 550

- Альоша 148, 163, 167, 230, 247,
276, 277, 368, 382, 383, 390,
391, 432, 433, 439, 515, 524–
529, 532, 537, 539, 542, 545–
552, 561, 571, 574, 712, 713,
733, 735, 736
- Аміран 367, 724, 734
- Амур 176, 285, 433
- анарх 84, 107–114, 116–118,
120, 121, 123, 142, 146–157,
160, 161, 163, 164, 166, 167,
169, 171, 174, 179, 180, 190,
192–198, 200–219, 229, 232,
233, 246, 247, 303, 304, 306,
308–314, 322, 330, 337–339,
341, 344, 355, 367, 370, 401–
409, 416, 418, 420, 423–426,
432, 433, 437, 452, 453, 472,
473, 476, 479, 485, 521, 524,
550, 564, 565, 570, 593–595,
597, 601, 602, 604–608, 610,
613–615, 617, 624–629, 636,
638–640, 643, 644, 652, 654–
656, 659, 664, 671, 677–679,
694, 706, 707, 728, 734, 741,
755, 756.
- Ангел (отаман) 345
- Андре 237, 598
- Андреев, Леонід 31, 730
- Андрій 237, 400
- Андрій Первозванний ап. 554–
556, 671, 672
- Андрюша 47, 48, 52, 54, 56, 57,
85, 215, 237, 621, 622, 672, 673,
675
- Аннушка-Голубятня 50, 56, 63
- «Антихрист» (Ф. Ніцше) 137, 749
- Антонич, Богдан-Ігор 611, 717,
739, 751
- «Антонич» (І. Калинець) 611
- Антошка 175, 231, 243, 731
- Апокаліпсис («Об'явлення св.
Івана Богослова») 59, 60, 103,
104, 174, 195, 252, 254, 277,
332, 397, 398, 458, 468, 474,
487, 491, 493, 517, 521, 535,
540–542, 550, 571, 596, 620–
622, 627, 628, 636, 675, 676,
687, 708, 721, 736, 756
- «Апокаліпсис Іоанна» (Р. Штай-
нер) 139, 283, 327
- Аполіон 82, 195, 332
- Аполон 103, 263, 264, 328, 334
- Аполоній 58, 103, 104, 188, 413,
621
- «Арабески» (А. Белий) 83, 85,
115, 238, 246, 251, 253, 348,
383, 384, 592–594, 750
- «Арабески» (М. Гоголь) 177, 251,
383, 384, 592, 750
- «Арабески» (М. Хвильовий) 10,
12, 70, 83–85, 96, 100–102,
107, 114, 115, 120, 124, 133–
136, 138, 139, 142, 146, 152,
158–161, 164–165, 168, 173–
178, 180, 232, 238, 240, 242–
244, 246–248, 251, 253, 254,
265, 289, 302, 330, 331, 346,
370, 383, 386, 412, 431, 433,
434, 437, 440, 444, 467–469,
471, 480, 497, 509, 515, 534,
590, 592–596, 598, 601, 604,
626, 647, 670, 689, 731, 741,
742, 747
- Ареопагіт Діонісій 153, 171
- Аристофан 266

Аріман 111, 134–140, 145, 149,
151, 152, 156, 158, 162–164,
170, 173–176, 178–180, 194,
202, 205, 211, 245, 259, 280,
287, 290, 306, 309, 310, 312,
313, 315, 321, 329, 336, 339,
343, 348–351, 353, 357, 364,
365, 367, 368, 370, 377, 391,
397, 403, 408, 419, 425, 429,
439, 448, 451, 461, 565, 573,
484, 499, 517–519, 527–529,
539, 555, 569, 570, 589, 594,
600, 608, 613, 614, 616, 621–
623, 628, 630, 635, 642, 643,
646–648, 650, 652, 656–658,
673–675, 677, 680, 684, 685,
699, 706–708, 715, 716, 720,
724, 726, 733, 743, 746, 747,
756
Аріон 333, 334, 706
Арістотель 260, 277, 362, 364, 512
Аріон 152, 235, 333, 334, 348,
470, 705–706, 747

Б

Байрон, Джордж Гордон 362
«Балаганчик» (О. Блок) 87, 88,
92, 124
«Бандити» (М. Хвильовий) 163,
295, 300, 303, 311, 370, 439,
444, 599, 659, 683, 720
«Бараки, що за містом» (М. Хви-
льовий) 197, 335
Баратинський, Євген 233
Барка, Василь 22, 35, 487, 720
Бахтін, Михайло 16, 132

Аркадій Андрійович 561
Артеміда 328, 598
«Арфами, арфами» (П. Тичина)
587
Архімед 259, 272, 278, 285, 646,
712
Аскольдов, Сергій 732
Аттіла 122, 164, 192, 194, 195,
198, 401, 436, 437, 485, 529,
654–656, 701
Афанасій Іванович 134, 301, 442
Афіна Паллада 241, 251, 276, 286,
289, 723
Ахматова, Анна 251
««Ахтанабіль» сучасности або
Валеріян Поліщук у ролі лек-
тора комуністичного універ-
ситету» (М. Хвильовий) 223,
384, 742, 745
Аякс 99, 225, 226, 241, 245,
251, 264, 476, 477, 492, 493,
506–510
Бе 91, 92, 100, 212, 216, 302, 373,
390, 437, 501–503, 528, 638,
639, 711, 715, 742, 747
Беатріче 277, 755
Безант, Анні 186, 228, 543, 638,
723
«Бекаси» (М. Хвильовий) 446,
719
Бекон, Френсіс 330, 362, 736,
748, 756
Беме, Яків 44, 233, 419, 497–502,
528, 534, 537, 551, 570, 586,
611

- Бендер, Остап 30, 71, 81, 190, 232, 236, 237, 310, 325, 332, 382, 397, 422, 569, 576, 621, 644, 648, 691, 709, 731, 742, 748
- «Бенкет» (Платон) 257, 261, 262–264, 266, 290, 322, 755
- Бергсон, Анрі 120, 121
- Берліоз 619, 668
- Бешт / Баал Шем Тов 725
- Белій, Андрій 12, 15, 29, 30, 32, 33, 35, 37, 39, 41–45, 47–51, 53, 57, 60, 62–64, 67, 70, 73–75, 79, 80, 84–86, 88, 89, 91–101, 104–112, 115, 118, 121–125, 130–132, 141, 143, 148, 149, 161, 166, 167, 170, 175, 180, 186–189, 191, 195, 197, 210, 223, 224, 226, 228, 233, 236–240, 242, 244–246, 249, 251–254, 256, 269, 273, 279, 290, 293, 297, 298, 302, 209, 312, 313, 315, 323, 326, 335, 341, 344, 345, 348, 353, 354, 356, 366–368, 383, 384, 389, 390–393, 399, 400, 406, 414, 416, 418, 419, 429, 437, 438, 442, 444, 458, 472, 483, 487, 490, 497–500, 503, 506, 508, 511, 517, 519, 521, 522, 523, 529, 533, 534, 546, 559, 576–578, 580, 582, 592, 593, 599, 601, 605, 610, 621, 642, 645, 650, 658, 663–665, 667, 669, 671, 672, 675, 678, 684, 685, 688–690, 700, 701, 705, 706, 712, 714, 715, 720, 722, 723, 726, 728, 731, 733, 734, 736, 746–748, 750, 751, 753, 755, 756
- «Біля коксової печі» (М. Хвильовий) 466, 468, 473, 490, 495, 508, 577, 578, 579, 580, 581, 596, 597, 670, 693, 724, 728
- «Біси» (Ф. Достоевський) 43, 50, 55, 56, 100, 110, 523, 524, 534, 629, 676, 732, 734, 741
- Блаватська, Олена 58, 186, 228, 543, 722, 723
- «Блакитний мед» (М. Хвильовий) 244, 246, 249, 250, 251, 254, 322, 409, 431, 593, 596, 597, 702
- Блок, Олександр 15, 26, 29, 36, 41, 47, 50, 51, 84, 85, 87, 88, 90–94, 97, 118, 124, 188, 254, 256, 273, 351, 361, 368, 376, 402, 404, 406, 437, 462–464, 483, 522–524, 573, 574, 576, 582, 606, 631, 646, 668, 727, 728, 734
- Бобров, Сергій 80, 223, 228
- «Божественна комедія» (Данте А.) 277, 362, 755
- Борщак, Ілля 227, 728
- Боур, Єлена 728, 742, 748
- Боян 254, 259–261, 268, 333, 335, 352, 558
- «Брати Карамазови» (Ф. Достоевський) 232–236, 315, 381
- Брафман, Яків 724
- Бригіта / Бригіда 160, 293, 468, 470, 474, 480, 509, 748
- Брук, Тема 325, 328–332, 339, 516
- Бруно, Джордано 496, 723
- Брюсов, Валерій 113, 223, 309, 733
- Бугаєв, Микола 736

Будда 45, 202, 332, 342, 343, 345,
365, 369, 468, 514–516, 564,
603, 665, 667, 749
Булгаков, Михайло 30, 37, 71,
124, 131, 178, 235, 236, 332,
569, 570, 619, 673
Булгаков, Сергій 290, 291, 741
Буревій, Кость / Стріха, Едвард
29, 270, 735
Буньян, Джон 82, 83, 84, 246, 548,
668, 748

Бутлеров, Олександр 574, 575
Б'янка 26, 83, 87–93, 104, 108,
117, 211, 212, 214–220, 234,
260, 264, 274, 302, 304, 307,
323, 333, 336, 350, 389, 390,
420, 435, 468, 469, 470, 486,
500–502, 505, 521, 525, 600,
603, 635–640, 654, 662, 670,
699, 708, 710–716, 734, 742,
748

В

Вадим 141, 142, 194, 281, 349, 374,
375, 486, 487, 653, 701, 745, 752
Вайскопф, Михайло 11, 385, 719
Валентинов, Микола 512
«Вальдшнепи» (М. Хвильовий)
113, 122, 133, 229, 232, 246,
274, 304, 331, 335, 353, 364,
372, 381, 383–385, 412, 470,
512, 601, 604, 694, 695, 698,
699, 748
Варфоломій 376, 377, 456, 571–
574, 581, 583–585, 600
«В вагоні» (М. Волошин) 572
Введенський, Андрій 599
Вейнінгер, Отто 115, 451
«В електричний вік» (М. Хви-
льовий) 93, 231, 244, 254, 256,
257, 262, 268, 271, 276, 277,
284, 290, 335, 351, 353, 356,
361, 373, 415, 441, 447, 448,
461, 473, 493, 494, 498, 505,
518, 553, 555, 556, 558, 563,
580, 595, 629, 645, 660, 713, 714
«Великдень» (П. Тичина) 412, 486

«Великодній дощ тротуаром шов»
/ «Перше травня на Велик-
день» (П. Тичина) 410, 665,
666
Вельзевул 82, 111, 364
Вергілій 30, 251, 277, 755
Вереніка / Береніка 377
Верлен, Поль 536
Вероніка 243, 260, 276, 333, 373,
375–378, 453, 456
«Весела наука» (Ф. Ніцше) 247
«Вестью овяны» (А. Бєлий) 48,
49, 95
«Вечір перед Іваном Купалом»
(М. Гоголь) 431
Винниченко, Володимир 384, 681
«Виховання почуттів» (Г.
Фльобер) 603
Відя 282, 451–457, 459, 460, 512,
515, 519, 521, 618, 619
«Від Ісуса до Христа» (Р. Штай-
нер) 147, 198, 249, 409
«Відродження нації» (В. Винни-
ченко) 384
Вій 507, 509, 587, 650

- «Війна» (П. Тичина) 295, 616
«Вільгельм Майстер» (В. Гете) 454
«Він іде» (М. Коцюбинський) 573–575, 581–583, 586
Вінчі, Леонардо да 317, 664, 700
Віра, Надія, Любов св. 96, 100, 168, 480, 497, 515, 516, 628, 721, 749
«Вірші про Росію» (А. Белий) 237
«Вітер з України» (П. Тичина) 327, 342
«Вітер» (П. Тичина) 487, 488
«В Каносу» (С. Чахотін) 680
«В космічному оркестрі» (П. Тичина) 94, 168, 169, 285, 317, 318, 495, 469, 487
«Вовк» (М. Хвильовий) 518, 620, 679–681, 683
Вовчик 685, 603, 695, 696, 698, 699, 756
Воланд 569, 619, 668
Волохонський, Анрі 35, 578
Волошин, Максиміліан 12, 15, 95–97, 227, 297, 410–412, 496, 544, 545, 572, 589, 590, 592, 603, 658, 703, 720
Волошинов, Валентин 131
Вольський 282, 453, 455, 459, 460, 512, 521, 619, 620
Вольтер 220, 362, 367
«Воля до влади» (Ф. Ніцше) 137
Вонаві / Іванов 109, 110, 530
Вороб'янінов, Іполіт 190, 531, 619, 647, 648, 689, 691
«Ворог зі Сходу» (В. Соловйов) 688
«Вступна новеля» (М. Хвильовий) 11, 79, 228, 235, 416, 447, 471, 532, 549, 670
Вулкан 202, 258, 327, 467, 489

Г

- Гавриїл арх. 156, 372, 531, 587, 749
Галакта, Марфа Галактіонівна 413, 414, 441, 750
Гамбарський 415, 731–733
Ган, О. / Петренко, Павло 235
Ганна 232, 694, 696, 698
«Гаптує дівчина...» (П. Тичина) 481
Гаршин, Всеволод 743
Гаспаров, Борис 523, 727
Гаус, Карл Фрідріх 28, 288
Гегель, Георг 116, 206, 217, 423, 424, 433, 452, 611
Гель / Хель 159–161, 386, 518, 626, 627, 747
Георгій Побідоносець 374
Геракл 264, 265, 278, 665
Гермес 202, 258, 711, 744
«Гімни Еросу» (В. Іванов) 711, 712
Гіппіус, Зінаїда 50
Гітлер, Адольф 582, 740
«Глосалолія» (А. Белий) 37, 85, 88, 101, 123, 148, 164, 175, 269, 341, 348, 354, 364, 367, 389, 390, 399, 403, 437, 438, 487, 497, 499, 503, 578, 605, 650, 690, 705
Гнедов, Василь 713

Гоголь, Микола 11, 57, 74, 79,
80, 83, 134, 137, 142, 176–178,
230, 233, 236, 251, 314, 383–
386, 395, 430, 431, 529, 549,
592, 597, 719, 720, 728, 732,
746, 748, 750, 757

«Голодний рік» (Б. Пільняк) 79,
365

«Голубина книга» 351, 420

Голумбієвська, З. Б. 31, 110, 730

Гомер 232, 251, 277, 476

Гончаров, Іван 603

Горацій Ф. 277, 644

Гордієнко, Савко 159, 401, 403,
431

«Город» (А. Бєлий) 115, 238

«Місто сонця» (Т. Кампанелла)
83

Горпина 282, 453, 455, 457, 460,
503, 515, 521, 748

Гофман, Ернст 92, 288, 229, 280,
375, 750

Григорій 283, 284, 334, 443

«Гротески й арабески» (Е. А. По)
750

Гроф, Станіслав 739

Гузар-Струк, Данило 32, 34, 35,
678

Гумільов, Лев 33

Гумільов, Микола 259, 273, 402,
522, 551, 569, 592, 604, 619,
667

Гус, Ян 108, 233, 416, 417, 615

Г

Гете, Йоганн-Вольфганг 135,
139, 163, 167, 287, 304, 311,
322, 324, 325, 362, 364, 454,
455, 476, 560, 580, 674

Град, А. Д. 217, 590, 664

Д

Даная 257, 290

Даниїл прор. 560, 583, 600, 601,
603, 620, 665, 673

Данилевський, Микола 188, 273,
288, 697, 698

Данте, Аліґ'єрі 232, 277, 291, 362,
363, 364, 518, 592, 674, 696,
755

Дантон, Жорж Жак 87–89, 91,
92, 390, 555, 592, 600, 654, 715

Дар'яльський 42, 44–47, 49, 50,
52, 54, 55, 56, 61–63, 65–70,
73, 74, 81, 85, 103, 111, 249,
359, 675, 691, 707

Дарвін, Чарльз 85, 213, 220, 362,
367, 393

«Два демони» (М. Волошин) 496

«Дванадцять стільців» (І. Льф, Є.
Петров) 81, 124, 131, 235, 236,
338, 397, 421, 531, 569, 576,
588, 592, 618, 619, 647, 648, 741

- «Дванадцять» (О. Блок) 36, 51, 87, 90, 92–94, 97, 118, 188, 254, 273, 350, 361, 462, 464, 522, 523, 727
- «Дві моделі культурної революції» (Л. Плюш) 729
- дегенерат 46, 47, 52–54, 56, 59, 62, 66, 70, 74, 75, 89, 215, 366, 470, 523, 606, 674–677
- «Декамерон» (Д. Бокаччо) 87, 88
- Декарт, Рене 88, 274, 481, 547, 549
- Дема 243, 276, 375–378, 456, 571, 583–587, 594, 601, 604
- «Демон» (М. Лермонтов) 42, 338, 497
- «Дещо про запахи слів Миколи Хвильового» (Л. Плюш) 10, 381
- дідок 60, 149, 150, 154, 163, 167, 204, 210, 219, 220, 341, 403, 408, 409, 420, 513, 605, 606, 608, 615, 627, 677
- Діккенс, Чарльз 159
- Діоніс 264, 290, 291, 334, 360, 686
- Діотима 257, 261, 262, 264, 290, 715
- Довженко, Олександр 26, 330, 682
- Долгополов, Леонід 186, 187
- Доленго, Михайло / Клоков, Михайло 722, 723
- «Дон Кіхот» (С. Сервантес) 87, 88, 237, 276, 456, 471, 590
- Дон-Квізано 87, 88, 89, 92, 167, 390, 406, 443, 469, 471, 502, 555, 593, 600, 712, 715
- «Дорога й ластівка» (М. Хвильовий) 254, 553
- Дорошкевич, Олександр 490
- «Досвітні симфонії» (М. Хвильовий) 98, 99, 124, 225, 241, 251, 264, 278–280, 284, 285, 359, 361, 398, 437, 467, 473, 492, 493, 504, 505, 508, 557, 603, 704
- Достоевський, Федір 43, 45, 46, 50, 55, 79, 80, 100, 110, 116, 117, 122, 151, 177, 178, 187, 232, 382–384, 404, 457, 458, 523, 528, 534, 539, 629, 630, 663, 677, 678, 699, 732, 733
- Дудкін, Александр Іванович 114, 117–120, 123, 187, 188, 312, 354, 355, 357, 472, 621, 627, 678
- «Дух народів горить» (П. Тичина) 317, 700
- «Духовні великодні дзвони» (Р. Штайнер) 327, 562

Е

- Евклід 116, 260, 276, 456, 585, 739
- «Еврика» (Е. А. По) 751
- «Едда» 17, 160, 340, 387, 518
- Ейзенштейн, Сергій 34, 37, 124, 628, 639, 648, 682, 722, 733, 754, 755
- «Екзод Тараса Шевченка» (Л. Плюш) 14, 16, 18, 21
- «Економічне учення Карла Маркса» (К. Кавтський) 452, 455

«Елегія» (М. Хвильовий) 36, 94,
350, 357, 431, 524, 559, 630,
703, 705, 707
Еллан-Блакитний, Василь 233,
343, 682, 741
Елогім 144, 167, 326, 327, 331,
400, 497
Енгельс, Фрідріх 30, 216, 431–
433, 529, 641, 736
Енох 58, 466, 474, 579
Еренбург, Ілля 31, 708 748–750

Ерн, Володимир 284, 292
Ерос 162, 257, 258, 260–263, 266,
267, 277, 280, 281, 283–287,
290–292, 359, 360, 364, 400,
432, 442, 511, 558, 581, 707,
715, 755
Ешер, Мауріц 270, 271
«Ех oriente lux» (В. Соловйов)
482, 657
«Ех oriente lux» (М. Хвильовий)
481, 483, 485, 490, 664, 686, 693

Є

Єва 163, 164, 171, 203, 215, 219,
329, 407, 438, 439, 441, 444,
445, 501, 502, 559, 624, 690,
693, 703, 715
«Євангеліє від Іоанна» (Р. Штай-
нер) 324, 492
«Євангеліє від Луки» (Р. Штай-
нер) 260, 377, 456, 468, 523,
541, 605
«Євангеліє від Марка» (Р. Штай-
нер) 585, 673
«Євангеліє від Матвія» 382

«Євангеліє від Матвія» (Р. Штай-
нер) 333, 515
«Євгеній Онегін» (О. Пушкін)
42, 156, 333, 394
«Єврейська енциклопедія» 727
Єгова / Іегова, Ягве 144, 167,
277, 326, 331, 407, 438, 440,
444, 586, 594, 600, 617
Єлена 91, 241
Єропегін 49, 50, 54, 66, 68
Єсенін, Сергій 73, 85, 256, 257,
497, 556

Ж

Жаккар, Жан–Філіп 31
«Жанна-батальонерка» (Гео
Шкурупій) 227, 543
«Жемчуг життя» (А. Белий) 240
Жижка, Ян 108, 233
«Життя» (М. Хвильовий) 400,
404, 443, 465, 653
«Життя за царя» / «Іван Сусанін»
(Ф. Глінка) 393, 688

Жолковський, Олександр 229
Жоха Пульхерія Іванівна 134,
136, 137, 139, 173–175, 300,
301, 603, 647
Жуковський, Аркадій 29, 30
Жуковський, Василь 535, 548
Жучок (див. Гапка) 170, 281, 365,
395–397, 400, 415, 420, 457,
570

- «З лябораторії» (М. Хвильовий) 236, 431, 729
- «З одного боку посіпаки» (М. Хвильовий) 249
- «За обрієм зима» (М. Хвильовий) 224, 225
- «За хмарами обвали» (П. Тичина) 165, 166, 226, 478, 557, 612
- «Заблуканий трамвай» (М. Гумі-льов) 259, 551, 569, 592, 604, 667, 693, 668, 693
- «Зав'язка»/ «Граїда» (М. Хвильо-вий) 139, 143, 237, 322, 329, 338, 345, 362, 662, 755
- «Замість сонетів і октав» (П. Ти-чина) 68, 190, 266, 282, 292, 305, 335, 417, 460, 464, 481, 485, 526, 538, 540, 608, 617, 641, 645, 722, 725
- «Занепад Європи» / «Присмерк Європи» (О. Шпенглер) 109, 135, 274, 288, 323, 325, 364
- «Записки чудака» (А. Белий) 756
- Заратустра 39, 45, 64, 68, 73, 74, 94, 117, 161, 194–197, 216, 220, 330, 351, 370, 382, 546, 706, 749
- «Заулок» (М. Хвильовий) 289, 415, 419, 420, 444, 501, 627, 628, 695, 730, 731, 745
- «Звенигора» (О. Довженко) 26, 682
- Зевс 167, 202, 251, 262, 266, 279, 286, 290
- «Загибель сенатора» (А. Белий) 110, 650, 678, 688
- Зеєв Бар-Селла 15, 16, 30, 31, 124, 131, 235, 237, 708
- «Зелена туга» (М. Хвильовий) 254, 335, 357, 362, 427–429, 483, 588, 597, 655, 657, 659, 660, 667
- «Зелене євангеліє» (Б.–І. Анто-нич) 611
- Зеров М. 32, 79, 311, 364, 543, 721, 726, 734, 742
- «Зимові сонети» (В. Іванов) 711
- «Злочин» (М. Хвильовий) 403
- «Злочин і кара» (Ф. Достоев-ський) 382
- Змій Мідгарду 202, 386, 387, 518, 626, 630
- «Зогар» 52, 583, 601, 665, 669, 694, 705
- «Золотий гомін» (П. Тичина) 276, 285, 376, 538, 554, 587, 669
- «Золоте теля» (І. Ільф, Є. Пе-тров) 88, 124, 131, 193, 235, 236, 310, 518, 550, 644, 647, 708, 728, 731, 741, 748
- «Зоставайся, ніч настала» (П. Ти-чина) 525
- Зоя 394, 441, 442, 631
- Зубакін, Борис 131, 132, 682, 722

I
Іван Богослов 59, 104, 419, 421,
487, 541, 565, 620, 676, 723
Іван Іванович / тов. Жан 83, 85,
86, 281, 413, 414, 417, 638, 750,
752
«Іван Іванович» (М. Хвильовий)
82, 83, 85, 86, 108, 413, 638,
709, 750
Іванов, В'ячеслав 292, 334, 710–
712, 732, 741, 751
Іванов-Разумнік 42, 105, 187
Іван Предтеча, Хреститель, Ку-
пало 57, 101, 182, 232, 233,
242, 244, 332, 333, 396, 401,
402, 431, 457, 468, 503, 515,
552, 571, 619, 620, 659, 668,
672, 693, 749, 752
Ігнат'єв, Іван 713
«Ідіот» (Ф. Достоевський) 117,
151, 232, 257, 264, 382–385,
525, 699
Іешуа Бен-Пандіра 332, 343, 515,
576
Іешуа Га-Ноцрі 332

«Із Вариної біографії» (М. Хви-
льовий) 661
«Із життєпису попелястої коро-
ви» (М. Хвильовий) 631
Ізида 173, 264, 381, 473, 598, 625,
736, 754
«Іліяда» (Гомер) 232, 241
Ілля пророк 57, 58, 182, 232, 457,
571, 661, 662
Ільф, Ілля 28, 31, 37, 81, 124, 131,
190, 235, 236, 310, 324, 382,
421, 518, 531, 551, 569, 576,
577, 585, 620, 622, 673, 689,
708, 709, 728, 729, 742, 752
«Інакше плачуть хмари» (П. Ти-
чина) 127, 611
«Іншомовність історії» (Р.
Штайнер) 133, 144, 155, 161,
185, 193, 323, 423, 454, 457,
482, 607, 615, 720, 729
«Іраїда» / «Зав'язка» (М. Хви-
льовий) 139, 143, 237, 322,
329, 338, 345, 362, 662, 755
Іуда 665, 685, 686, 752
«Іще пташки» (П. Тичина) 541

Й

Йов 163, 284, 310, 311, 354, 355,
519
Йогансен, Майк 682

Його таємниця" (А. Любченко)
13, 183

К

- «Кабала, або Наука про Бога, всесвіт і людину» (Папюс) 466
- Кавтський, Карл 452, 455
- Каганська, Майя 15, 16, 30, 31, 124, 131, 237, 708
- Кажан 166, 299, 303–308, 310, 312, 313, 370, 444–446, 599, 619, 663, 683, 684
- Кажинський, Бернард 143, 146
- Каїн 109, 346, 444–446, 461, 502
- Калинець, Ігор 611, 717
- Калита, Іван 347, 743–745, 757
- «Каменярі» (І. Франко) 224, 399
- «Камо грядеши» (М. Хвильовий) 79, 273
- Канашкін 231, 235, 416
- Кант, Іммануїл 44, 115–117, 120, 216, 301, 303, 322, 366, 391, 452, 549, 580, 739
- Кантор, Георг 11, 274, 729, 740
- «Капітал» (К. Маркс) 647
- Карамазов, Альоша 382, 528
- Карамазов Дмитро 232, 233, 236, 246, 304, 364, 372, 381, 382, 384, 404, 409, 469, 525, 602, 631, 647, 677, 678, 697, 734
- Карамазов, Іван 116, 314, 366, 382, 529
- Карасик Абрум (див. Абрум Карасик)
- Карасик, І. Л. 122, 232, 412, 604
- Карк (див. «Редактор Карк») 253, 344–347, 349, 358, 396, 427, 447, 530, 550, 551, 649, 650, 671, 709, 743–745, 752, 756
- Карл Іванович 395, 438, 688–692
- Карл XII 91, 653, 654, 670, 708
- Карлейль, Томас / Карейл 84, 247, 382
- «Карма Антропософського товариства і зміст антропософського руху» (Р. Штайнер) 137, 156, 362
- Карнак, П'єр 588
- Карно 60, 81, 83, 84, 107–113, 116, 118, 122, 123, 138, 147, 149–152, 154, 156, 157, 161, 163, 164, 166, 167, 170, 175, 178, 179, 190, 196, 197, 202–207, 209–214, 216, 219, 220, 230, 233–235, 237, 248, 250, 258, 304, 306, 308–315, 317, 322, 337–341, 343, 344, 354, 366, 367, 370, 403–409, 420, 423–426, 429, 433, 439, 447, 472, 479, 522, 523, 529, 549, 564, 565, 570, 582, 583, 593–595, 600, 605, 607, 608, 613, 614, 624, 625, 627, 635, 638–640, 643, 644, 647, 656, 659, 661, 677, 694, 706, 707, 721, 738, 796, 746, 747, 755, 756
- Карно (Лазар та Нікола–Саді) 366, 433
- Кароль, Стефан 533, 536, 670
- Касальська, Тема 329, 394, 395
- Кассандра 251
- Кастанеда, Карлос 739

- Катря, сестра 110–114, 116–118,
120, 123, 138, 140, 144, 151,
154–157, 173, 174, 189, 191,
194, 198, 201, 202, 204, 206–
208, 213, 214, 217, 219, 274, 310,
312, 314, 323, 357, 401, 404, 405,
407, 418, 423, 424, 452, 564, 565,
594, 597, 606, 607, 610, 611, 627,
639, 653, 655, 656, 730
- К'еркегор 138
- Кирина 445, 659
- «Кімната ч. 2» (М. Хвильовий)
26, 133, 282, 451, 453–455,
457, 471, 499, 501, 503, 513,
515, 517, 560, 618, 619, 620,
639, 676
- Кіплінг, Редьярд 587
- «Кіт у чоботях» (М. Хвильовий)
11, 110, 133, 169, 170, 281, 282,
335, 395, 396, 397, 398, 406,
420, 432, 435, 499, 548, 570,
742
- Клава 372, 470, 603, 695
- Клавдія 112, 122, 156, 167, 192,
193, 195, 232, 401, 424, 603,
610, 628, 655, 695, 699
- Клоков, Михайло / Доленго,
Михайло 186, 187, 722, 723
- Клюєв, Микола 73, 84, 85, 256,
257, 360
- «Клявіатурте» (М. Хвильовий)
162, 163, 167–170, 265, 275,
286, 287, 329, 331, 349, 353,
366, 452, 458, 460, 461, 569,
570, 588, 643, 720
- Книга Буття 150, 265, 444, 497,
533
- Книга Даниїла 583, 600, 601, 603,
665
- Книга Естер 582
- Книга Ісайї 674
- Книга Йова 163, 284, 310, 355,
394, 519, 709, 748
- «Книга мертвих» 747
- Книга чисел 236, 577, 621, 678
- Козлевич, Адам 531, 576, 622
- Козлік, Фредерік 30, 32, 35, 37,
109, 406, 416, 418, 691
- «Колонії, вілли» (М. Хвильовий)
92, 169, 434, 598, 626, 644
- Колонтай, Олександра 395, 644
- Коменський, Ян 330, 570
- «Комета» (О. Блок) 368, 573, 574
- Конфуцій 45, 668, 667
- Копернік, Миколай 362, 364, 365
- Корейко 236, 577, 621, 644, 647,
648, 678
- Корнієнко, Неллі 32, 35, 98, 131,
223, 721, 739
- Коробкін, Іван Іванович 86, 414
- «Коротка біографія» (М. Хвильо-
вий) 721, 729
- Коряк, Володимир 234, 236, 358,
490, 494, 528, 530–532, 649,
667, 728, 735
- «Космос» (М. Волошин) 589,
590, 704
- Костюк, Григорій 35, 38, 446
- Коцюбинський, Михайло 573,
581, 582, 584
- Кочубей, Марія 469, 654, 715
- «Коротка повість про антихри-
ста» (В. Соловйов) 58, 66, 97,
103, 174, 194, 413, 483, 620,
621
- Криленко 237, 322, 323, 325
- «Критика практичного розуму»
(І. Кант) 117
- «Критика чистого розуму»
(І. Кант) 116, 117, 214, 216

Кронос 123, 257, 345
Крукс, Вільям 574, 575
Крутик 136, 137, 139, 151, 175,
293, 647
Ксендзюк, Олексій 739
Ксеркс 482, 483, 485, 655, 657
«Кубок метелей» (А. Белей) 418
Кудеяров, Мітрій Миронович
44, 45, 47, 50, 52, 53, 54, 55,
57, 65, 66, 70, 81, 84, 112, 195,
523, 621, 673, 674

Л

Лаврінченко, Юрій 80, 485, 487,
725, 737
Лайтер 86, 413, 414
«Ламарк» (О. Мандельштам) 658
«Лапа» (Д. Хармс) 31, 418, 569,
696
Латіні, Брюнето 362
«Легенда про Храм та Золота ле-
генда» (Р. Штайнер) 356
Ленін, Володимир 92, 118, 119,
123, 189, 191, 194, 195, 211,
231, 235, 247, 248, 273, 281,
286, 341, 344, 348, 384, 418,
443, 483, 486, 507, 512, 528,
636, 638, 648, 653, 658, 682,
712, 721, 727, 729–732, 742–
745, 752, 757
Леонтович, Микола 169, 255,
345, 347, 427, 434, 654
Леонтъев, Костянтин 119, 273,
288, 696–699, 748
Лермонтов М. 42, 43, 155, 340,
497, 698
Лізбет 235, 469, 470, 748
Ліліт 329, 438, 574, 627, 692

Кузнецова, Тетяна 31
Кук 83, 93, 212, 216, 220, 235,
350, 468, 469, 470, 501, 562,
626, 637, 641, 712, 715, 734,
748
Куліш, Микола 87, 664, 721, 748
Куліш, Пантелеймон 525, 599
Курбас, Лесь 13, 28, 32, 34, 98,
223, 543, 599, 721, 722
«Лілюлі» (М. Хвильовий) 68,
124, 148, 163, 193, 227, 230,
245, 246, 248, 251, 276, 330,
334, 344, 346, 364, 386, 390,
431, 432, 440, 443, 461, 515,
524–528, 532, 533, 536, 538,
544–546, 553, 554, 559–562,
574, 619, 630, 638, 666, 678,
732, 733, 735, 741, 748, 752
Ліпанченко 105, 110, 119, 123
«Лісова пісня» (Л. Українка) 468,
472
«Літературна загадка» (М. Хви-
льовий) 494, 649
Ліхутін, С. С. 110, 122
Ліхутіна, Софія 105, 112, 114,
120, 402, 472, 678
Лобачевський, Микола 28, 116,
276, 288, 375, 456, 585, 739
Локи 135, 158–160, 341, 386,
518, 626, 636, 637, 650, 676,
730
Лондон, Джек 190
Лосев, Олексій 741
Лось 144, 325

«Луг зелений» (А. Белий) 252–254, 302
Лука єв. 150, 260, 377, 456, 468, 523, 587, 605
Льоля 432, 524–526, 546, 552, 561, 597, 603, 735
Льонгфелло, Генрі 647, 648
Любченко, Аркадій 12, 13, 183, 233, 234, 236, 719, 734–736, 752
«Люди з лівим спрямуванням» (А. Белий) 85

«Людина в її зв'язках з тваринами й елементарними духами» (Р. Штайнер) 242, 425, 720, 729
Люцифер 106, 134–136, 151, 158, 160, 163, 170, 174, 194, 198, 199, 202, 211, 249, 287, 290, 309, 329, 336, 339, 341, 343, 350, 368, 386, 391, 400, 419, 444, 446, 451, 461, 473, 485, 497, 502, 513, 518, 527–529, 559–601, 606, 608, 614, 621, 623, 626, 627, 636, 642, 646, 647, 651, 673–677, 684, 707, 724, 733

М

Магдалина 257, 264, 271, 280, 336, 340, 356, 465, 505, 661, 662, 666, 694, 714, 716
Магомет 45, 665, 667, 721
Мазепа, Іван 194, 525, 573, 653, 654, 656, 661, 715
Майданиченко, П. 247, 355, 724
«Майстер і Маргарита» (М. Булгаков) 71, 124, 131, 178, 235, 446, 517, 569
Майя 108, 109, 111, 112, 114, 119, 124, 147, 154, 159–161, 167, 171, 173–175, 178, 198, 201–206, 208, 209, 211, 213, 219, 235, 258, 260, 309, 312, 314, 339, 343, 355, 404, 416, 417–420, 439, 441, 472, 479, 513, 524, 601, 603, 606–609, 613, 625–627, 646, 647, 677, 703, 710, 730, 747
Макс 451–453, 456, 460, 500, 521, 572, 620, 639, 704

Мамона 136, 174, 175, 178, 309, 465, 527, 555
Мамочка 386, 529, 530, 532, 551, 562, 638
Мандельштам, Осип 98, 104, 251, 255, 462, 507, 580, 658, 737, 738, 740, 747
Манька 218, 631, 661
Мара 415, 440, 468, 602, 627, 670, 710, 748
Марія 10, 46, 52, 55, 56, 62–64, 67, 69, 72, 83, 87–89, 92, 97, 100, 101, 115, 125, 140–142, 148, 149, 159, 160, 173, 174, 176, 179–182, 194, 196, 210, 280, 189, 292, 293, 316, 349, 350, 374, 375, 382, 412, 414, 421, 434, 435, 449, 480, 486, 487, 505, 520, 521, 525, 526, 553, 554, 569, 595, 596, 606, 621, 629, 631, 637, 653, 661, 662, 672, 675, 677, 693, 714, 743, 745, 752

- Маріям 100, 245, 293, 480
 Маркс, Карл 30, 44, 117, 194, 216,
 289, 362, 394, 431, 452, 529,
 641, 647, 745
 Маруся 245, 334, 432, 443, 525,
 533—535, 539, 448, 550, 551—
 553, 732, 733
 Мар'яна 415, 417, 419, 444, 501,
 601, 627, 628, 635, 683, 695,
 730, 731, 733, 745
 «Маски» (А. Белий) 576, 678
 Масон 724, 727
 Матвій єв. 332, 333, 518
 Матр'яна 44, 45, 49, 56, 69, 249
 Махно, Нестор 107, 110, 192, 198,
 443, 625
 «Машини й вовки» (Б. Пільняк)
 507
 Маяковський, Володимир 77,
 122, 146, 187, 188, 256, 257,
 268, 326, 335, 485, 507, 552,
 712—714, 727
 «Мезонін» (журнал) 385
 «Мені здається, я не знаю» (Т.
 Шевченко) 340
 Мережковський, Дмитро 108,
 141, 155, 177, 236, 314, 323,
 340, 529, 756
 «Мертві душі» (М. Гоголь) 43, 67,
 138, 569
 «Метаморфози» (Овідій) 268,
 287, 362
 Метатрон 466, 473, 474, 493, 498,
 499, 577, 579, 581, 583, 599,
 694, 750
 Мефістофель 111, 136, 138, 151,
 154, 163, 174, 196, 197, 287,
 309, 311, 322, 365, 565, 677,
 688, 698, 706, 747, 756
 «Ми» (М. Хвильовий) 470—472,
 563
 «Мина Мазайло» (М. Куліш) 86,
 87
 «Мисливські оповідання добро-
 дія Степчука» (М. Хвильовий)
 517, 719
 Михайл арх. 57, 138, 140, 145, 156,
 178, 179, 180, 182, 216, 310,
 362, 369, 370, 372—374, 385,
 401, 428, 430, 443, 470, 486,
 506, 507, 517, 519, 531, 560,
 576, 580, 603, 619, 620, 621,
 622, 643, 651, 661, 665, 668,
 672, 678, 676, 752
 Михайлів, Юхим 32, 720
 Мишко 400, 404, 443
 «Міжпланетні інтервали» (П. Ти-
 чина) 96, 249, 317, 325—327,
 341, 489, 519, 645, 686
 Мінотавр 278, 509—511
 «Місія поодиноких народних
 душ у зв'язку з мітологією ні-
 мецької півночі» (Р. Штайнер)
 133, 152, 323, 326, 327, 341,
 348, 423, 720, 738
 «Містерія Голгофи» (Р. Штайнер)
 622
 Мітрохін, В. 726
 «Мое життя» (А. Белий) 106
 Мойсей 84, 259, 263, 273, 279,
 415, 463, 562, 654, 678, 691,
 701, 703
 «Молодість» (М. Хвильовий) 94,
 143
 Мор, Томас 83
 «Москва» (А. Белий) 86, 356, 413,
 414, 576, 658, 679
 «Москва під ударом» (А. Белий)
 414

- «Московський чудак» (А. Белий)
51, 413
«Моя золота береза» (М. Хвильовий) 352

Н

- «На глухій шляху» (М. Хвильовий) 164, 193, 282, 434, 435, 534, 647, 701, 704
«Надзвичайні пригоди такого собі Ганса Пфаля» (Е. А. По) 751
«На клясичні мотиви» (М. Хвильовий) 597, 612
Налімов, Василь 27, 28, 32, 736, 737, 746
«На майдані коло церкви» (П. Тичина) 92, 273
«На мінори розсипалась мряка» (М. Хвильовий) 664, 665, 669, 685, 686, 692, 693
«На могилі Шевченка» (П. Тичина) 540
«На озера» (М. Хвильовий) 299–301, 333, 431, 442
Наполеон, Бонапарт 332, 340, 341, 422, 432, 433
«На посту» (журнал) 226, 561, 562
«Народження сонячного Духа як духа Землі» (Р. Штайнер) 558
«Народна пісня» (М. Хвильовий) 430
Нарцис / Наркіс 279, 287, 339, 340, 381

- «Мудрость в силке» (В. Хлебніков) 633

- «На стрімчастих скелях» (П. Тичина) 520
Наталія Миколаївна 282, 435–437, 700–702
Нат-Пінкертон 314, 756
«На шляхах синтези клярнетизму» (Ю. Лавріненко) 485
«Незнайомка» (О. Блок) 606
Некрасов, Микола 370, 463
Нечипір / Никифор 166, 303–308, 312, 313, 322, 444–446, 451, 599, 683, 684
«Не школуй, моя милая мати» (М. Хвильовий) 169, 491
«Ніс» (М. Гоголь) 385, 386
Ніцше, Фрідріх 39, 45, 46, 64, 68, 74, 80, 94, 117, 135, 137, 140, 161, 187, 195–197, 216, 220, 247, 289, 323, 367, 370, 433, 546, 580, 639
«Нова Україна» 536, 681
Нюся 447, 530, 550, 743
Nicolas 50, 100, 120, 134–136, 138, 145, 164, 170, 174–176, 181, 231, 235, 252, 254, 264, 331, 370, 382, 383, 440, 492, 596, 647, 670, 677, 731, 742, 746

О

- «Облако в штанах» (В. Маяковський) 77, 187, 534, 714
Овідій 251, 255, 268, 287, 362–364
Огре, Ізмаїл 537, 543, 545–549, 552, 556, 557, 639, 733, 748
«Одвертий лист до Володимира Коряка» (М. Хвильовий) 234, 236, 528
«Одруження» (А. Чехов) 731
Одін / Вотан 157, 494
Озарій / Азарій 560, 600, 601
«Ой, зацвіла папороть» (М. Хвильовий) 430
«Ой пряду, пряду» 169, 434
О'Коннор-Вілінська, Валерія 536
Оксана 26, 400, 401, 404, 443
«Окультизм і магія» (С. Тухолка) 110
Онан 167, 218, 338, 339, 420, 425, 600, 610, 741
Онаний / Ананій 560, 600, 601
«Оповідання про Степана Трохимовича» (М. Хвильовий) 534
Орвелл, Джордж 189, 190
«О, рудні, ваше свято» (М. Хвильовий) 399, 493, 494, 678
Орфей 254, 264, 277, 278, 333–335, 358, 360, 487, 511, 558, 598, 617, 656, 664, 667, 686, 693
«Осінні скрипки» (М. Семенко) 536, 543, 544
«Осіній промінь» (Г. Петніков) 533
«Осіння пісня» (П. Верлен) 536
«Осіння симфонія» (М. Семенко) 536
«Останній день» (М. Хвильовий) 224, 226
Остап 237, 373, 374, 731
Остенсон, Олаф 560, 561
«Отче наш» 260, 278, 356, 373, 508, 509, 511, 514, 580, 652
«Охляло сонце» (П. Тичина) 411, 567, 598

П

- Павлина Анфісівна 434, 598
Павло ап. 70, 557, 562
«Павлові Тичині» (М. Хвильовий) 650
«Падіння духів пітьми» (Р. Штайнер) 156, 216, 726, 729, 730
«Палата № 6» (А. Чехов) 314, 330, 731
«Пансофія» (Я. Коменський) 330, 570
«Пантагрюель» (Ф. Рабле) 108, 432, 602
Папюс 466, 601, 602, 685, 722
Парсіфаль / Парсиваль 37, 306, 416, 417, 430, 431, 453, 456, 474, 602, 604, 631, 653, 655
«Партія веде» (П. Тичина) 735
«Пастелі» (П. Тичина) 570
«Пекло» (А. Данте) 198, 277, 518, 576, 674, 742

- Пелікан, В. 423, 426
 Пенія 257, 258, 261, 290, 292, 396
 Перс 259, 335, 373, 558
 Персей 373, 511
 Перун 219, 494
 «Перше травня на Великдень»
 (П. Тичина) 410
 «Песня Еремушке» (М. Некрасов) 463
 «Петербург» (А. Бєлий) 42, 73,
 98–100, 102, 104–106, 109–
 114, 117, 119–124, 136, 187–
 189, 192, 224, 238, 315, 341,
 402, 414, 458, 472, 517, 530,
 582, 594, 599, 621, 627, 635,
 645, 650, 671, 678, 684, 701
 Петніков, Григорій 533, 544
 Петро I 42, 66, 105, 119, 122, 194,
 247, 341, 654, 656, 671, 726
 Петро ап. 58, 70, 621, 671
 Петров, Євген 28, 30, 31, 37, 81,
 131, 190, 235, 236, 310, 324, 382,
 421, 518, 531, 551, 561, 569, 576,
 577, 585, 620, 622, 673, 689, 708,
 709, 728, 729, 742, 752
 Печорін 42, 43, 156
 Петушков 393, 417, 689, 692
 «Північна симфонія» (А. Бєлий)
 406, 416, 418
 «Пікова дама» (А. Пушкін) 742, 752
 Пільняк, Борис 79, 98, 240, 365,
 412, 507, 508
 Пінес, Ш. 30
 «Після громовиці» (М. Хвильовий)
 491, 494, 498, 562
 Платон 165, 255, 257, 260–263,
 265, 267, 271, 274–279, 281,
 283, 284, 290–293, 329, 362,
 394, 431, 496, 518, 557, 581,
 715, 751, 753–755
 Платонов, Андрій 98, 326
 Плогін 265, 283, 288
 «По блакитному степу» (П. Ти-
 чина) 540
 По, Едгар Аллан 680, 750
 «Подорож пїлігрима в небесну
 країну» (Д. Буньян) 82, 246,
 548
 «Поема моєї сестри» (М. Хвильо-
 вий) 264, 268, 277, 280, 307,
 315, 333, 340, 356, 358, 371,
 490, 504, 505, 582, 629, 636,
 660–662, 664, 666, 668, 684,
 694, 713, 714, 716
 Полішук, Валер'ян 223, 742, 745
 Половинкин, Сергій 736
 «Полудень» (П. Тичина) 389, 489
 Порос 257, 258, 290–292, 339,
 396, 400
 «Портрет» (М. Гоголь) 177
 Потебня, Олександр 406, 743
 «Поюй» (В. Гнедов) 713
 «Прелюдія» (М. Хвильовий)
 «Приборкання норовливої» (В.
 Шекспір) 748
 «Присмерк Європи» / «Занепад
 Європи» (О. Шпенглер) 109,
 135, 274, 288, 323, 325, 364
 «Присмерки ідолів або як філо-
 софують молотом» (Ф. Ніц-
 ше) 135
 «Проблема культури» (А. Бєлий)
 663
 «Про Коперніка з Фрауенбургу,
 або абетка азійського рене-
 сансу в мистецтві» (М. Хви-
 льовий) 382, 364, 487
 «Про сенс пізнання» (А. Бєлий)
 391

- Прометей 258, 259, 262–264, 273, 291, 464, 496, 497, 637, 726, 748
- «Прометей» (Скрябін) 190, 418, 637
- «Прометей» (Тичина) 47, 58, 486, 497, 725, 726
- «Протоколи сіонських мудреців» 113, 724
- «Прояви карми» (Р. Штайнер) 367
- «Пруська ідея й соціалізм» (О. Шпенглер) 273, 274, 323
- «Псалом залізу» (П. Тичина) 650
- Психея 176, 251, 280, 433, 711, 714
- «Пудель» (М. Хвильовий) 152, 163, 276, 299, 309, 311, 322, 333, 334, 349, 350, 370, 403, 443, 528, 705, 706, 730
- Пупишкін 276, 529, 530, 548, 549, 551, 561, 562, 640, 649, 650, 735
- Пушкін, Олександр 43, 82, 333, 383, 384, 404, 523, 561, 667, 727, 734, 742, 752
- «Пушкін і Скрябін» (О. Манделъштам) 104
- Пушибишевський, Станіслав 731–733, 748

Р

- Рабле, Франсуа 108, 432, 602
- Радцев, Олександр 303, 724
- «Рай» (А. Данте) 518, 592
- «Райдужний город» (А. Белий) 238, 245, 592
- Райський 390, 391, 394, 441, 444, 457, 570, 686–689, 691, 692
- Рама / Рамаян 108, 233, 259, 365, 382, 667
- «Рамайна» 108, 259, 365, 437, 711
- Распутін, Григорій 42, 725
- Рафаель, Санті 101, 177, 182, 215 (?), 232, 233, 457, 458, 526, 571
- Рахіль 163, 219, 513, 596, 627, 692, 693
- «Ребус» (журнал) 232, 235, 644, 751
- «Революція і культура» (А. Белий) 39, 64
- Ревуцький, Валер'ян 32, 35
- «Редактор Карк» (М. Хвильовий) 9, 13, 66, 282, 330, 344, 346, 347, 382, 390, 396, 427, 429, 447, 448, 463, 544, 599, 650, 683, 743–745, 756
- Рейхлін, Йоган 723, 724
- «Ріккі-Тіккі-Таві» (Р. Кіплінг) 377, 587
- Розанов, Василь 141, 236, 708
- Розенкройцер, Християн 37, 290, 419, 421
- «Розенкройцерівське християнство. Містерія й місія Християна Розенкройца» (Р. Штайнер) 420
- Роллан, Ромен 230, 524, 528, 538, 546, 562
- «Россия» (О. Блок) 254
- Руссо, Жан-Жак 711

С

- Сабатай, Цеві 738
- Савко Гордієнко 386–389, 391–393, 396, 401, 403, 430, 684
- Савл 409, 442, 495, 514, 552, 556, 562
- Савонарола / Тавонарола 155, 157, 167, 408, 416–418, 456, 615
- Савчин, П. 227
- Сайгор 152, 311, 322, 334, 348–350, 370, 371, 394, 443, 637, 706, 707, 710, 748, 754
- «Санаторійна зона» / «Повість про санаторійну зону» (М. Хвильовий) 18, 60, 67, 69, 80, 81, 83–85, 100, 106–114, 119–121, 133, 138–140, 147, 149, 150, 158, 160, 162, 179, 185, 191, 198, 205, 211, 214, 224, 229, 231–233, 246, 274, 306, 311, 330, 331, 337, 355, 357, 366, 383, 400, 402–404, 406, 407, 409, 412, 417, 430, 436, 452, 456, 472, 513, 570, 593, 594, 597, 598, 600, 602–605, 607, 610, 616, 625, 627, 635, 638, 639, 646, 654, 657, 663, 677, 685, 720, 730, 731, 738, 741, 746, 747, 755
- «Сатурн» (М. Волошин) 658
- Сведенборг, Мануель 44, 140, 227, 431, 543
- Свидригайлов 50, 51, 74
- «Свиня» (М. Хвильовий) 196, 256, 329, 389, 390, 393, 395, 417, 438, 439, 440, 441, 442, 444, 457, 498, 527, 551, 557, 570, 687–692, 708, 709
- «Світає» (П. Тичина) 704
- Світлана 535, 548, 561
- «Світлана» (В. Жуковський) 535, 548
- «Седі» (В. С. Моем) 229, 331, 343
- Семенко, Михайль 235, 532, 536, 537, 543, 609, 721
- «Сентиментальна історія» (М. Хвильовий) 85, 87, 99, 108, 112, 119, 133, 146, 157, 158, 211, 214, 220, 234, 274, 299, 302, 324, 330, 335, 336, 389, 435, 437, 468, 469, 501, 528, 555, 600, 603, 626, 635, 638, 639, 654, 659, 712, 730, 744, 748
- Сервантес, Мігель 471, 480, 690, 601, 624, 654, 723
- Сердюк 123, 143, 236, 322, 323–328, 331, 342, 344, 368, 369, 516
- «Сефер Ієцира» 458, 496, 577, 578, 689, 690, 708
- Северянин, Ігор 733
- «Силюети» (М. Хвильовий) 116, 133, 140, 242, 260, 175, 276, 287, 322, 333, 373, 376, 377, 403, 453, 456, 457, 501, 548, 558, 571, 572, 574, 581, 583, 584, 586, 587, 589, 590, 592, 593, 654, 690, 733, 740, 747
- «Символізм» (А. Бєлий) 224, 244, 599
- «Симфонія, названа книга Асхань, про пізнання самого себе» (Г. Сковорода) 279, 510

- «Синій листопад» (М. Хвильовий) 67, 140, 141, 149, 175, 194, 236, 260, 280, 349, 352, 374, 375, 386, 487, 508, 653, 684, 685, 701, 714, 744, 752, 757
- Сіверс, Марія 35, 98, 148
- Сієрра, Маргінес 252, 253, 255, 590
- «Скіфи» (О. Блок) 91, 93, 94, 97, 188, 462, 464, 483, 485, 523
- «Скляр» (М. Хвильовий) 399
- Сковорода, Григорій 30, 34, 35, 98, 107, 131, 178, 193, 245, 266, 267, 273, 279, 280, 282–289, 291, 292, 297, 304, 306, 318, 339, 340, 354, 357, 367, 379, 381, 385–389, 408, 473, 482, 486, 510, 551, 557, 584, 599, 675, 722, 724, 725, 727, 743, 746, 754
- «Сковорода» (П. Тичина) 178, 278, 285, 291, 367, 675, 722, 724, 725–727, 734, 740, 743
- «Скорбна мати» (П. Тичина) 449, 520, 526
- Скрябін А. 190, 417, 464, 637
- Сміт, Р. Е. Ф. 190
- Сократ 257, 261, 262, 264, 677, 279, 283, 284, 287, 557, 671
- Соловйов, Володимир 43, 58, 60, 61, 72, 75, 80, 96–98, 104, 115, 122, 131, 143, 174, 178, 188, 192, 195, 292, 340, 366, 412, 415, 424, 425, 482–485, 497, 523, 621, 657, 675, 688, 722, 723, 749
- Соломон 281, 284, 337, 346, 503
- «Солонський Яр» (М. Хвильовий) 386, 387, 389, 392, 396, 401, 403, 409, 427, 653, 681, 684
- «Сонце» (П. Тичина) 449
- Соня 394, 441–443, 551, 631, 692
- «Сонячні клярнети» (П. Тичина) 127, 481, 485, 488, 563
- «Соняшна вага» (М. Хвильовий) 399, 661
- Сорель, Альбер 247
- Сорель, Жорж 247
- Сорель, Жюльєн 247
- Сорель, Шарль 247
- Сорель / Соїрейль 83, 84, 247, 331, 390
- «Сорочинський ярмарок» (М. Гоголь) 43, 82
- Сосюр, Фердинанд де 751
- Сосюра, Володимир 143, 385, 667, 741
- Софія 87, 98, 91, 96, 97, 100–108, 115, 117, 122, 163, 165, 173, 174, 176, 182, 188, 193, 220, 225, 232, 240, 246, 258, 261, 265, 268, 277–279, 281, 285, 289, 315, 359, 394, 395, 404, 265, 268, 277–279, 281, 285, 289, 315, 359, 394, 395, 431, 438, 442, 468, 483, 487, 490, 499, 502, 503, 511, 513, 517, 538, 555, 556, 574, 579, 583, 587, 593, 596, 598, 605, 606, 621, 627, 628, 631, 637, 644, 660, 675, 676, 690–692, 715, 749, 755
- Спирідонова, Ліда 236, 729
- «Співає тиша десь» (М. Хвильовий) 427–429, 454
- Спіркін, Л. 726
- «Срібний голуб» (А. Бєлий) 15, 41–43, 45, 48, 55, 58, 61–64, 66, 69–71, 73, 80, 81, 83, 86, 99, 100, 104, 111, 122, 123, 155, 237, 423, 523, 599, 621, 673, 675, 678, 679, 688, 723, 742

Сталін, Йосип 42, 491, 507, 726,
735, 740
Старицький, Михайло 80, 748
«Старі поезії» (М. Хвильовий)
258, 483
«Старосвітські поміщики» (М.
Гоголь) 134, 137, 142, 300, 626
«Стать і характер» (О. Вейнінгер)
115, 451
Стендаль (А. Бейль) 247
Степчук 446, 460, 517, 519, 670,
676, 679
Стефан 116, 276, 287, 375–377,
456, 457, 571, 573, 583–587,
604, 670

Т

Тагабат 46, 47, 52–56, 60, 62, 66,
75, 81, 89, 166, 224, 237, 621,
674–677
Тагор, Рабіндранат 342, 711
«Тайновідання» (Р. Штайнер)
208, 327, 354
«Так казав Заратустра» (Ф. Ніц-
ше) 39, 64, 94
Таксіль, Лео 113, 114, 119, 638
Тамерлан 122, 194, 198
«Таноб» (М. Волошин) 703
Танюк, Лесь 32, 35, 98, 131, 223,
721, 722
«Тарас Бульба» (М. Гоголь) 237,
757
Татьяна, Таня 322, 333, 348, 370,
394, 441, 707
Тахо-Годі, Аза 241
Тезей 278, 509
Теккерей, Вільям 82, 83
Тельнюк, Станіслав 725

«Сторож порогу» (Р. Штайнер)
722
«Странник» (О. Пушкін) 82
«Страшна помста» (М. Гоголь)
43, 74, 102, 254
Стріха, Едвард / Буревій, Кость
29, 270, 735
Струве, Г. 190
Стус, Василь 3, 22, 32, 722
Суровцова, Н. 31, 110
Сухоруков 45, 47, 50, 56, 62, 66,
67, 71
«Сюжет Гоголя» (М. Вайскопф)
719

Тенда, Генд / Генд 259, 748
Теодор 101, 116, 117, 135, 748
«Теософія Християна Розенкрой-
цера» (Р. Штайнер) 338
Терлецька, Я. 753
Тичина, Павло 13, 28, 32, 34, 35,
37, 47, 58, 68, 80, 84, 85, 92,
94, 96, 98, 120, 127, 144, 165–
169, 172, 190, 215, 223, 226,
246, 266, 267–273, 278, 279,
281–283, 285, 286, 288, 291,
292, 295, 297, 304–306, 316–
319, 321, 322, 325–327, 333,
335, 341, 342, 357, 358, 376,
379, 387, 391, 410, 411, 412,
414, 430, 449, 459, 460, 462,
464, 477, 478, 481, 482, 485–
487, 490, 491, 495–497, 503,
507, 516, 519, 520, 522–526,
534, 535, 538, 540, 542, 550,
554, 557, 567, 570, 576, 587,

- 598, 599, 608, 609, 611, 612,
616, 617, 619, 622, 623, 631,
637, 638, 641, 642, 648, 650,
664–666, 671, 672, 675, 679,
684, 686, 687, 693, 700, 704,
705, 708, 719, 720, 722, 724–
728, 730, 734, 735, 737, 738,
740, 746, 753, 755
- «Тімей» (Платон) 265, 277
- «Тіні забутих предків» (М. Ко-
цюбинський) 138
- «Тіні» (М. Хвильовий) 82, 84, 109
- Тобілевич, Іван 80
- Тодрабе-Граабен 44, 66, 68, 70
- Толстой, Олексій 143, 144, 325,
326
- Толстой, Лев Л. 138, 382, 383, 697
- Тоня 322, 394, 441
- Тор 135, 219, 424, 425, 494, 495
- «Трамвайний лист» (М. Хвильо-
вий) 258, 259, 398, 409, 428,
429, 592, 729
- «Трест Д. Е.» (І. Еренбург) 749,
750
- «Третій лист до літературної мо-
лоді» (М. Хвильовий) 697
- «Третя симфонія» (А. Бєлий) 642
- «Три літа» (Т. Шевченко) 551
- «Три мушкетери» (А. Дюма) 11,
229
- «Три розмови» (В. Соловйов) 58,
97, 192, 365, 723
- «Триптих» / «Листи до поета» (П.
Тичина) 317, 465
- «Тріолети» (М. Хвильовий) 242,
317, 434, 537, 624, 629, 700,
702
- Троцький, Лев 99, 344, 345, 373,
391, 443, 658, 729, 730, 745
- Тургенєв, Іван 300, 302
- Тургенєва, Ася 35
- Тухолка, Сергій 110
- Тютюнник, Юрій 26, 682, 756

У

- Уколова, Вікторія 131
- «Україна чи Малоросія?» (М.
Хвильовий) 247, 348, 723, 734
- Українка, Леся 468, 472
- Уляна 92, 100, 212, 214–220, 234,
302, 310, 390, 437, 444, 500,
501, 502, 521, 639, 708, 711,
715, 729
- Унікум 171, 203, 204, 420, 439,
909, 625, 628, 658, 716, 747
- «У полі голосить мати» (М. Хви-
льовий) 362, 363
- «Уривки» (М. Хвильовий) 94, 96,
143, 263, 345, 354, 355
- «Утопія» (Т. Мор) 83

Ф

- Фавст 224, 237, 273, 274, 287,
288, 325, 349, 362, 365, 430,
456, 486, 519, 564, 615, 653,
674, 675, 725, 727
«Фавст» (В. Гете) 163, 196, 310,
311, 322, 476, 675, 677
Фаетон 213, 255, 265, 286, 287
Фальк 415, 731–733, 748
Федоров, Микола 142, 326
«Федр» (Платон) 213, 255, 257,
278
Федька 677
Феміда 258, 328, 644
Фенрір-вовк 135, 159, 348, 518,
626, 676
Фердищенко 446, 517
Філіпов, Борис 73, 85
Філон Олександрійський 265–
267, 279, 283, 284, 287, 288,
496, 715
«Філософія імені» (С. Булгаков,
О. Лосев) 741
«Філософія релігії» (Г. Гегель)
217, 423, 452, 565, 611
«Філософія свободи» (Р. Штай-
нер) 640
«Філософія спільної справи» (М.
Федоров) 143, 326

Х

- Хармс, Даниїл 25, 31, 269, 418,
419, 478, 509, 560, 573, 578,
620, 728, 729, 739

- Фіхте Й. 424
Флоренський, Павло 246, 611,
658, 736, 740, 741, 753, 755
Фльобер, Гюстав 80, 232, 602,
603, 748
Фльорід, А. 35, 682
Фляммаріон, Каміль 300, 301,
332, 697
Фра, Анжеліко 157, 418, 456
Франк, Семен 732
Франк, Яків-Йозеф 724–727, 738
Франко, Іван 224, 399, 494, 495,
579
Фройд, Зигмунд 228, 273
«Фуга» (В. Іванов) 291
«Фуга» (П. Тичина) 120, 266–268,
270, 271, 273, 281, 283, 285,
286, 291, 292, 319, 333, 376,
522, 538, 665, 722, 737, 740
«Фуга» (М. К. Чюрльоніс) 271
Фур'є, мадам 248, 276, 277, 289,
431–433, 440, 526–528, 536–
540, 542, 597
Фур'є, Шарль 431–433, 464, 530,
550
Фур'є, Жан-Батист 432

- Хая 329, 331, 395, 404, 438, 439,
441, 442, 444, 527, 687, 689,
690–692

Хлебніков В. 73, 146, 148, 175,
187, 258, 266, 284, 291, 348,
359, 360, 390, 573, 633, 739,
751

Хлестаков 144, 177, 323, 733, 744

Хлоня 110–112, 114, 118–120,
123, 141, 147, 151, 152, 154–
157, 160, 163, 167, 171, 189,
190, 194, 201, 206–208, 211–
213, 216, 219, 229, 248, 309,
312, 314, 337–341, 343, 355,
404, 405, 420, 423, 425, 426,
441, 473, 521, 564, 570, 606,
608–611, 614, 636, 637, 639,
650, 653, 655, 671, 677, 694,
728, 730, 734, 741, 756

«Хлоня» (В. Сосюра) 741

Хню 269, 405, 509

Ходасевич, Владислав 98, 113

Хома, дурень 109, 110, 116, 147–
151, 156, 159, 190, 166, 190,
196, 200, 201, 203, 204, 212,
310, 313, 425, 426, 442, 476

«Хор лісових дзвіночків» (П. Ти-
чина) 503

хора 107–110, 123, 124, 150, 163,
207, 209, 409, 471, 529, 545,
692, 755

Христина, баба 452, 453, 455–
457, 459, 460, 471, 499, 500,
502, 521, 571, 574, 583, 587

«Христософія» (Я. Беме) 528, 570

Христя 452, 453

Хрущ, Коля 236, 729

«Хулій Хурина» (М. Куліш) 748

Хуліо Хуреніто 748–750

«Хуліо Хуреніто» (І. Еренбург)
31, 414, 748, 749

Ц

Цюлковський, Костянтин 142,
143, 144, 326

Ч

«Чайка» (А. Чехов) 243

Чам 134, 137, 140–142, 151, 152,
173–176, 178–190, 229, 231,
272, 292, 293, 300, 391, 486,
746, 747

Чаргар 83, 91, 99, 212, 214, 218,
219, 220, 235, 333, 437, 469,
470, 500, 637, 640, 710–713,
715, 723, 748, 754

Чартков 176, 177

Чохотін, Сергій 680

Чаянов. Олександр / Кремньов,
Іван 190, 191

«Червоне і чорне» (Стендаль) 247

Чехов, Антон 244, 655

Чехов, Михайло 110, 227, 243

Чижевський, Олександр 142–145

Чижевський, Дмитро 283, 385,
578

Чингісхан 192, 194, 198, 654, 701

«Чистилище» (А. Данте) 277, 518

Чичиков 67, 82, 141, 175, 177,
236, 281, 323, 349, 374, 527,
733, 744, 757

Чуковський, Корній 713

«Чумаківська комуна» (М. Хвильовий) 142, 159, 237, 399, 400,
420, 431, 598

Чухолка 110, 123

Чюрльоніс, Мікалоюс 239, 240,
271, 279, 282, 493

Ш

Шагінян, Марієтта 756

Шарко / Пастелян 139, 144, 157,
235, 249, 323–329, 331, 339

Шатов 50, 56

Шахерезада 101, 437, 480

«Швець працює» (М. Хвильовий) 329, 498, 499

Шевельов, Юрій / Шерех, Юрій
10, 14, 16, 18, 19, 21, 25, 26,
35, 39, 41, 104, 136, 228, 253

Шевченко, Тарас 80, 108, 340,
385, 443, 447, 525, 530, 550,
551, 554, 649, 693, 720, 743,
744, 746, 752

Шеллінг, Фрідріх 115, 424

Шершеневич, Вадим 223, 384,
385, 714

«Шилихвіст» (М. Хвильовий)

Шишнарфне / Енфраншиш 109,
110, 118, 125, 312, 354, 358,
691

Шкандрій, Мирослав 142

Шкіц 347, 350, 648, 744, 745, 747,
756

Шкловський, Віктор 228

Шкурупій, Гео 227, 543

«Шляхетне гніздо» (І. Тургенев)

Шмідт, Анна 122, 742

Шмідт (у А. Белого) 45, 52, 70,
103, 104, 359, 723, 742

Шмідт (у І. Льфа, Є. Петрова)
741, 742, 749

Шмідт (у М. Хвильового) 536,
- 537, 543, 548

Шпенглер, Освальд 109, 116, 117,
135, 136, 273–276, 281, 285–
289, 291, 322–324, 406, 457,
469, 736, 750

Шпол, Юліан 231, 235, 343, 416

Штайнер / Штейнер, Рудольф
12, 18, 25, 29–35, 37, 85, 97,
98, 103, 106, 111, 125, 129–
137, 139, 140, 144–150, 152,
155–159, 161, 167, 169, 170,
173, 178, 179, 182, 185, 186,
188, 189, 191, 193, 198, 199,
201, 205, 208, 210, 213–218,
220, 223, 224, 227, 228, 232,
233, 237, 238, 241–245, 247,
249–251, 259–265, 269, 270,
277, 278, 280, 281, 283, 287,
288, 290, 297–299, 304, 306–
311, 313–315, 318, 321–324,
326–333, 335–338, 340–342,
344–346, 348, 350, 352, 354,
359, 360, 362–367, 369–371,
374, 375, 377, 381, 386, 389,
393, 398–400, 408, 409, 416–
425, 429, 434, 437, 440, 445,
446, 451, 452, 454–457, 464,

465, 467, 468, 473, 482, 485—
487, 489, 492, 494, 495, 498,
499, 502, 507, 508, 510, 511,
514, 515, 518, 521, 523, 528—
530, 533, 545, 547, 549, 551,
553, 558—560, 562—564, 569,
573, 580, 585—587, 594, 595,
599, 600, 602, 605, 607, 608,
614, 615, 618, 622, 623, 625,

626, 629, 638—643, 645, 647—
651, 657—660, 662, 663, 667,
669, 671, 673—675, 679, 684,
685, 689, 695, 697—700, 719—
723, 726, 728—730, 732, 734,
738, 747, 751—753, 755

Штірнер, Макс 311, 452
Шульгін, Василь 743, 744, 745,
746, 756

Ю

Юнг, Карл 29, 738

«Юрко» (М. Хвильовий) 237,
373, 374, 443, 571, 665, 668

Я

Яблучкіна 393, 439, 691

«Я (Епопея)» (А. Белий) 73, 99,
106

«Я із жовтоблакиття перший»
(М. Хвильовий) 257, 306, 360,
430

«Як досягнути вищих світів» (Р.
Штайнер) 354

Яків / Ізраїль 501, 555, 600

Яковенко, Гр. 362, 741

Ян / Янка 108, 233, 259, 415, 715

«Ярмарок в країні голубих ділі-
жанів» (М. Хвильовий) 82

«Я Романтика» (М. Хвильовий)
15, 29, 41—43, 46, 49, 54, 57,
58, 63, 64, 79—81, 87, 89, 92,

94, 96, 99, 100, 104, 107, 112,
114, 121, 124, 135, 152, 174,
192, 194, 206, 215, 220, 224,
227, 229, 232, 237, 289, 366,
386, 403, 434, 470, 512, 418,
586, 595, 596, 601, 620, 637,
661, 665, 672—674, 676, 677,
679, 683, 693, 708, 723, 730,
753

«Я стою на кручі» (П. Тичина)
246, 316, 503, 534, 541

Я-чекіст 45, 48, 55, 56, 58, 60, 61,
64, 71, 73, 97, 108, 152, 166,
210, 215, 261, 322, 417, 434,
439, 485, 601, 621, 637, 672—
677, 679, 683, 695

Плющ, Леонід
П 40 Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового. — Київ, Видавничий дім
«КОМОРА», 2018. — 800 с.

ISBN 978-617-7286-39-3

Фундаментальне дослідження, якому видатний мислитель Леонід Плющ (1939–2015) присвятив понад двадцять років праці, пропонує радикально новий погляд як на творчість Хвильового, так і загалом на «наші 1920-ті». Шляхом копіткого історичного, біографічного й текстологічного аналізу поезії і прози Хвильового Плющу вдалося знайти відповідь на запитання, яку саме «таємницю» той обіцяв відкрити Любченкові за два тижні перед смертю.

На читача чекає захоплива філологічна подорож магічними світами Рудольфа Штайнера, чие антропософське вчення було популярним серед культурної еліти «Розстріляного Відродження», а головне — подорож сторінками не менш «магічних» текстів Хвильового, які під уважним оком дослідника набувають цілком несподіваних смислів і значень.

УДК 821.161.2.09

Науково-популярне видання

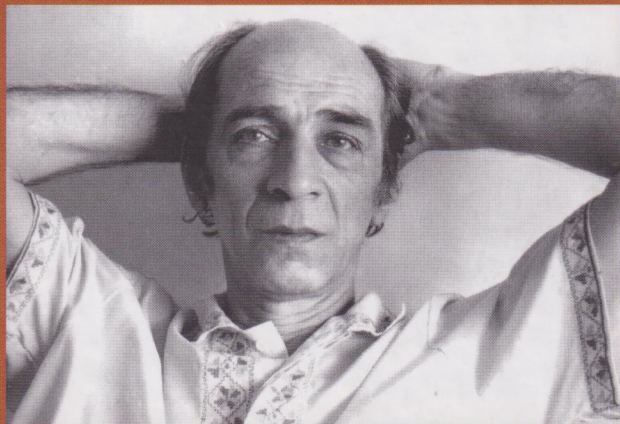
**Леонід Плющ
ЙОГО ТАЄМНИЦЯ,
АБО «ПРЕКРАСНА ЛОЖА» ХВИЛЬОВОГО**

Випускова редакторка	<i>Алла Костовська</i>
Редакторка	<i>Юлія Мороз</i>
Коректорка	<i>Наталія Мацибок-Стародуб</i>
Обкладинка	<i>Марії Кінович</i>
Макет і верстка	<i>Андрія Репенка</i>

ТОВ «Видавничий дім «КОМОРА»
вул. Кудряшова, 3, оф. 133, м. Київ, 03035
тел. : +38 (044) 221-05-84
E-mail: komora.books@gmail.com
Свідоцтво ДК №4588 від 31.07.2013

Формат 60x84 $\frac{1}{16}$.
Папір книжковий полегшений.
Друк офсетний. Гарнітура Ньютон.
Ум. друк. арк. 46,50. Обл.- вид. арк. 39,00.
Наклад 500 прим. Зам. 8-10-3007.

Надруковано у ПРАТ «Харківська книжкова фабрика «Глобус»»
вул. Різдяна, 11, м. Харків, 61052
Свідоцтво ДК №3985 від 22.02.2011
www.globus-book.com



Фотом. Ірина Ісупович

Леонід Плющ /1939-2015/—один із найвідоміших дисидентів комуністичної доби, правозахисник, філософ, літературознавець і математик. З 1968 року переслідуваний радянською владою через активну громадську діяльність, у 1973 році запроторений у Дніпропетровську психтюрму. 1976 року випущений на еміграцію до Франції внаслідок об'єднаних зусиль багатьох лівих партій та правозахисних організацій Заходу.

Автор міжнародного бестселера «У карнавалі історії», блискучих літературознавчих праць «Його таємниця, або “Прекрасна ложа” Хвильового», «Екзод Тараса Шевченка» та ін. Багато вкрай актуальних сьогодні праць мислителя досі залишилися неопублікованими і зберігаються в архіві Л. Плюща, який у 2016 р. придбав Колумбійський університет США.



КОНОРА

ISBN 978-617-7286-39-3



9 786177 286393 >