



А. ВЕКСЛЕР

«Эпопея» А. Белого

(Опыт комментария)

I

Критик-исследователь художественного произведения должен быть комментатором, гидом по замкнутому, закрытому со всех сторон миру художественного произведения. Вот мысль, положенная в основу настоящей работы, мотивировать ее здесь не будем. Теоретические положения возникнут по дороге.

II

Вступаем в мир «Эпопеи» (т. I. — «Преступление Николая Летаева»)¹. В нем ориентируясь, раньше всего должны мы нащупать границу. Граница «Эпопеи» — рассказчик, или, вернее, повествовательный тон, стихия повествования сама. В «Эпопее» нет такого рассказчика, как в «Серебряном голубе» и «Петербурге», нет рассказчика, речевые приемы которого тождественны с речью действующих лиц, подчеркивают границу мнимым снятием ее. Не похожи очертания ее и на очертания повести «Котик Летаев». Построение «Котика Летаева» не органично, переплетение сложных мотивов его стиснуто внешними рамками пролога и эпилога, где дана исповедь автора, стремительный и динамический тон ее, тон морального пафоса, не слит органически с закругленными линиями образов и каламбуров. «Эпопея» органична вполне; «Эпопея» — повествование по преимуществу, чистый эпос.

Повествовательно-лирический тон лежит в основе ее; но, говоря о лирике, должны мы помнить, что это не лирика стихотворения, где «сюжет» тонет в стихии лиризма. Нет, в «Эпопее» события и лица не исчезают и не теряют определенности своего очертания в повествовательно-лирической стихии, стихии рассказа: она создает глубину, создает атмосферу мира. Этот лиризм — лиризм

объективности. Волна его повышается в ударных местах, в местах, где подчеркиваются основные мотивы. Встречаются они большею частью в конце глав (иногда и в середине), они пронизаны ассонансами и большею частью рифмованы. Совершенно здесь ясно, что ассонансы и рифмы являются высшим моментом общего ритмического напряжения так же, как лиризм естественно рождается из напряжения эпоса.

Внешняя граница «Эпопеи» — повествование. Внутри, конечно, она оборачивается *временем*, время — внутренняя граница «Эпопеи». Так оно и должно быть, конечно: это основной принцип эпоса. Временные моменты организуются вневременным началом, принципом повествования, в единое целое на основе взаимопроникновения; а так как мы в искусстве, а не в познании, то движения нет, движение мнимое; время в искусстве — лишь аспект на время, сверхвременное и временное еще не раскрыты.

На ударных местах приковывается внимание к сверхвременному моменту во времени: почти все эти рифмованные места в конце каждой главы говорят нам о времени, как мы увидим.

Основной мотив «Эпопеи» — становление Я, осуществление индивидуальности не как данности, а как задания (под индивидуальностью здесь понимается не статическое замкнутое содержание, не пограничное понятие, но становящаяся цельность, синтез сознания и бессознательности на основе сознания, осуществление истинной конкретности). Поэтому такую роль в композиции «Эпопеи» играет время. Становящаяся цельность — душа времени. Становление индивидуальности порождает время и осуществляется только чрез время. «Эпопея» построена по типу концентрической окружности: круги, приближаясь к центру, углубляют основной мотив до полного осуществления цельности в точке. Каждый круг дает нам другой аспект на одно — на движение. Впрочем, это все будет яснее дальше.

«Эпопея» разворачивается в двух плоскостях: жизнь и рост ребенка, сына московского профессора Летаева, среди отца и матери, противоположных по своей натуре, ссорящихся из-за него в обстановке московского профессорского круга 90-х годов; вторая же плоскость — становление индивидуальности, о котором упоминалось выше. Вместе образуют они третью, не сложением, конечно, а синтезом. Здесь не лишнее вспомнить предисловие Белого к его второй драматической Симфонии, относя основное положение его не только к Симфонии, но и к «Эпопее», и ко всякому художественному произведению, так как оно, несомненно, выражает суть: каждое художественное произведение имеет три смысла — музыкальный, сатирический и объединяющий их — символический.

Начало сатирическое (то, что условно называют сюжетом) дает разбедненные, застывшие, отдельные моменты, неподвижные

исторические маски; начало музыкальное (отчасти то, что называют идеей произведения или приемом, что в сущности то же самое) связывает их в перспективе и плане, дает углубление. Главная черта искусства в том, что они оба проникают друг друга вполне, ни один не побеждает другого. Начало музыкальное не перее сатирического, как это может показаться с первого взгляда (и как оно и есть в познании). Если бы это было так, искусство перестало бы быть искусством, идея побеждала бы воплощение. Искусство развоплотилось бы, стало бы познанием. Только полная взаимопроницаемость их вводит в мир искусства, в замкнутый в себе закрытый со всех сторон символ.

Потебнианское учение, придающее образу познавательное значение, вносящее динамику в мир искусства, разрушает его неизбежно. Скажу мимоходом: совершенно бесцельно пресловутое различие формы и содержания в искусстве. Оно имеет смысл в познании, где приоритет формы обусловлен ее динамизмом, направленностью. В искусстве они застыли в взаимопроникающем друг друга неразвернутом единстве, которое и есть художественный образ, символ.

III

Но, может быть, образ и лежит в основе познания, может быть, он и есть истинная цельность? (Так полагает А. Белый, см. «Жезл Аарона»² и «О смысле познания».) Белый отождествляет образ с кантовской трансцендентальной схемой и находит, что схему надо было положить совсем не там, где она была положена, что она «первичная данность, в которой не может быть еще раздельно-данных понятия и предмета»: «Кантова критика есть лишь метод расщепления схемы, т. е. образа на раздельно положенный мир категорий и чувственных форм», говорит он нам далее. С этим мнением нельзя согласиться никак. Оно ведет к полнейшему смешению двух противоположных начал: познания и искусства. Схема ни в коем случае не образ: образ статичен, схема насквозь динамична. Схема — самый неуловимый и самый нежный живой момент в движении категорий. Существо категорий — в движении, реализующем логическую сферу, порождая внутри ее элемент алогический. В движении к порождению алогического в сфере логики стремление к снятию разницы между логическим и алогическим посредством раскрытия всей полноты сферы логической. Момент перехода, момент порождения алогического в сфере логики, момент перехода единства в множественность в сфере единства и есть схема. Схема положена именно там, где она должна быть положена, или, вернее, она не положена, а естественно воз-

никает в живом динамизме познания, душа которого — становящаяся цельность; если бы в основе его лежал статический замкнутый образ, то тогда познание действительно расщеплялось бы на две отдельные половинки (как это представляет себе Белый). Они были бы тени, призраки, пена накипи, как действительно накипи, различные две половины в художественном образе. И мы через них проваливались бы в закрытый со всех сторон образ и только. Здесь основное различие природы познания и природы искусства.

«Свет экстаза, свет умный при неумении справиться с ним переходит в цветущую чувственно краску, стили тайных глубин перерождаются в сплошное барокко какое-то», говорит Белый в «Записках чудака» (ч. 2). Это самое происходит всегда с художником, в этом природа искусства. «Свет умный» вместо того, чтобы стать началом динамическим, взрывающим сознание, побеждающим плоть, снимающим покровы, началом преобразования лица, очищающим и освобождающим, «оплотневает», закругляется в завитки образов, цветущих чувственной краской, отвердевает в неразличимости плоти и смысла, перерождаясь в образы-пузыри, вскакивающие над кипящей расплавленностью морально-познавательной жизни; чем «плотнее» (органичней, живее художественно) образы, тем они прозрачней.

«История живописи есть история упадания души», говорит Белый там же. Положение это надо расширить: история искусства вообще, история литературы в частности есть история упадания души. Вопрос об искусстве — вопрос трагический. Многим ли это понятно? Эту трагедию знали Толстой, Гоголь и Блок, ее знал и Андрей Белый, сказавший в третьей части «Записок чудака»: «разорви свою фразу, пиши, как сапожник». Этим жестом вступил он в ряды великим духом трагических художников, которые переросли искусство, но на этом он не удержался. «Эпопея» цветет всем очарованием и соблазном ярко разлившейся чувственной краски, завивается сложной закругленностью плотных завитков образов.

«Эпопея» одна из самых художественных живых и совершенных вещей русской литературы, едва ли не самая живая вещь А. Белого.

Но отвлеклись мы, вернемся к самой «Эпопее», границы ее мы нащупали.

Что мы находим внутри границ.

IV

Вот «папа» и «мама», основные персонажи «Эпопеи», как мы увидим — основные элементы ее композиции. Экспозиция их на-

мечается в первой главе; действия еще нет, но уже намечаются отношения, корень будущего действия: папа живет «способами», он «все ходит, бывало, за мамой и все собирается дать рациональный совет, убедить ее в способах, истекающих из точки зрения папы»; «способы предлагались им всегда и на все»; «он все пытается выгранить способы жизни и окружить нас гранями», — говорит нам о папе автор. Он весь «умственность», интеллектуальность; существо его мысль; направленность — организующее начало, направленное на что-то, что должно быть организовано (на жизнь, на «маму») для того, чтобы ее преобразить; кабинет его пробует распространиться на всю квартиру. «Книжный протянутый ряд, многотомный, колечкастый, длинный, как щупальцы, пробовал, дверь отворивши, пролиться томами повсюду, завиться вокруг всего прочего; часто казалось, что папа, как спрут, от себя разбросал многоноги из книжных рядов и нас ловит, цепляясь за руку, за ногу, объемистым томиком, силясь все сделать книжным». Папа проповедует меру и гармонию, он проповедует «рациональную ясность французских мыслителей». Но, узнаем мы дальше, «ясность французских мыслителей, верно, таила туманы». «Папины способы к жизни были неприложимы, не удавались они, мамой они отправлялись на помойку». «Способы жить разрушались: способ за способом; он не препятствовал; сам же терял эти способы; жил он способностью выдумать способы»; «безмерно выдумывал меры и способы».

Направленность мысли в «папе» теряет свою остроту, проваливается в потенциальность, «способы» становятся неосуществленной способностью. Движение книг на квартиру не удалось, «несчастливая книжная полка влетела стремительно в кабинетик обратно», выбросила ее мама. «Папа замкнулся в себе, ограничил себя гранями», формальными гранями, «в им самим ограниченном мире зажил он», от жизни он изолирован; «в жизни казался он иногда ограниченным», узнаем мы из текста (не только казался, конечно, но отчасти и был).

Он застыл в созерцании форм, в созерцании математических абстракций; «в политике был он противник самостоятельной жизни окраин», узнаем мы далее; он созерцал принцип застывшей абстракции — форму: «казалось, давление томиков разорвет кабинет», говорит нам автор; — кабинет замкнут в себе, движения нет, но «кабинет все держался». Один способ удавался папе: «когда портились трубы, папа ходил проливать темно-красную жидкость и прекращать недостойные запахи: — способ такой удавался; и черные палочки, кажется, марганцево-кислого кали стояли на полочке среди томов математики; — да, разводил он слова, точно черные палочки марганцево-кислого кали, уничтожая мгновенно дурной запах слов благородной тенденции — папа наш был альт-

руист в высшем смысле». Несмотря на то что папа застыл на «точке зрения», несмотря на то что он статичен, что он весь созерцание формы, в нем есть и «благородные тенденции» — возможность движения; но она не актуализирована еще, и папа статичен.

Видели мы — завился здесь образ: уничтожение папой дурных запахов марганцевым кали и уничтожение им запаха слов «благородной тенденции»; вместе они дают третье, новое целое — эстетическую единицу, но образ этот не вполне оплотневший, не вполне обе плоскости взаимопроникнуты; этих завитков в «Эпопее» много и гирлянды их сложны, как мы увидим; в них отразился основной закон композиции. Папа статичен и дан он всегда статически, всегда он стоит или сидит в странно застывшей позе: «помню, бывало, стоит он таким голованом, засунувши руки в жестокую бороду — пальцами, и приподнявши на лоб жестяные очки, наклонив набок лоб со свирепую, лоб прорезавшей складкою, точно решаясь на страшное дело; рукою барабанит по двери; и — туловище перевернулося животом как-то наискось от плечей; ноги тоже поставлены косо; такой он тяжелый и грузный от этого перемещения осей; — он стоит: — тарарахая пальцами в дверь, свирепеет». Он не просто сидит или стоит, не случайно дан он всюду именно так; в созерцании он, созерцает одно: «тихо сидит, в большой нежности, — так ни с того ни с сего; улыбается ясно, тишайше себе и всему, что ни есть, напоминая китайского мудреца». Мотив этого папы, сидящего в нежности, встречается почти в каждом круге, он подчеркивает потенциальную силу этого элемента, долженствующего проявиться в действии.

Что же второй элемент, что же «мама»? Папа и мама по своей природе противоположны. Мама вне мысли, вне зла и добра. «Добро или зло — только пена пучины того, своего, что есть в каждом; свое раскричалось в маме фантазией пальм и болтливым бабьем баобабов, в котором открылся фонтан разноцветных колибри, топтались слоны и воняли гиены: зоологический сад, а не мамочка, Индия, а не профессорский круг 90-х годов». «Хлынет из прошлого в душу ее переливчатый образ», говорит автор далее. Мама вся в переливах, она как будто в движениях все время, настроения ее всё меняются, но движения в ней нет, в ней нет направления, нет закона, нет сознания; как волны, переливается ее настроение, куда — неизвестно. Она вся как море (образ моря появляется при ее игре на рояле), в ней иррациональная музыка жизни, стихия музыки, но не в блоковском смысле (и не так, как выше говорилось о музыкальном смысле): дух музыки в блоковском смысле — дух по преимуществу, *смысл*, и когда говорилось о музыкальном смысле художественного произведения, имелся в виду *строй*. В ней же — стихия музыки, как понимал ее Толстой в «Крейцеровой сонате»: безначальная, страшная, соблазнитель-

ная стихия, которая должна быть оправдана, ждет оправдания и раскрытия смысла. «Это яд, это сладостный яд Возрождения, где выступают постуком, взирают решением, любят и губят без правила, в звуках, совсем неморальная жизнь — музыкальная», говорит о ней автор. Когда она играет на рояле (а за роялем она изображена почти всегда), «события жизни тонут в безытии звуков».

Мама жизнь погружает в безначальную застывшую стихию. Папа и мама разделены, между ними движения нет: «папа глухим носорогом врывается в негранную музыку жизни», а книжная полка его отброшена мамой обратно.

Нужно третье начало, которое актуализировало бы папу и, преобразив папой маму, оправдало бы ее, соединив их в цельности. Соединение возможно только через резкое разделение, которое осуществляется в актуализации папы. Движение к разделению есть движение к снятию разделения. Такой третий элемент необходим, иначе не было бы ни начала, ни развертывания повести, ни конца; и этот третий элемент есть: есть у них сын, Котик, он начало движения, начало связи. Котик «развивается»: он сын папы, недаром папу он выражает. Мама, конечно, запрещает «развитие». Движение Котика — движение «Эпопеи». Он начало задания, он должен стать «Я», не провалиться в потенциальную способность, не застыть на «точке зрения» папы и не потонуть в «переливах» мамы. Благодаря ему «Эпопея» не ряд отрывков, но целая повесть; благодаря ему возможны основные лейтмотивы, скрепы «Эпопеи», выраженные рифмованными фразами, так как благодаря ему возможна единая общая атмосфера мира «Эпопеи»; благодаря ему, возможно время, разные разрезы времени в разных кругах. Котик осуществляет потенциальное начало разума (папа) через распад его на направленность разума и иррациональную стихию (мама); как мы говорили, движение к распаду есть движение к снятию распада, иррациональная стихия просветляется разумом. Это становящееся просветление стихии через разум — роль Котика — и есть осуществление времени: просветлением темного, безначального и раскрытием разумности его создаются моменты конкретности, моменты временные. «Я», индивидуальность и есть эта раскрывающаяся цельность сознательного и бессознательного на основе сознания. Котик развивается (актуализируя папу) и тем преображает стихию (оправдывая маму); этим создается строй дней и событий.

V

Лейтмотив третьей главы один из скрепляющих моментов «Эпопеи». Это и выражает: «понимание — девочка в беленьком платьице — пляшет; и темные няни приходят бормочущим роem:

ужасно невнятно, но страшно занято!» В этой главе впервые основной мотив углубляется, и очертания его становятся четки. Глава эта называется «Эдакое, — такое, — свое». Котик стремится в ней понять иррациональное, темное «свое», что есть в каждом: — у папы есть что-то такое «свое» (свое папы — хаос, дующий из пустой формы), у мамы есть «свое», у каменных грифонов, стоящих на подъезде, есть «свое». «Меня поражало “свое” выражение грифонов, кровавый какой-то оскал желтых львов. Это снова “свое” и при этом “свое” столь ужасное»...

«Свое», как замкнутое содержание не раскрытое, не просветленное, не осмысленное — ужасно: хаос воет из него, и чем оно определенной и сильнее выражено, тем ужасней: «все грифонится, гримасирует, львовится, все подвывает, все окна чернеют, садятся под окно, и ночь чернорога уставилась в окна: а в окнах безглазое». Ужас иррационального воет из невнятицы «своего», но сливается с ночью, оно «львовится», «грифонится» (нельзя построить предложение существительным и глаголом — какое определение может выразить «невнятицу»? — и существительное должно растопиться в глагол); не может его осмыслить еще в этом периоде Котик, он может только указать: «эдакое — какое-то — свое», или просто указать на папу: «папочка». Здесь кроется в зародыше суждение, но оно не раскрыто еще.

Так, видим мы, уже две половины вошли в взаимодействие — в Котике; резко они распались, соединение предчувствуется, оно еще впереди; но падают тени от них; вокруг главного мотива завиваются второстепенные, соединенные с ним общим узором, появляется новое лицо, Генриетта Мартыновна — бонна-немка. Она вся тeneвая, тень, призрак; настолько тень она, что является тенью противоположных начал: тень мамы она и тень папы, она вся «белая, бледнобезвекая, бледногубая, бескровные, бледные десна»; «помню, она все белела, кругом же бледнело, и бледно-серело и серо-темнело в углах», когда она сидела перед маминым зеркалом. Так же замкнута она в себе, собою живет только и любитесь собою, как мама, но мама «цветет самодушием», говорит нам автор, Генриетта Мартыновна же полна «бледнодушия». И тень папы она: она все понимает; «она понимала — все, все: “Понимаете?” — “Ja”. — “Понимаете?” — “Ja, o gewis — selbstverständlich” *», и далее: «це на аш два, фи-би-ку, корень энный из “i” минус, плюс: дельта “а”, дельта “бэ”, дельта “ц”, дельта “де”...» Понимаете?»

— Ja, o gewis!

— Повторите!

— Плюс, миньюсь... Ja, ja und so weiter!**

* Да, конечно — само собой разумеется (нем.).

** Да, да и так далее (нем.).

Папа живет абстракциями математики, содержание для него не существует. Генриетта Мартыновна тень, обезьяна, она видит только знаки и думает, что ими покрывается все содержание: «удивительно, знаете ли, ограниченная натура», говорит о ней папа. Генриетта Мартыновна тень настолько, что мысль и жизнь разъединены в ней совсем и стали два бледные призрака. «Свое» в ней — Цет, алгебраический знак, которым она не объясняет содержание, а накладывает просто: «я знаю уже: она — вымучень зеркала; пальчиком тронешь — оцупаешь только стекло; за стеклом же увидишь херр Цетта или Германа; знаю: она — не она: это Цетт, о котором с подругой они говорят на бульваре, когда мы гуляем; они называют херр Германа — Цеттом, и Цетт этот прочно засел у нее в голове»... Она распадается на Цетта и тень.

В этой главе распускаются пышные завитки каламбуров и образов; много их и во всей «Эпопее», но в этой главе вокруг основного мотива завивается их особенно много. Разбор всех или даже хоть части завел бы нас слишком далеко, да этого делать бы и не стоило, так как они построены по одинаковому принципу. Выберем самые из них характерные: о либеральном профессоре Антоновиче, о котором папа говорит, что он совращает молодежь и со своей *шайкой* погубит Россию: «да, несомненно, тут эдакое — такое — свое, потому что старик Антонович — профессор, как папа: из Киева; это — обман, это — “цетт”, или — маска: под ней Антонович, как кажется, — душечувительный каверзник, банный плескун, даже шайник, а это скверней, чем разбойник; тот просто, присев при дороге, кидается острым ножом, передзызганным прежде точильщиком, прямо пыряет в живот, и — уходит, кряхтя, с очень толстым мешком на спине, — залегать в лопушиннике; этот, отъявленный каверзник, скромно надевши профессорский форменный фрак, вылезает из бани — сплошным “Антоновичем”, то есть таким, кто приходит в парами пыхтящую баню, повесивши форменный фрак, обнаруживать ужасы голых мужчин; и, весь мыльный, и пахнущий плесенью, бросит туда, в свою шайку, племянника папы, которого только что выкрал он, — пустит туда кипятку из-под банного крана; племянник, еще неустойчивый молодой человек, растворится, как мыло»...

Здесь, как мы видим, сначала проявляется основной мотив: Цетт, застывшая маска и хаотическое «свое» распались на две половины, в ожидании синтеза; но синтеза нет. Мысль закругляется в безвыходный круг каламбура — «шайка». Каламбур — тень образа, поэтому част он так у символистов, особенно у Белого; принцип каламбура обратен принципу образа; принцип каламбура: на основе внутреннего несовпадения двух семантических плоскостей, внешнее совпадение в одном семантическом знаке, который приобретает значение эстетической единицы. Эффект каламбу-

ра — эффект несовпадения, подчеркиваемый совпадением. Принцип образа: на основе внешнего несовпадения плоскостей — внутреннее их взаимопроникновение в одной эстетической единице. Эффект образа — эффект совпадения, подчеркиваемый внешним несовпадением.

В этой главе, где основной мотив показан в разрезе распада, — особенно цветет каламбур; но и в этом разрезе основного мотива уже предчувствуется цельность, недаром лейтмотив этой главы — «понимание — девочка в белом платьице пляшет, и темные няни приходят бормочущим роем: ужасно невнятно, но страшно занято!».

«Я помню события, года и строй мерных месяцев — именно с этого времени», говорит нам автор в той же главе. Пляска «девочки-понимания» разделяет сюжет «Эпопеи» на отдельные фигуры, объединенные ритмом одной пляски, и из темного роя рождает строй мерных месяцев.

Впервые в этой главе появляется в рифмованных фразах мотив времени: «вращается веретень дней, тень теней». Этот аспект времени дан в начале главы, он одно из скрепляющих мест «Эпопеи»; встречается он в дальних кругах, в средних и совсем близко от центра. Это переживание времени исключительно психологическое; начало разума еще почти не выявлено, это аспект времени изнутри временного процесса. Дни кажутся тенями теней — в сознании психологическом все разлагается, — вращение их кажется бессмысленным, но все-таки уже рождается мысль о движении, уже понятно, что есть дни, отдельные дни, они не вполне сливаются в «веретень». Так и инструментована эта фраза: — прозрачный, воздушный теневой звук преобладает здесь, но застывают тени все-таки в Т.; Т — застывшие тени, еще несуществующее, не проявленное, является в одном месте здесь Д — день. «Д — ставшее становление, оно всякая форма (предметов, растений и мысли)», — говорит нам Белый в «Глоссолалии». Так, воздушное Н показывает пролетание призрачности, Т — ее сгустившаяся тень, а Д — четкие очертания ее, в виде пустой формы. Правда, встречается здесь еще В и Р; В здесь важно, В — звук воющего хаоса, дующего чрез пустую форму и заводящего тени; Р — присутствует здесь только намеком, оно не подпадает под ударение, но все же намек есть; Р — звук разрыва, звук сознания, звук взрывающего разума — это звук «папы». Появляется он, как отдаленные раскаты, еще до этой главы, где папа актуализируется в Котике, появляется он, выговариваемый не папой, а о папе: мама, ворча на папу, называет его «некоторые, которые — грубьяны, архаровцы, русопяты». В этой же главе, где время становится, папа проявляет себя сам; он, ссорясь с мамой, бежит и «рукою, зажатой в крепкий кулак, на крутых поворотах — раз, раз, раз, ударяет очень

быстро по воздуху». Несмотря на то что в предыдущей фразе о времени оно показано только в аспекте психологического сознания, в аспекте разложения, мы знаем, что движение основного мотива уже углубилось: есть Р — звук разрыва, звук актуализированного «папы», разделяющий для соединения; есть время в более глубоком аспекте. Разрез теневой, психологический не должен нас смущать, он всегда на поверхности всех разрезов. В этой же главе мы находим другой, более глубокий аспект времени: «уже побежал ветрогон, по дороге времен; само время, испуганный заяц, бежало, прижав свои уши». Здесь Р — усилилось: уже два раза Р попадает под ударение и раз оно не ударное. Вместо теневых воздушных Н появилось М; М — это «мама»; кстати, она местами инструментована на М, большею частью в соединении с Р (в описании ее за роялем мы находим: «море морочит, моргая диезами»). «М — мистический, кровный, плотяный, но жидкий звук жизни: во влаге в нем тайна животности», читаем мы в «Глоссолалии». М — непросветленная стихия, таящая в себе возможность духовности (недаром «мама» инструментована на М и Р; предчувствуется тут соединение). Но его еще нет: не Р и М, а М и Р — М побеждает еще.

Становящийся синтез времени дан в звуках самого слова «время», который впервые появляется в этой главе, в рифмованной лейт-фразе; об этом в «Глоссолалии»: звук ВР — разрыв хаоса разумом, рождение сына, актуализирующего отца, и звук МЯ — оправдание матери. В разбираемой фразе есть еще расплавленность Ж, которое показывает здесь как бы температуру кипения; есть и намек на воздушное Н. Становление смысла здесь предчувствуется, но ударение еще на расплавленности, и не случаен образ отчаянного испуганного бездорожного бега зайца, и ветром пронизана вся эта глава.

«В хлопнувших, лопнувших громко железных листах закаталась погромная крыша под ветром — над нами, и хриплою психю ветер поднялся в трубе». Здесь опять каламбур с проекцией в углубленность образа: психа — собака (воющая здесь) и психея — душа, безначальная, темная стихия в данном случае. Это среднее между каламбуром и образом, здесь больше внутренней спаянности, чем в каламбуре. Здесь впервые появляется Малиновская. «В хмурый октябрь перебили нам кресла в оливковый цвет; да, и в хмурый октябрь появилась у нас Малиновская, — зеленоногая, зеленолобая, серый одер в черно-серой косыночке». Она появилась во время распада, она — сплетница: «Так и все — у нее прибавлялось ко всякому слову, такое уж свойство заметил я в ней; появляться туда, где свершался процесс разобщения чего бы то ни было, все сообщения ее приводили всегда к разобщению», узнаем мы от автора. Это «так и все» очень характерно, оно незаконное

обобщение, накладывание отвлеченной формы на живой материал; сплетня всегда отвлеченна и формальна, в этом вся ее безнравственность и в этом же все ее удовольствие. Недаром Малиновская вся зеленая: «зеленый цвет — цвет разобщения». «В зеленой гостиной появилась она, в красной ее не помню», — говорит автор. Зеленый цвет появился впервые в описании кабинета папы: «вижу его в мягкой градации серо-зеленых, серых и шоколадных томов»; зеленый цвет часто встречается там, — вернее — зеленоватый. И видим мы потенциально разделяющую силу рассудка: в момент разобщения появилась Малиновская, в момент разобщения, идущего к синтезу; она же — дурная тень разобщения, абстракция рассудка; у нее два платья: дома она ходит в бледно-сером — цвет психологии, дурной бесконечности, в гости она откровенно ходит в зеленом. Когда она уходит, «мама после рыдает, а провисень штор зеленеет у нас, разлагая свет дня; зеленеет и мы безутешно».

VI

В четвертой главе завивается новый узор: бабушка, тетечка, дядюшка. «Знаю бабусину бытопись!» — первая фраза этой главы, она очень характерна. У бабушки нет деления на годы, стройности лет; ее года ничем не отличаются друг от друга: у нее только быт, бесформенность быта, вместо летописи — бытопись. Характерно построение неологизма: это, как увидим мы дальше, принцип большинства неологизмов «Эпопеи»: — привычная форма, конкретизируясь, становится самостоятельной эстетической единицей. Неологизмов разного рода очень много в «Эпопее», особенно много в этой главе. Вся глава инструментована на К и КР, особенно ясно это в описании дяди Васи, который является композиционным центром ее. К стати — необходимо сделать примечание о значении инструментовки. В области соответствия звука и смысла настоящая работа почти всецело ориентируется на «Глоссологию» Андрея Белого, совершенно не разделяя его взгляда на значение звуко-смысла; в настоящей работе ни в коем случае соответствию звука и смысла не приписывается никакого познавательного значения, не приписывается даже общего эстетического значения. Данное соответствие звука и смысла рассматривается здесь только как композиционный элемент «Эпопеи». Принцип же звуко-смысла — типичный принцип эстетической единицы, образа.

К и КР, на которых инструментована четвертая глава, — звук удущья, звук попытки разрыва, попытки мнимой, неудачной, звук напряжения психологического, усилия только душевного,

звук кашля. И действительно, мы видим, дядя Вася — «клёкнущий и керкающий керкун», неудачник, — он весь психологическое напряжение только, две половины жизни его тоже в разрыве и так застыли навеки, клекнут: «дяди Васина драная жизнь пополам», — говорит автор; дядя Вася все повторяет слова папы: «полезная вещь ремесло». Мысль его не организуется; «свое» у него — другая половина жизни: «я вам говорю, Василий Егорыч, — говорит папа, — вы, прямо бы, скажу вам, оставили бы это». «И открывается этим другая половина разорванной дядиной жизни», — говорит нам автор. Другая половина дяди — невнятица, пьянство. Первой половины собственно нет — она психологическое бесплодное усилие, проявление дяди: «крик, керканье, брекатынь; он клёкнет».

Тетя Дотя сестра его и младшая сестра мамы — недаром. Мама цветет самодушием, тетя Дотя — в самодушии молча таит непросветности. В самодушии открывается пустодушие и пустоличие. На столе она ставит свой портрет, она «белеет, бледнеет и бледно сереет и серо замглеет, — пеплит». В тете Доте безначальная стихия мамы выродилась в дурную бесконечность, в мнимость и серость разложения. Тень мамы она: — «говорит исключительно тетя о маме, словами, принадлежащими маме и обращенными к маме, передавая скучающей маме пережитое мамою — маме: а у тебя платье крем», и т. д.; «был поросенок у вас за столом» и т. д. Маму ждет оправданье, и она будет оправдана. Тетя Дотя же просто тень, отбрасываемая мамой. С Генриеттой Мартыновной она общей природы, связаны они и сюжетом, вместе говорят о маме. Бабушка, мать их, тоже инструментована на К: перкает словом: — «морква-то!», жует всякоденщину, «никнет в марком кресле». Она фон этого керкающего, перкающего мира. Конечно, она — мрак сплошной и дана все время в мраке: «выступит из мрака, выведет злое лицо из ничто и потом оно скроется», — говорит нам автор; «безысходной злобой смотрит из мрака, вот бабушка», — говорит он в другом месте. Этот мир, мир отбрасываемых в жизни теней, сияющих быть безуспешно.

Узор в этой главе разбивается на самые мелкие завитки, и удадения здесь именно на них, — это словообразы, слова, замкнутые в самостоятельные эстетические единицы, неологизмы и слова старые, малоупотребительные, оживленные новым применением. Этот вопрос исследования в «Эпопее» эстетических единиц слов слишком сложен и обширен, требует самостоятельного исследования; только мимоходом его здесь можем коснуться. На нескольких самых характерных группах все же остановимся.

Группа первая: к ней относятся масса звукоподражательных слов, неологизмов: «бухнувшим дудом, бебанит бабоном, бабунит пупьяном» и т. д. Таких слов в «Эпопее» масса, взята здесь самая

характерная фраза. Это типичные звукообразы. Сторона фонетическая и семантическая проникают друг в друга и дают третье, но эти слова эстетически недостаточно выразительны и не замкнуты каждое в себе, семантическая сторона в них слабо развита, выражается она простейшими ассоциациями, поэтому они еще образы — не вполне; употребляются они большей частью группами для усиления впечатления. Может быть, они просто разновидность инструментовки; гораздо закругленней и органичней слова вроде: бабачать, клеклый, кракать, шевалдить и шептуширить, построенные по тому же принципу, достигшему в них большего развития.

Группа вторая: не неологизмы, но слова мало известные, мало употребительные, часто областные, странно звучащие в литературном языке. Эта группа примыкает по принципу к первой. Эти слова, как это видно из контекста, встречаются не в таком значении, как у Даля, а в новом, обусловленном ударением на фонетической стороне и переплетенностью фонетической стороны с семантической, дающим новое третье, — замкнутую эстетическую единицу. Их очень много: «вирухать» (по Далю: говорить вздор), в контексте относится к снегу, падающему с крыши; «варакать» (по Далю: шалить) в контексте относится к диванной пружине; дуботолк, дуботолить (существительное растоплено в глагол, по Далю: болван, дурак) в контексте явное ударение на фонетической стороне должно давать впечатление тяжести, ударности (говорится о папе). Далевские слова: клёкнуть (вянуть), керкать (кашлять), долдонить (пустословить), бобыня (надменный человек) и т. д. в тексте приобретают, благодаря ударению на фонетической стороне, совсем новое, более сложное эстетическое значение.

Так завиваются завитки словообразов, выпавших из мира мысли и образовавших мир узора. Есть в «Эпопее» и вторая категория словообразов, построенная иначе, по другой линии, не фонетической, но принцип, в сущности, все тот же. Сюда относится субстантивирование, определение определяемого, путем соединения их в образе-мифе: нагбелосоша, чернорук, черномордик — два последних далее реализуются даже.

Такие образы, — черномордик, например, — не спрессованные суждения, но самые типичные замкнутые эстетические единицы: ни черный, ни морда отдельно, ни связь их в определении не скажут нам ничего о черномордике; только полное взаимопроникновение в третьей, где теряют они значение, дает замкнутый мир «черномордика» — миф. Эти образы построены по принципу метафоры, но и в разрезе метонимии можно их понять: черномордик, например, выражает акциденцию какой-то субстанции, но акциденция настолько взаимопроникнута субстанцией, что они теряют свое взаимное значение и вводят нас в замкнутый образ,

в неразличимость субстанции и акциденции. Черномордик не только черная морда, но является образом и может быть реализован, потому что черную морду проникает какая-то субстанция: метонимический характер этих образов особенно ясен из реализации их (где черномордик и чернорук выходят из мрака, из шествия злых чернычей, выражая мрак и выражаясь через него).

Сходный принцип лежит в основе неологизмов, построенных на субстантивировании глагола, например: сеянец, висенец, словомем, словодар и т. д.

Здесь тоже природа метонимическая, хотя не так резко выражена, и есть зерно мифа. Нужно еще вспомнить об одном приеме — оживлении образности в словах, потерявших для нас мифическое, так как вторая половина их (воплощение) отпала. Миф расплавлен мыслью: напр. «ветрогон». Для нас мифичность его уже разрушена, мы понимаем его только отвлеченно — ветрогон для нас легкомысленный человек. В «Эпопее», как это видно из контекста (хотя бы: «побежал ветрогон по дороге времен») и тем, что рядом с ним поставлен «людогон», ему возвращена его вторая плоскость: из сочетания обеих получается снова закругленный завиток-миф — «ветрогон».

Еще остается отметить построение многочисленных неологизмов по точной копии старых форм, или, вернее, оживление старых форм, напр<имер>: бытопись (летопись), самодушие, бледнодушие, пустодушие (равнодушие) и т. д. Здесь эстетическая единица образуется переплетением привычной формы и нового значения, создавая впечатление конкретизации.

Так, видим мы, завитки словообразов, сплетаясь по двум линиям, образуют одну гирлянду, так как узор рисунка один.

Недаром именно в главе «Бабушка, тетя и дядичка» так много сильно очерченных и замкнутых словообразов. Узор здесь разбился на самые мелкие единицы. В этом «клекнущем» и «керкающем» мире все распадается еще более; в этой главе дан апогей распада, но все же основной мотив получает и в ней углубление. Лейт-фраза «понимание — девочка в беленьком платьице пляшет, а темные няни приходят бормочущим роем; ужасно невнятно, но страшно занятно», — говорится это в связи с дядей Васей. В дяде Васе основной мотив дан в более четких очертаниях, чем в остальных лицах этого мира, закругляется он опять в каламбуры: например — дядя Вася обивает пороги Казенной Палаты — «а чем? если войлоком — просто, а камнем — не просто», и т. д. Но все же основной мотив получает здесь новое углубление через новый разрез времени: «ах, временно время, — но бременно бремя, бормочет отданными днями, и раздается нам — в уши, нам — в души». Здесь все усиливается потенциальная духовность, все актуализируется, и в постоянном соответствии с М все сильнее намечается

будущий синтез, и, что особенно важно, хаотическое, ветровое В оплотневает в Б; кроме ВР — первоначального рождения времени, борьбы с хаосом, появляется БР, бремя-плод, определенное задание; уже намечается осуществление его; БР — воплощающееся задание, и рождение живых, временных моментов на основе задания; время делается бременным: конкретность, цельность все ближе к осуществлению — основной мотив все углубляется, но все-таки еще остается ощущение временности времени; ветер проходящего безначального еще чувствуется сильно. «Все изменяется в ветре и в времени», — говорит нам автор в одной из глав этого круга, и все-таки «бормочет в ушах и в душах» смутный шум проходящего через воздушное Н: «отданными днями»; и выявляется соответствующее ему формально застывшее Д.

VII

Следующий круг — главы: «Рулады и мамочка», основной мотив углубляется все более. Папа с мамой все больше расходятся, ссорятся из-за Котика, так как папа развивает Котика, а мама препятствует. Звук разрыва, звук актуализации папы все усиливается; опять он бежит и «раз, раз, раз, ударяет по воздуху». Распад все продолжается, фон начинает окрашиваться в желто-оранжевый цвет расплавленности, «желто-оранжевой злобой глядели обои»; «все оранжево здесь»; «на оранжевом фоне кирпичные линии, четко проходят квадраты» и т. д., узнаем мы из описаний. Вместе с тем зеленый цвет — цвет распада — появился опять: у мамы позеленела бирюза. Благодаря распаду на основе будущего соединения элементы выявляют ярко свою природу, и вот мама превратилась в лиловую стихию, страшные фиолетовые миры просквозили в ней, раскрывается в ней весь ужас безначальной стихии музыки — стихии искусства. Здесь надо вспомнить Блока «О символизме»³: лиловые миры, мировой сумрак, страшная безначальная стихия-искусство, из него вышла Незнакомка: «красавица кукла, земное чудо»; она появилась тогда, когда жизнь потонула в безначальной стихии искусства.

«Время темнеет, и вот фиолетовой флейтой вьется триоль», — говорит нам автор, описывая сидящую у рояля маму, но она будет оправдана. Котик развивается и преображает ее. Когда он слушает музыку, погружаясь в ее соблазнительную стихию, где «охватит пространство, пространство безытий», он не тонет в ней, но взрывающим началом разума преображает ее: «где густела лиловая ночь, выпрозрачилось утро; расстрелами ясности резалась ярко материя ночи; прошла неизвестность, синее окрестность, чтобы стать голубую, дневную волну».

Так Р (им инструментован этот отрывок) разрывает «лиловую ночь» и озаряет ее лазурным дневным светом. Еще сильнее углублен основной здесь мотив. Котик развивается, но он помнит: «все яркое, чем я живу, это мама во мне». Как мы видим, цельность уже близка, и еще определенной в этом круге видим мы: Котик начинает «себя узнавать уже папою мамы и папы», говорит нам автор. Он не только не потонул в стихии музыки, но не застыл на папиной «точке зрения», он понимает, что «вещие вещи понять это значит: отставить границы между ними и мною», говорит он далее. Актуализируя папу, он понимает папу и маму, папиным светом их озаряет в себе; вещи для него стали «вещими», они вещают ему о себе, так как он закрывает разумность темной стихии, и начинают вещать вещи, но сознает себя он — преступником: «ухожу в немоту, преступаю черту, и преступность моя — откровение истины». Самосознание, самозарождение разума — преступно: оно преступает черту, оно начало взрывающее, оно разрушает разумную цельность, оно изгнание из рая (рая эстетического, настоящий рай впереди). Преступивший черту должен взять на себя и ответственность за мир. Он виноват во всем. Этот мотив дале еще углубится.

Так, видим мы, синтез в этом круге уже близок. Приближаемся мы к центру, но все-таки до центра еще не дошли, и в разрыве все еще заводятся и косматятся тени. Тень — борода пустоты: «бывало, хожу среди теней, и воздушно повиснет косматость теней; заведутся везде бороданники; я пробираюсь меж них, но сквозь них натыкаюсь на ужас, а ужас хохочет, обнять меня хочет». Здесь появляется и черномордик, он выходит из шестивия «злых черничей, которым нет ни конца, ни названия»; и все-таки ветер безвременья дует: «и странно и страшно в выдуваемых бурей комнатках».

VIII

Следующий круг, обнимающий главы: от главы «Михайлы» до главы «Спутник», вводит нас, сначала, как будто в поверхность только основного мотива, но за нею, потом, открывается нам углубление новое.

Глава «Михайлы» едва ли не самая четкая по своим очертаниям в «Эпопее». В ней описаны именины папы и гости, собравшиеся у Летаевых. Поразительна острая портретность каждого из них, все они очень определенны, очень четки. Они были бы историческими масками, если бы не было дано углубляющего фона. Что же может соответствовать статическим фигурам, портретам слишком определенным уже? Они не индивидуальности, не живые конкретности еще, так как слишком они определенны и в опреде-

ленности замкнуты: соответствуют им «мраки». Котик вышел в гостиную после ухода гостей: «кресла стояли во мраке, и в креслах сидела компания мраков, — и передразнивала тут сидевших гостей; и такие же мраки взирали в оконные стекла тяжелыми взорами; мраки стояли под легкими шторами; мраки стояли шпалерой немых кавалеров, надев свои фракы».

Так, видим мы, здесь разделены застывшие формы и мраки; они соответствуют друг другу, они выражают поверхность разделения разума и хаотического, поверхность застывшую. Мысли о соединении здесь нет. Две лейт-фразы о времени в этой главе выражают тоже: «сколько раз именинничал папа, и будет еще именинничать он, а, уж там поглядишь, и ударная старость стоит со своим даром, с неблагодарным ударом».

Как видим мы, тут главные звуки Д, Др и Дар — выражают застывшую форму моментов; падающий удар определенного, но изолированного момента или такой же его дар определенно разорванных, временных моментов дан тут: поэтому страшна старость, что она удар, а не один из моментов движения, движения тут нет; и соответствует этому вторая лейт-фраза: «в прибежное время бежим неизбежно». Это соответствует первому. Здесь основной звук Ж, сплошная жаровая расплавленность, безвременность; мы все не живем, а «бежим неизбежно», сама необходимость расплавлена в бег, в неизбежность, все бежит, все кипение. Застывшей форме соответствует расплавленность бега.

Так видим мы поверхность мотива.

IX

В следующей главе Котику жизнь кажется инструментованной на Б без Р. По автору, Б без Р мнимая плотность, мнимый синтез, бормотанье баб, мнимооплотневших, которые в сущности те же воющие ветровые парки: «черная бабушка-жизнь», «сначала залегаем, как гусеницы, вылетаем, как бабочки, станем толстыми бабами, досыхаем, как бабушки». Жизнь вся стала какой-то бабой, но оплотневшее Б на поверхности только; Р взорвалось самосознанием, чтобы оправдать М и победить Б, превращая его в БР, Р и Б борются: «я слаб, да, я раб: утопаю опять в бормотаньи баб». Этой бабой представляется мама сейчас: «денек, белоногий младенец, крича благим матом, бежит уж в дугу вековую небесного свода, косматые мамы за белым младенцем пустились: с сосредоточенным бешенством, и — совершится убийство: минуты затикают каплями крови и слез; душегубки колонною плакальщиц станут направо и станут налево, и кто-то бородатый, и кто-то крылатый косматою митрою встанет над гробиком, будет отчитывать громко он: бери, бэри, бери, бери, бербэри папа рассказывал раз

о великом персидском пророке, по имени: “Зороастр”, — и я вижу во сне — продолжают они заколачивать гробик, пока он не лопнет лучами сторукого солнца: — Агуро-Мáздоа».

Оплотневшая мнимость Б, оплотневшая мнимость мира стремится убить младенца «Я» и утопить его в бормотании баб, в вое хаоса, но взрывающая сила Р, сила актуализирующегося папы, превращает Б в БР, в бремя времени, оправдывая маму, — связано это и сюжетно. Мама с папой помирились и устроили елку: папа, надевши бумажный колпак, точно митру, обвесив себя золотой бумажной цепью, ходит таким «Зороастром». ЗОР — звук солнца, звук разрыва: «зор — есть ядро, оно солнечный взор, *стр* — лучи во все стороны. Зороастр — есть распростертый лучами на все из духовного светожара души», читаем мы в «Глоссолалии».

X

Итак, папа — актуализировался, скрытый в нем свет — проявился; актуализируется он, как мы знаем, по мере развития Котика: «некоторые, которые», стали громом гремящим и пишутся:

НЕ —
 — КО —
 — ТО —
 — РЫ —
 — Е —
 — КО —
 — ТО —
 — РЫ —
 — Е!!!...

и потом превращаются прямо в

PPP —
 — PPP —
 — PPP...

Они, как мы узнаем из текста, «перерывали мир законодательством странным Синайским».

Так, видим мы, «некоторые, которые» — неизвестное еще обозначение, что-то потенциальное развитию Котика, вызвавшего скрытую в них силу, актуализируется в странный гром Синайского законодательства.

Котик знает, что актуализировавший папу должен принять на себя ответственность за мир, должен принять на себя ответственность за маму: «ты виноват, виноват без конца, виноват и один, виноват до конца, виноват без причин», — говорит нам о Котике автор. «Мне пить преступление сна», — говорит он в другом месте. «Эти нервы (мамины расстроенные нервы вызвали ссору между ней и папой из-за Котика) последствие трудных родов. Безза-

коние я учинил пред мамой, явившись пред нею, и после, вселил я раздор между нею и папой; преступно самосознание». Котик рождением своим на две половины разъединил папу и маму, до него было цельное, взаимопроникнутое; обязан он их соединить, соединив в себе по-новому — светом папы преобразив маму; до него не было еще ничего, была только эстетическая взаимопроникнутость; и грехи мамы — его грехи, так как на нем лежит ответственность за маму. Когда мама колотит его (ссорясь с папой), он молится за грешницу, но в другом месте мы узнаем: «когда мама дирала за кудри, одной стороной я молился, но а другою я ведал: права-то она, что дирала за грех первородный, за пфуку»... «Пфука» — родовое, домовое, древнее, домашнее, скотное — звук распухания ПФ, появилось оно в результате развития; самосознание, разорвавшее сознательную цельность, породило домовое, древнее — «пфуку», породило, осветив темные глубины, и оно ответственно за «пфуку», должно его преобразить.

Так, видим мы, в этом круге основной мотив углублен еще более, совсем близко от центра мы, но все же к нему еще не подошли, еще цельность не стала, еще расплавленность Ж повсюду — слышим мы, «жужельень желто-оранжевых ос», и узнаем, что «все здесь в тонах желто-оранжевых, шоколадно-оранжевых», и лейт-фраза этого круга, дающая нам разрез времени все еще: «среди дующих будень летим в веретеннике дней и теней без огней».

Линия мысли завивается здесь опять в многие завитки каламбуров и образов: так «пфука», например, закругляется в образ домового, «толстого мужика, с обвислою бабьей грудью».

XI

Круг следующий и предпоследний: здесь мы приблизились к центру почти, но не в центре еще. Папа уже актуализирован вполне; мы узнаем: PPP — разрывающий звук разума, порождает время: «устраивал время, закручивая часовую пружину, и TRPP — повороты хрипели, закручивая понедельники, вторники, среды, и TRPP — до субботы включительно». «Новая неделя затикала». «Пролетела неделя — завел он другую — апрельскую, он ведь времявод, коновод удивительный».

«Папа присутствует всюду», читаем мы в тексте. Он сплошное присутствие, сила реальная, взрывающая сила. Здесь опять мысль закругляется в каламбур: «папу не пускают в сферы, оттого, что он сплошное присутствие». Он замкнутые круглые «сферы» взорвет, так как в нем сила взрывающая, и мама в этой главе «гласит с огромной серьезностью: да, Михаил, вот, Васильевич, да, он — сила».

«Некоторые, которые», — элогимы, узнаем мы здесь еще определенной. «Знаю: я заключил с ним завет, на Синае, коленях своих, передал содержание двух книжечек (малой зеленой и малой лиловой: то — ветхий и новый завет); если я, уподобясь евреям, заветы нарушу, последовав зову кричащей мне мамочки (— Котик, сюда: не смей слушать отца!), если я убегу за альков сотворять с ней тельцов из конфетиков, ленточек, бантиков, пряжечек и эластичного китова уса корсетного, буду потом я охвачен паническим ужасом: будет не “гвоздь”, а почище “гвоздя”. Будут громко разбиты скрижали “завета”. — Нет, лучше уж быть заушаемым, мамой терзаемым, что ж: христиане терзались, и львы выпускались из клеток; так я: запираемый папой в немой кабинет, как в клетку — учусь: он — уходит из клетки, в открытую дверь пролетает рычащая мамочка-львица, но то — испытание: львица — личина, подобие; все-таки “символ” пребольно дерется, но “сила” завета во мне, и с мамою я не иду пировать по-язычески, я отвергаю рукою шеколадинку Крафта, прижавши рукою сухую скрижаль: буду “силою” я».

Здесь основной мотив получает почти последнее углубление, приближается к точке. Котик — человек, заключил на Синае завет с Богом-отцом, актуализируя его и тем порождая себя на основе его. Он актуализировался в сыне, сына породив, отсюда начинается история, отсюда начинается познание, отсюда начинается жизнь человечества, «сила завета» Котика, и он не пойдет поклоняться кумирам мамы, он знает, что в сухой скрижали завета больше жизни, чем в очаровании музыкальной стихии. Но история — проявления элогимов в Котике — должна маму преобразить, открыть в ней реальное в свете отца. Преображения мамы здесь вполне еще нет, хотя уж к этому близко. Идея союза заключает в себе идею преобразования: «вращается веретень дней в тень теней», — этим кончается и этот круг еще. Призрачность еще не побеждена воссиявшим светом конкретности, т. к. еще не оправдана мама и проявление ее, очарование ее не просветлены разумом, не стали еще культурой, они только ложные идола, тени теней...

ХП

И, наконец, круг последний:

Узнаю, что тот Меч есть —
Архангел; зовут Ра-
фаилом его:

Рафаил
Звук
раз-
ры-
ва!

Вот центр композиции, «Эпопеи», точка, к которой сходятся все окружности, глава эта называется «Рай». Это не рай эстетический допознавательный, это рай — истины, рай будущего, рай, которым живем мы все, рай, становящийся цельностью. До последней углубленности дошел здесь основной мотив, сила взрывающего разума, сила элогимов — здесь взята в разрезе последней глубины: «я уплотил в продолжение жизни моей подымавшийся звук»:

«Ом-мир-мира-ам-амо! — — Неизреченный мир, дивный, — люблю!
Амма-амо-мам-мама! — — О, кормилица, люба: ты — мать матери!
Рам-рама-брам-брама! — — Герой, посвященный — как бог!»

Так, видим мы, сила отца, актуализировавшаяся в Котике, оправдала маму: Р и М соединились, Р организовало М и БР оплотнело, как задание истории, перерождающее безначальную стихию мамы: «рам-рама брам-брама», стал герой посвященный, Я — индивидуальность. В истории, в бремени времени соединяет он папу с мамой, оправдывая маму, и все тени исчезли в светящейся конкретности становящегося смысла в истории; «бороданники теней», заводившиеся повсюду, исчезли в бородинном потоке собратия светочей, в слепительном блеске элогимов. И мама оправдана; когда Котик вернулся домой после последней, самой отчаянной семейной ссоры: «мама встретила, дверь открыв Ангеликою, крыльями шали накрыла».

Так дошли мы до центра.

ХІІІ

Видим мы: роскошна гирлянда пышных завитков эпопеи, тончайшими, яркими красками переливается она, стройно завиваются ритмы; но должны мы помнить, что «свет умный», свет духовный оплотнел здесь в неразличимости духа и плоти, должны мы помнить, что художественные образы, во всей живости своей и органичности, только — вскакивающие пузыри под расплавленным кипением познания.

«Эпопея» прекрасна. Но прекрасней жест Белого:
«Разорви свою фразу, пиши, как сапожник»⁴.

