

Игорь Смирнов
Университет в Констанце
igor.smirnov@uni-konstanz.de
<https://orcid.org/0000-0001-5408-4164>

Igor Smirnov
Universität Konstanz
igor.smirnov@uni-konstanz.de
<https://orcid.org/0000-0001-5408-4164>

(НЕ)ВЕСЕЛОЕ БОГОСЛОВИЕ АЛЕКСАНДРА ВВЕДЕНСКОГО (КРУГОМ ВОЗМОЖНО БОГ)

(UN)HAPPY THEOLOGY OF ALEXANDER VVEDENSKY (GOD MAY BE ALL AROUND)

Стихотворная мистерия Александра Введенского *Кругом возможно Бог* (1930–1931) разбирается в статье в качестве отклика на трактат Фридриха Ницше *Die Fröhliche Wissenschaft*, а также на *Симфонии* Андрея Белого, во многом ориентированные на *Also sprach Zarathustra*. Под абсурдной поверхностью текста Введенского скрывается теологический спор с философией Ницше. Если Ницше декларировал смерть Бога, то у Введенского Бог несет смерть миру.

Ключевые слова: мистерия, Бог, богословие, карнавализация-рекарнавализация, посмертное существование, абсурд, семантический класс.

Alexander Vvedensky's poetic mystery *God May Be All Around* (1930–1931) is analysed in this article as a response to Friedrich Nietzsche's treatise *Die Fröhliche Wissenschaft*, as well as to Andrei Bely's *Symphonies*, which are largely oriented towards *Also sprach Zarathustra*. Beneath the absurd surface of Vvedensky's text lies a theological dispute with Nietzsche's philosophy. Whereas Nietzsche declared the death of God, in Vvedensky's text God brings death to the world.

Keywords: mystery, God, theology, carnivalisation- recarnivalisation, afterlife, absurd, semantic class.

Заголовок мистерии Александра Введенского *Кругом возможно Бог*¹ отсылает нас к предисловию, которым Фридрих Ницше снабдил второе издание (1886) *Веселой науки*: «“Это правда, что дорогой Бог присутствует

¹ О том, что текст был озаглавлен самим автором (название отсутствует в дошедшем до нас машинописном списке), свидетельствует протокол допроса Введенского в ОГПУ

повсюду? — спросила маленькая девочка свою мать. — Но я нахожу это непристойным” — вот знак философам! Следует держать в чести *стыд*, с которым природа прячется за загадками и пестрыми неизвестностями» (Nietzsche 1966: 15)². Ребенку, которому Ницше поручил дать голос скрывающему себя от нескромных взглядов естеству, соответствует у Введенского «девушка движение» (Введенский 2010: 131)³, парящая в небе, подобно улетающим с земли в увертюре к тексту цветам, то есть воплощающая собой природное начало. Это существо переводит в одной из своих реплик пространственную в *Веселой науке* и в названии стихотворной драмы омпипрезенцию Бога в темпоральную: «А знаешь, Бог скачет/вечно» (V 133).

По мнению Леонида Кациса (2004: 685), открывающий драму «священный полет цветов» (V 131) — отклик Введенского на «Вальс цветов» из балета Петра Чайковского «Щелкунчик» (1892), что подтверждается упоминанием в *Кругом возможно Бог* имени и отчества композитора (V 139). Но эта увертюра полигенетична. Она подхватывает также (особенно ощутимо в стихах: «Цветы сказали небо отворись/И нас возьми к себе» (V 131)) завершающую *Веселую науку* «танцевальную песню» «К мистрально»⁴: «Возьми с собой в вышину *венки*!/Брось его выше, дальше, дальше [*«ferner, weiter»*],/Штурмуй небесную лестницу,/Подвесь его на звездах!» (N 274)⁵. Вводные в *Кругом возможно Бог* реминисценции, направляющие нас к сочинению Ницше, задают смысловой тон всему тексту Введенского, представляющему собой философскую и богословскую полемику с той карнавализацией мышления как такового, которая была предпринята в *Веселой науке*, требовавшей признать правомочность «вечно шутовского» (N 261), отождествлявшей смех с истиной в последней инстанции (N 34). В противоположность девочке, недовольной Богом, параллельная ей героиня Введенского сопричастна не только природе, но и божественной всевременности, будучи заведомо осведомленной о скорой гибели беседующего с ней Эф: «Надо знать все что будет./Может жизнь тебя забудет» (V 133). Оппонируя Ницше, Введенский делает возносящуюся в высь героиню похожей на отважных дев-воительниц из второй в «Кольце Нибелунгов» оперы «Валькирия» (1851) Рихарда Вагнера, чье творчество, поначалу восхищавшее Ницше, стало позднее объектом его язвительных нападок, в которых бывший кумир осуждался за театрализацию музыки. «Вальс цветов»

(13 декабря 1931), опубликованный И. С. Мальским в газете «Санкт-Петербургский университет» (1991, № 32. С. 7); см. также (Констриктор 2000: 591).

² Курсив здесь и далее в цитатах из Ницше в оригинале. В дальнейшем указания на страницы этого издания *Веселой науки* обозначаются в тексте статьи литерой N.

³ В дальнейшем цитируемое в статье издание текстов Введенского обозначается литерой V.

⁴ Еще одним источником «священного полета цветов» могла быть, по наблюдению Корнелии Ичин (2023: 239), поэма Дмитрия Мережковского *Франциск Ассизский* (1891).

⁵ Ср. стихотворный перевод Карена Свасьяна: «Так возьми себе на память/Тот *венки*, что сплел я здесь!/Дальше брось его — ты слышишь? — /Прямо в небо — выше, выше — /И к звездам его подвесь!» (<https://www.nietzsche.ru>).

и «К мистралю» переиначиваются в «Полет Валькирий»: «Ты даешь мне наслажденье/ Своим баснословным полетом/ И размахом ног./ Когда ты пышная сверкаешь и носишься над болотом,/ Где шипит вода — / Тебе не надо никаких дорог,/ Тебе чужд человеческий страх» (V 131). Как и валькирии, переправляющие души убитых воинов в Вальхаллу (воительницы потому и бесстрашны, что способны пересекать границу между жизнью и смертью), «девушка движенье» забирает с собой Эф-Фомина, чтобы доставить его в места, предназначенные для мертвых: «Мужчина пахнувший могилою, <...>/ Идем со мной» (V 134); «Нету тебя Фомин/ Умер ты, понимаешь? <...>/ Приди Фомин в мои объятия» (V 137). При всем том за уже бросившимся в глаза исследователям пародированием ленинской хвалы киноискусству («Важнее всех искусств/ Я полагаю музыкальное» (V 153)) в *Кругом возможно Бог* просвечивает то возведение в культ музыки, которое проходит через разные тексты Ницше. В *Веселой науке* ее чествование было аргументировано тем, что она пресуществует всем прочим видам художественного творчества в качестве воздействующей прямоком на тело слушателя, переживающего при ее восприятии «облегчение», «...как если бы все анималистические функции были ускорены посредством легких, смелых, резвых, самоуверенных ритмов» (N 242). Апологетизируя музыкальное искусство, некий Носов в *Кругом возможно Бог* упирает на то, что оно вызывает соматический резонанс: «Лишь в нем мы видим кости чувств» (V 153). Носов — alter ego автора, он артистичен, его пение, как и магическое искусство Орфея, вырывает из оцепенения неподвижные предметы: «Тут ты стоишь играешь чудно,/ И стол мгновенно удаляется/ И стул бежит походкой трудной» (Там же). Введенский разделяет убеждения, высказанные в *Рождении трагедии* (1872), где музыка была понята как дионисийский экстаз, жертвующий индивидуальным: «В искусстве музыки, творец/ Десятое значение имеет <...> В нем человек немеет» (Там же)⁶. Противоборство с *Веселой наукой* осуществляется в *Кругом возможно Бог* на общем для обеих сторон основании.

В *Веселой науке* Ницше впервые провозгласил смерть Бога. «Безумный человек» (под которым Ницше, как легко догадаться, подразумевал самого себя) ищет Бога с зажженным «в светлое дополуночное время» фонарем и, не добившись понимания у толпы, заявляет, что совершившееся убийство Всевышнего еще не дошло до «человеческих ушей»: «Я пришел слишком рано» (N 126–127). Эф, обретший после казни имя Фомин, встречается «наутро, в час утра» (V 143) в своих странствиях, которые считает загробными, Ницше и спрашивает его: «Ты фонарь?» (V 144). Фомин подозревает в охотящемся за пропитанием голодном Ницше (обозначение этого персонажа ближайшим образом созвучно имени Ницше) того, кто был занят в *Веселой науке* глумливо-киническими поисками скончавшегося Бога, и именно

⁶ К концепции музыки у Введенского ср. (Кувшинов 2006: 107–121), (Фещенко 2006: 124–156).

поэтому излагает собеседнику в порядке контрверзы свою надежду на Божью милость и свою версию веры в апокатастасис: «Я говорю про будущую жизнь за гробом/ Я думаю мы уподобимся микробам/ Станем почти нетелесными/ Насекомыми прелестными/ Были глупые гиганты/ Станем крошечные бриллианты/ Ценно это? Ценно, ценно» (V 144). Фомин — человек сотериологической христианской истории, различающий добро и зло («...он берет кувшин добра» (V 143)), irrelevantные для Ницше, который отвергал идею морального выбора, сулящего посмертные блага, и делал ставку на физическое перерождение рода homo в здешнем мире. Для главного героя мистериальной пьесы Введенского преодоление неумолимо убийственного времени («Я буду часы отравлять») и спасение возможны только в инобытии, за порогом физической действительности: «Иное сейчас наступает царство» (V 146). «Вечному возвращению», которое замыкало в философии Ницше бытие на самом себе, на становлении собою, преклословит в речи Фомина, обращенной к Народам, преобразование мира сего по образцу трансфигурации Христа⁷: «Царь мира Иисус Христос <...>/ преобразил мир <...>/ А мы были грешны. / Мы стали скучны и смешны. / И в нашем посмертном вращении/ Спасенье одно в превращеньи» (V 157).

Как и Ницше, но по-другому, чем он, Введенский не приемлет христианскую мистерию, наследующую элевсинским таинствам в качестве эпитеи — евангельского видения Сына Божьего «в славе». В *Кругом возможно Бог* перед нами, по существу дела, две мистерии: первая из них, разыгрываемая в воображении Фомина, предполагает удвоение земной жизни по ту ее сторону; вторая, и впрямь совершающаяся в финале текста, являет собой огненное уничтожение всего посюстороннего («Мир накаляется Богом» (V 159)) и аннулирование вместе с этой физической катастрофой времени, не допускающего мыслительного превозмогания, поскольку до него «не добраться уму» (V 148)⁸. «Настоящее огненное преобразование этого мира», как выразился, публикуя *Кругом возможно Бог*, Михаил Мейлах (1978: 138), отрицает, наряду с загробным воздаянием, и ту абсолютизацию реального, которая побуждала Ницше упрекать философию за то, что она всегда была не более чем «непониманием плоти» (N 11) и «искусством трансфигурации» (N 12) таковой. «Бог посетивший предметы» (V 159) повсеместен у Введенского в качестве нуминозного истребителя любой тварности. В состязании с Ницше Введенский замещает мир, переживающий смерть Бога, Богом, несущим смерть миру, — Демиургом, контрапозиционировавшим созидательный акт. Обожженная действительность беспредметна в сродстве с той, что предстала перед зрителями в нефигуративной авангардистской живописи. Очищающие сознание от преду-

⁷ См. также (Ичин 2023: 237).

⁸ В своем интересе к жанру мистерии Введенский не был одинок. Об актуальности этого жанра в русской художественной культуре первой половины XX века см. подробно (Григорьева 2023: 28 след.).

беждений и прельщения акциденциями гуссерлевы «редукции» доводятся Введенским до того последнего предела, на котором катарсис не оставляет вовсе никакого места физическим телам. Сходную (но не теистическую, как у Введенского, а сугубо онтологическую) радикализацию феноменологии Эдмунда Гуссерля предпринял и Мартин Хайдеггер, сформулировав понятие «бытия-к-смерти».

Путь к чаемому бессмертию Фомину преграждает ссора с Петром Ивановичем Стирkobреевым, грозящая вылиться в убийственный поединок (в еще одну смерть протагониста вместо второй его жизни). Фомин дважды называет своего противника почему-то Борей. Странное переименование станет ясным, если принять во внимание тот реминисцентный слой, который образован в *Кругом возможно Бог* соприкосновениями этого текста с *Симфониями* Андрея Белого — Бориса Николаевича Бугаева. Стирkobреев (его фамилия удвоенно указывает на процедуру очищения — стирку, бритье — и тем самым кивает на псевдоним «Белый», если ассоциировать его с незапятнанностью) собирает у себя гостей, в ряд которых попадают прилетевший из космоса Метеорит, как будто никак не объяснимый Паралич и «княжна» — «У нея Рюрик был в роду» (V 139). Бессвязный перечень участников пиршества — в действительности последовательная серия интертекстуальных сигналов, комбинирующая мотивы из разных *Симфоний*. В первой из них *Северной* («героической», 1900), рисовавшей вслед за готическим романом средневековое «царство ужаса»⁹ («Жутко. Жутко», — восклицает и один из гостей Стирkobреева (V 140)), «близ замка» падает «кровавый метеор», а рыцарь подбрасывает «горячий шарик» (B 53). Метеоритный поток упомянут также в 3-м произведении цикла Андрея Белого — *Возврате* (1902): «Это летят Персеиды. В бешеном полете своем не боятся пространств» (B 247). Тот же текст раскрывает появление в *Кругом возможно Бог* Паралича. Центральное действующее лицо *Возврата*, Хандриков, попав в сумасшедший дом, полагает, что врач скрывает от окружающих случившееся помешательство пациента: «Как вы хитры, доктор! — смеялся Хандриков. — Сознывая, что они не поймут ни меня, ни вас, вы рубаете гордиев узел — называете меня прогрессивным паралитиком» (B 239). Рюрик упоминается во 2-й («драматической») *Симфонии* (1901), рисующей пребывание в текущем времени как безвыходный абсурд. К несообразностям современности принадлежит здесь среди прочего кит, подплывший к берегу на Мурмане и осведомившийся у «глухого старика» о том, «...как здоровье Рюрика» (B 126). Сбор Стирkobреевым гостей пародирует, как известно, стихотворение Корнея Чуковского *Телефон* (1926)¹⁰. При ближайшем рассмотрении пародия оказывается двуслойной. Введенский цитирует телефонный диалог человека с животными в зоопарке из стихотворения для детей, чтобы подчеркнуть инфантильность фантазии, по-

⁹ (Белый 1991: 65). В дальнейшем ссылки на это издание — под литерой В.

¹⁰ См. подробно (Кацис 2004: 696), (Ичин 2023: 237).

родившей в *Северной симфонии* картину сатанинского сообщества людей и зверей (первые оборачиваются вторыми, танцую «козловак»; козел навещает рыцаря и т. п.). Поединок Фомина и Стиркобреева имеет прообразом дуэль, на которой в *Кубке метелей* (4-й симфонии, 1907) муж Светловой (он — олицетворение низкой природы, творящей насилие над *anima mundi*) поражает выстрелом своего соперника — странника Адама Петровича. На вопрос, погиб ли тот и впрямь или же сама дуэль произошла только в безумном воображении странника, ушедшего в монастырь, Андрей Белый не дает однозначного ответа¹¹ — сходно с этим размывается и завершение схватки дуэлянтов у Введенского (непонятно даже, состоялась ли она).

Подоплека стычки мистериального на христианский манер Фомина со Стиркобреевым в том, что в *Симфониях* Андрея Белого проникновение из житейской среды в вечность тонет в неопределенности. *Симфонии* — еще один вариант мистерии: тот, в котором неизвестно, сбудется ли она. Стиркобреев — препона для Фомина, ибо призван украдкой нацелить память читателей на кризис, в который впало в эпоху *Fin de Siècle* представление о «мирах иных» и который — в обратной связи с этим — обусловил интерпретацию символистами посюсторонности как сумбура и бессмыслицы¹². В фантастической реальности, изображенной в *Северной симфонии*, царит «безвременье», над которым пока еще только занимается «заря» (В 88). Во 2-й *Симфонии* ее герой Сергей Мусатов отрекается от поисков «четвертого измерения»: «...его не существует вовсе... Люди исколесили три измерения вдоль и поперек. Они все узнали, но не уgomонились, узнавши. Подобно горьким пьяницам, им нужно все больше и больше водки, хотя водка-то вышла и бутылка пуста... Ну, вот они и придумали у себя за стеной какое-то четвертое измерение...» (В 184). В *Возврате* магистрант Хандриков, который «убегал от мира» (В 215), как и Фомин в восприятии Девушки: «...ведь ты же убежал» (V 137), кончает самоубийством — топится. Для сходящего с ума Хандрикова сомнительны и «вечное возвращение» Ницше, и «превращенье», на которое будет уповать Фомин: «Быть может, все возвращается. Или все изменяется. Или все возвращается видоизмененным. Или же только подобным» (В 232). Адам Петрович подытоживает в *Кубке метелей* увлечение Светловой, душой мира, признанием своего поражения: «Я не воскресший — больной, отуманенный разумом» (В 386). Инобытие манит Белого, но изнутри не открывается ему. Смерть Бога, декларируемая Ницше, подлежит у символистов отмене, которая, однако, не дает однозначно конструктивного результата, становясь теургизмом. Ницше поэтому нельзя преодолеть полностью (его двойник мелькает на московских

¹¹ Ситуация то ли фактической, то ли выдуманной смерти любовника после столкновения с мужем возлюбленной будет воспроизведена в *Соглядатае* (1930) Владимира Набокова, чья повесть адресует нас не только к *Кубку метелей*, но и к другим претекстам, сходным с этим, — см. подробно (Смирнов 2022: 244–272).

¹² К предвосхищению авангардистского абсурда в символистском ср. (Буренина 2005).

улицах во 2-й *Симфонии*). Так говорил Заратустра (1887) — очевидный образец, которому следуют все четыре *Симфонии*¹³. Интертекстуальная оглядка Введенского на них в тексте, возражающем на *Веселую науку*, воссоздает эпохальную историю идей, по ходу которой философия Ницше была усвоена поколением символистов.

Девочка, задавшая в *Веселой науке* вопрос о пребывающем повсюду Боге, отстаивает право на суверенность естества вразрез с длительной теологической традицией, которая берет начало у Иоанна Скота Эриугены. В трактате «*De divisione naturae*» (ок. 867) Эриугена писал о том, что Бог видит все, что есть, в себе самом, ибо помимо Него ничего нет (I, 12), и, формульно обобщая это соображение, утверждал, что Бог есть все, что есть (II, 4). *Summa theologiae* (1265–1273) придала тезису Эриугены характер нерушимой догмы: Бог, по Аквинату, действует во всем и, следовательно, находится во всех вещах (I, 8). Ницше оборвал традицию Эриугены, отняв omnipotency у Бога и передав ее «спасенной», «обезбоженной» природе (N 116). В свой черед, Введенский вернулся к средневековой теологии, учтя, однако, нигилизм Ницше, перетолковав ее так, что преподнес божественное всемогущество в виде влекущего за собой полное опустошение данной нам в чувственном восприятии действительности. Сжигаемый мир сей изображен Введенским в согласии с ницшевской трактовкой доподлинности — как царство инстинктов, где господствуют голод (испытываемый Нищим), секс (в сцене соития Фомина с Соф[ьей] Мих[айловой]), агрессия (запечатленная в дуэли Фомина и Стиркобреева) и Todestrieb — тяга к смерти («Поводился дурак на казни ходить/ Тут ему и голову сложить» (V 136)). Заблуждающийся в духовных исканиях человек и у Ницше, и у Введенского объективно принадлежит животной среде. Фомин мыслит себя существующим вопреки собственной кончине, но «тот свет» (V 148), куда он попадает после казни, не отличается от здешней действительности и к тому же снижен в своей ценности, оказываясь пейоративно зооморфным («Это коровник какой-то я лучше уйду» (V 150)) и скатологичным, обманчиво прекрасным («Я вижу женщина цветок/ Садится на ночную вазу» (Там же)). Мы не вынесли бы тягот повседневного прозябания, иронизировал Ницше над неадекватностью сознания, «... если бы мы не знали, что с нами *станется* — и что мы только после смерти придем к *нашей* жизни и сделаемся живыми, ах! весьма живыми! мы, посмертные люди!» (N 239). Похоже, что от «*posthumen Menschen*» в *Веселой науке* ведет свое происхождение заданный «девушкой движеньем» лейтмотив текста Введенского: «Вбегает мертвый господин» (V 138 след.). Не воображаемое, впрямь достигающее цели «удаление времени» удастся «мертвому господину» лишь вместе со светопредставлением.

¹³ К воздействию Ницше на *Симфонии* и раннее творчество Белого ср. подробно (Силард 1973: 289–313), (Лавров 1995: 51 след., 91–92, 108–115).

Источник той трансформации, которую претерпела у Введенского всеместность Бога, превратившаяся в раздутый Им мировой пожар, — Евангелие от Луки (12:49), где Христос извещает своих последователей: «Огонь пришел Я низвесть на землю, и как желал бы, чтобы он уже возгорелся!». Введенский попирает христианский расчет на жизнь за гробом по-христиански же, не отрекаясь (в отличие от Ницше) от евангельских заветов. Размолвка автора и героя происходит в *Кругом возможно Бог* внутри корпуса новозаветных книг: Фомин, взыскующий бессмертия, отвечает своему соименнику Фоме, ученику Христа, убедившемуся в воскресении учителя, после того как вложил персты в Его раны (Ин. 20:24–29). По преданию, апостол Фома был предан казни в Индии, куда отправился проповедовать христианство, что объясняет, почему Фомин был обезглавлен на эшафоте (видимо, неспроста в этой сцене фигурируют коровы — священные в индуизме животные)¹⁴. Эсхатология Введенского сложно соотнесена с гностическими верованиями. Отвержение непосредственно переживаемой и непрестанно потребляемой нами реальности одинаково значимо как для гностиков, так и для катастрофической мистерии Введенского: «Лежит в столовой на столе/Труп мира...» (V 160). Но согласие Введенского в *Кругом*

¹⁴ Но смерть Фомина многозначна, она реминисцентно сопряжена с костром инквизиции в трагедии Игоря Терентьева *Иордано Бруно* (Ичин 2023: 245–246) и намекает также на самоубийство Владимира Маяковского, как это показал Кацис (2004: 680–704; здесь же замечания о возможных пересечениях драмы Введенского с *Деяниями Иуды Фомы*). Интертекстуальная связь, скрепляющая *Кругом возможно Бог* с *Веселой наукой*, не противоречит тому, что Введенский одновременно имеет в виду гибель Маяковского, чья поэзия, как хорошо известно, была наполнена мотивами, перенятыми у Ницше, — см., например (Харджиев, Тренин 1970: 207), (Вайскопф 1997: 14, 19, 28, 45), (Иванов 2000: 424–425), (Панова 2017: 167–169). Не исключено, что ацефалия в *Кругом возможно Бог* (до казни Фомин снимает перед сном на ночь голову, а затем, блуждая в кажущемся ему инобытийным пространстве-времени, заявляет: «Я безголов» (V 138)) восходит к трагедии *Владимир Маяковский* (1913), один из персонажей которой назван «Человеком без головы». Это действующее лицо перешло в трагедию из *Так говорил Заратустра*, где среди выведенных на сцену текстов калек (они символизируют дефицитарность рода человеческого) присутствует и потерявший голову (о той же потере идет речь в стихотворении № 50, вошедшем в поэтическое предисловие к *Веселой науке* (N 29)). Мотив ацефала имеет длительную литературную историю, отсчитываемую от Дантова *Ада*, в круги которого заключен вместе с другими грешниками Бертран де Борн, держащий в руках свою отсеченную голову (в *Гаргантюа и Пантагрюэле* Франсуа Рабле отозвался на *Ад* в веселой пародии: Панург исцеляет обезглавленного в битве Эпистемона). В древнерусской словесности прослеживаемый мотив известен по *Повести о Меркурии Смоленском* (конец XV века), заглавный герой которой возвращается в родной город, спасенный от Батыева нашествия, неся перед собой отрубленную голову. С обезглавленными, но все же живыми героями Средневековья и Возрождения Фомин не имеет ничего общего. Впрочем, возможно, что Введенский был знаком с научной литературой об их прототипе — путешествующем в нижний и верхний миры шамане, который разыгрывал перед своими зрителями с помощью трюков отрезание головы, — см., например (Михайловский 1892: 95); ср. (Смирнов 2024: 79). Нелишним будет упомянуть о том, что почти тогда же, когда Введенский пишет *Кругом возможно Бог* (1930–1931), Жорж Батай принимается издавать в Париже орган сюрреалистского Коллежа социологии журнал *Ацефал*, первый выпуск которого явился в свет в 1936 году. Об ацефальном «теле без органов» в сюрреализме и у обэриутов (в том числе у Введенского) см. подробно (Григорьева 2012: 105–110).

возможно Бог с доктриной гностиков не распространяется за край ее негативной программы¹⁵. Намерение Фомина войти в роль пневматика (он обращается к непосвященным, гиликам, со словами: «Если сделаны небеса, / Они должны показывать научные чудеса, <...> / Вы дураки должны их понимать» (V 157)), причастного альтернативному универсуму, терпит крах. Обе Софии, с которыми сталкивается Фомин, карикатурны (Соф[ия] Мих[айловна] отрицает свою «божественность»: «Дура я, дура» (V 147); Венера сетует на постигшее ее уродство: «Теперь я подурнела <...> / Щетиной поросла, угрями» (V 148))¹⁶. К тому же Фомин овладевает только падшей Софией (Соф[ией] Мих[айловной]) — при встрече с Венерой (небесной Софией, впрочем, мало разнящейся с земной) он испытывает половое бессилие. Соответственно этимологии фамильного имени (Фома = арамейск. близнец), Фомин («Я родственник» (V 137), — аттестует он себя) выступает двойником прочих протагонистов текста — Царя, распоряжающегося казнями («Шел сумасшедший царь Фомин / Однажды по земле» (V 143)), Носова (центральный герой мистерии возражает Женщине: «Откуда ты взяла, что здесь Носов / Здесь все время один Фомин / Это я» (V 153))¹⁷. По контрасту с апостолом Фомой, удостоверившимся в том, что afterlife не выдумка, Фомин натывается в порыве к инобытию не на другого себя, не на постмортальную самость, а на собственные подобиya, на внешние отражения своего «я» или же на дуэлянта Стиркобреева, жаждущего, чтобы его противник «Умер нынче бы к утру б» (V 142).

Фомин — представитель того человечества, которое Ницше безоговорочно критиковал в *Веселой науке* и в других произведениях за тщету попытки идеализировать свою биофизическую природу, удвоить телесное существование в спасительном воображении. Все ценности, выработанные во спасение необратимо тленной плоти, подлежат у Ницше переоценке — карнавальному перевороту, дурачащему философию, которая, как сказано в *Веселой науке*, «отняла у глупости чистую совесть»: в погоне за высокоумием записные мудрецы лишь «причинили вред глупости» (N 190). Фомин же, владеец оккультного знания, определяет в «глупцы» (V 155) массового человека, свысока беседуя с Народами; он из тех философов, на которых ополчился Ницше, борец с «пастырями», ведущими за собой обмороченную религией массу. Вступая в спор с *Веселой наукой*, перетолковывая смерть Бога-в-мире так, что исчезает не Господь, а опытная среда, Введенский и солидаризуется с Ницше в разоблачении иллюзий, которыми тешат себя люди, и отнимает у его карнавального мышления основание, бывшее эмпирическим, но делающееся теологическим. Введенский не дис-

¹⁵ К восприятию Введенским гностицизма ср. (Валиева 2007: 31 след.).

¹⁶ Тема Софии сближает *Кругом возможно Бог* с фарсовой мистерией Владимира Соловьева *Белая лилия* (1878–1880), во что я здесь не буду вдаваться; к рецепции этой пьесы Соловьева обэриутами ср. (Кобринский 1999: 25–30).

¹⁷ К двойничеству в *Кругом возможно Бог* ср. (Констриктор 2000: 592 след.), (Кукуй 2008: 76–80).

кредитирует саму карнавальность подобно тому, как вывел ее несостоятельной в *Бесах* (1873), в главах «Праздник» и «Окончание праздника», Федор Достоевский. Карнавал в *Кругом возможно Бог* не вырождается, а перерождается. Происходящая при развенчании рутинного символического порядка замена одухотворенной плоти низкими (лишившимися ума, утробными и испражняющимися, означающими торжество отприродной материи над свойственной социокультуре умозрительностью) телами оказывается в результате рекарнализации ложным планом выражения. Он сохраняется при перелицовке карнавала, коль скоро та не являет собой его дегенерацию, но обретает в *Кругом возможно Бог* содержание, прямо ему противоречащее, восстанавливающее Логос в своих правах. *Кругом возможно Бог* не заумное и не безумное, а умное творение. Феноменально текст Введенского абсурден, приобщает нас к несублимированной органике, к тому, что противоречит духовным творениям, но уменально он апеллирует к разуму, будучи аргументативно организованным богословским трактатом (отчасти сопоставимым с раннехристианскими сочинениями, обличавшими гностицизм). *Веселая наука* бросала вызов мышлению, движущемуся в своей экспланаторной решимости от причин к следствиям. «Причина и следствие: такой двойственности, вероятно, вовсе нет, — провозглашал Ницше, — на деле перед нами некий континуум, в котором мы изолируем пару кусков <...> Интеллект, который <...> увидел бы причину и следствие как континуум, <...> поток событий, отверг бы понятие причины и следствия...» (N 120). В *Кругом возможно Бог* тем же доводом, на какой опиралась *Веселая наука*, пользуется Фомин, ропщущий на объяснительные потуги интеллекта (ради того, чтобы доказать продолжительность жизни после смерти): «Все предметы <...> / Занес в свои таблицы / Неумный человек. / Если создан стул то зачем? / Затем, что я на нем сижу и мясо ем <...> / Если сделаны небеса, / Они должны показывать научные чудеса <...> / А вот перед вами течет вода / Она рисует сама по себе. / Там под кустом лежат года / И говорят о своей судьбе <...> / И звери, чины и болезни / Плавают как линии в бездне» (V 156–157). Тот «стадный», как имел обыкновение выражаться Ницше, среднестатистический человек, ценности которого ввергала в карнавальный беспорядок *Веселая наука*, отождествляется Введенским по ходу переосмысления этого хаоса с самим Ницше. В рекарнализованном смысловом пространстве, сформированном в тексте Введенского, Фомин сразу и ницшеанец (в частности, война для него «полна наслаждения» (V 158), как и для Ницше, вторившего Гераклиту: «Война — отец всех благих вещей» (N 99)), и тот, в кого метила свое отрицание *Веселая наука*.

Михаил Мейлах (1978: 141) справедливо писал в послесловии к первой публикации мистериальной драмы о предпринятой в ней Введенским «...критике языковых механизмов, через которые выражает себя обусловленное сознание...». Не искажает, а отражает мир в *Кругом возможно Бог* лишь музыкальное искусство: «Оно стеклянное, зеркальное» (V 153). Это недо-

верие к знаковой (коммуникативной) стороне социокультуры ведет нас при прослеживании его истоков к антисемиотике Ницше, упрекавшего в *Веселой науке* сознание в том, что оно «... развилось под давлением потребности в сообщении», отправляемом «приказывающим подчиняющемуся» (N 220) и создающим из (фактического) мира всего лишь «мир знаков» (N 221) — «фальшивку» (N 222). Нонсенс в *Кругом возможно Бог* — вербальная поверхность текста, он возникает из столкновения исключаящих друг друга понятий, несовместимость которых, однако, разрешается на глубинном смысловом уровне, где обнаруживается, что эти находящиеся в конфликте величины входят в одну и ту же родовую общность или составляют, вопреки несочетаемости, умопостигаемое единство. Абсурд снимается, когда текст перестает восприниматься как акт коммуникации, извещающей получателей о референтах отправляемых им знаков, и расшифровывается как абстрагированная от непосредственно называемых объектов мысль, как идея, вводящая эти объекты в семантический класс либо берущая верх над их наглядностью, как сугубый Логос, превалирующий над своей возможностью инкарнироваться в разных материальных образах. Отвлеченная мысль божественно вневременна, и напротив того: «Все живут предметы / Лишь недолгий век» (V 151). «Коровы они же быки» (V 135) не будут смущать нас несуразностью, если принять во внимание, что те и другие равно принадлежат к классу крупного рогатого скота. В «веревочном топоре» (V 136), которым Фомину отнимают голову, Мейлах (1991: 247) верно опознал «контаминацию мотивов повешения и обезглавливания» — орудие казни вообще, сборной экзекуции. Фомин молится «двухоконною рукой» (V 160), потому что крестное знамение напоминает переплет окна, которое впускает в молящегося Господний свет. Определение «Смерть это смерти еж» (V 151) кажется вздорным до тех пор, пока мы не увидим в нем образ защищающего свою суверенность, так сказать, ошетинившегося Танатоса, в сферу которого нельзя пытливо проникнуть извне, который являет собой воистину вещь-в-себе. «Труп мира» принимает вид «крембрюле» (V 160), поскольку за названием сорта мороженого стоит представление о плавящейся, таящей субстанции, которая теряет свою начальную форму в нагретой божественным огнем атмосфере. Сюда нужно прибавить, что гибель по божественному промыслу мира в «столовой» имеет интертекстуальную мотивировку: в значимом для *Кругом возможно Бог* Евангелии от Луки (ср. также Мф. 13:33) Царство Божие «... подобно закваске, которую женщина взявши положила в три меры муки, доколе не вскисло все» (13:21). Точно так же интертекстуально обусловлен выглядящий нелепым гибрид птицы и человека в картине пока еще не исчезнувшей, но обреченной на кончину вселенной: «Держал орел икону в кулаке» (V 160). Перед нами контрапозиционирование значений, извлеченных Введенским из симфонии Андрея Белого *Возврат* (пальцы как когти → когти как пальцы), в которой Хандриков принимает лечащего его в больнице для умалишенных врача за орла: «Из крахмального воротничка торчала большая

пернатая голова. Хандриков заметил, как отчетливо врезался воротничок в белые перья с черными крапинками, а *вместо рук из-под манишек были высунуты цепкие, орлиные лапы*» (В 237; курсив мой — И. С.). Апелляция к чужому смыслу выполняет у Введенского ту же работу по нейтрализации нонсенса, что и подразумеваемая в *Кругом возможно Бог* сводимость как будто несочетающихся понятий к общему знаменателю. Подвергая источник антисимметричному переупорядочению, Введенский заводит генерализованную переключку с *Возвратом* — отправляет нас не напрямую к образу врача в бредовой фантазии больного, а к проглядывающей за частноопределенными значениями теме претекста (к смешению человеческого и птичьего). Пусть некоторые места в *Кругом возможно Бог* еще остаются темными, следует допустить, что и они поддаются рациональному разгадыванию, раз оно возможно в прочих случаях.

Мистерия Введенского менее всего подтверждает правоту того подхода к обэриутским текстам, который предложил когда-то Валерий Подорога (1993: 140), заявивший, что они «... не содержат в себе никакой тайны, т. е. скрытого смысла ...». Согласно Подороге, «их сила как раз заключается в том, что они нам показывают со всей ясностью линию демаркации между чтением и пониманием <...> произведение существует лишь в мгновения чтения». Как раз наоборот: *Кругом возможно Бог* — текст, выстроенный таким способом, что его прочтение на уровне знаков и их значений ввергает нас в заблуждение, которое устраняется, когда мы угадываем интертекстуальную целеположенность этого произведения, возникшего в споре с Ницше о Боге, и ее инtratекстуальное отображение, сказавшееся в преобладании отвлеченно-ментального над той семантикой, что отвечает чувственному восприятию действительности. Доведенная до логического завершения, эта доминантность позволяет сочетать воедино все что угодно («Богу молятся неслышно, / Море, лось, кувшин, гумно, / Свечка, всадник, человек, / Ложка и Хаджи-абрек» (V 134)), коль скоро относительно Творца любой тварный объект равен любому иному. Комизм несовместимости значений в *Кругом возможно Бог* мним: рекарнавализация гасит карнавальный смех. Он становится олимпийским смехом всерьез, отдающим все что ни есть во власть Богу. Синтаксис предложения «Быть может только Бог» (V 160) требует (ведь оно закончено) постановки фразового ударения на первом в нем слове. Бытие — от Бога, а не от бытующих (будь те объектны или субъектны). «Бессмыслицы звезда» (V 161) сияет человеку в его паскалевой ничтожности по сравнению с величием Всемогущего. *Credo, quia absurdum est*. Эту формулу Тертуллиана Введенский поворачивает, направляя ее против самих тех, кто если и верует, то из несуразной благоглупости¹⁸.

¹⁸ Автор благодарен Надежде Григорьевой и Александру Лаврову за помощь в работе над статьей.

ЛИТЕРАТУРА

- Белый Андрей. *Симфонии*. Вступит. статья, составление, подготовка текста и примечания А. В. Лаврова. Ленинград: Художественная литература, 1991.
- Буренина Ольга. *Символистский абсурд и его традиция в русской литературе и культуре первой половины XX века*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2005.
- Вайскопф Михаил. *Во весь логос. Религия Маяковского*. Москва, Иерусалим: «Саламандра», 1997.
- Валиева Юлия. *Игра в бессмыслицу. Поэтический мир Александра Введенского*. Санкт-Петербург: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2007.
- Введенский Александр. *Всё*. Под ред. А. Герасимовой. Москва: ОГИ, 2010.
- Григорьева Надежда. *Человечное, бесчеловечное. Радикальная антропология в философии, литературе и кино конца 1920-х — 1950-х гг.* Санкт-Петербург: Петрополис, 2012.
- Григорьева Надежда. *Мистерии (пост)тоталитаризма. (Вне)храмовые действия в искусстве советской эпохи и их позднейшее эхо*. Санкт-Петербург: Петрополис, 2023.
- Иванов Вяч. Вс. «Маяковский, Ницше, Аполлинер». *Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева*. Под ред. М. Б. Мейлаха, Д. В. Сарабьянова. Москва: Языки русской культуры, 2000: 424–425.
- Ичин Корнелия. *Мерцающие миры Александра Введенского*. Санкт-Петербург: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2023.
- Кацис Леонид. *Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи*. Москва: РГГУ, 2004.
- Кобринский Александр. *Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда*. Ч. 1. Москва: Московский Культурологический лицей, 1999.
- Констриктор Борис. «“Вбегает мертвый господин” (О поэме Введенского “Кругом возможно Бог”»». *Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева*. Под ред. М. Б. Мейлаха, Д. В. Сарабьянова. Москва: Языки русской культуры, 2000: 590–603.
- Кувшинов Феликс. «Мотив музыки в творчестве А. И. Введенского». *Поэт Александр Введенский*. Под ред. Корнелии Ичин, Сергея Кудрявцева. Белград-Москва: «Гилея», 2006: 107–121.
- Кукуй Илья. «Кто молча удаляет время? (Заметки об одном персонаже Александра Введенского)». *Russica Romana* (Рим — Пиза) XV (2008): 73–84.
- Лавров Александр. *Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность*. Москва: НЛЮ, 1995.
- Мейлах Михаил. «О поэме Александра Введенского “Кругом возможно Бог”». *Эхо* (Париж) 2 (1978): 137–141.
- Мейлах Михаил. «Примечания». Александр Введенский. *Полное собрание произведений*. В 2 т. Т. 1. Москва: Гилея, 1991: 221–284.
- Михайловский Виктор. *Шаманство. Сравнительно-этнографические очерки*. Вып. 1. Москва: Товарищество Скоропечатни А. А. Левенсон, 1892.
- Панова Лада. *Мнимое сиротство. Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма*. Москва: Высшая школа экономики, 2017.
- Подорога Валерий. «К вопросу о мерцании мира». *Логос* (Москва) 4 (1993): 139–150.
- Силард Лена. «О влиянии ритмики прозы Ф. Ницше на ритмику прозы А. Белого. “Так говорил Заратустра” и “Симфонии”». *Studia Slavica Hungarica* XIX (1973): 289–313.
- Смирнов Игорь. *Второе начало (в искусстве и социокультурной истории)*. Москва: НЛЮ, 2022.
- Смирнов Игорь. *Архетипы и история*. Бостон — Санкт-Петербург: Academic Studies Press, 2024.
- Фещенко Владимир. «Литература абсурда и музыка абсурда: парадоксы на границах языкового сознания». *Хармс — авангард*. Редактор-составитель Корнелия Ичин. Белград: Изд-во Филологического факультета Белградского университета, 2006: 124–156.
- Харджиев Николай, Тренин Владимир. *Поэтическая культура Маяковского*. Москва: Искусство, 1970.
- Nietzsche Friedrich. *Werke in drei Bänden*. Bd. 2. München: Carl Hanser Verlag, 1966.

REFERENCES

- Belyj Andrej. *Simfonii*. Vstupit. stat'ya, sostavlenie, podgotovka teksta i primechaniya A. V. Lavrova. Leningrad: Hudozhestvennaya literatura, 1991.
- Burenina Ol'ga. *Simvolistskij absurd i ego tradiciya v russkoj literature i kul'ture pervoj poloviny XX veka*. Sankt-Peterburg: Aleteja, 2005.
- Feshchenko Vladimir. «Literatura absurda i muzyka absurda: paradoksy na granicah yazykovogo soznaniya». *Harms — avangard*. Redaktor-sostavitel' Korneliya Ichin. Belgrad: Izd-vo Filologicheskogo fakul'teta Belgradskogo universiteta, 2006: 124–156.
- Grigor'eva Nadezhda. *Chelovechnoe, beschelovechnoe. Radikal'naya antropologiya v filosofii, literature i kino konca 1920-h — 1950-h gg*. Sankt-Peterburg: Petropolis, 2012.
- Grigor'eva Nadezhda. *Misterii (post)totalitarizma. (Vne)hramovye dejstva v iskusstve sovetskoy epohi i ih pozdneyshee ekho*. Sankt-Peterburg: Petropolis, 2023.
- Hardzhiev Nikolaj, Trenin Vladimir. *Poeticheskaya kul'tura Mayakovskogo*. Moskva: Iskustvo, 1970.
- Ichin Korneliya. *Mercayushchie miry Aleksandra Vvedenskogo*. Sankt-Peterburg: Evropejskij universitet v Sankt-Peterburge, 2023.
- Ivanov Vyach. Vs. «Mayakovskij, Nicshe, Apolliner». *Poeziya i zhivopis'. Sbornik trudov pamyati N. I. Har-dzhieva*. Pod red. M. B. Mejlah, D. V. Sarab'yanova. Moskva: YAzyki russkoj kul'tury, 2000: 424–425.
- Kacis Leonid. *Vladimir Mayakovskij. Poet v intellektual'nom kontekste epohi*. Moskva: RGGU, 2004.
- Kobrniskij Aleksandr. *Poetika «OBERIU» v kontekste russkogo literaturnogo avangarda*. Ch. 1. Moskva: Moskovskij Kul'turologicheskij licej, 1999.
- Konstriktor Boris. «“Vbegaet mertvyj gospodin” (O poeme Vvedenskogo “Krugom vozmozhno Bog”))». *Poeziya i zhivopis'. Sbornik trudov pamyati N. I. Hardzhieva*. Pod red. M. B. Mejlah, D. V. Sarab'yanova. Moskva: YAzyki russkoj kul'tury, 2000: 590–603.
- Kukuj Il'ya. «Kto molcha udalayet vremya? (Zametki ob odnom personazhe Aleksandra Vvedenskogo)». *Russica Romana* (Rim — Piza) XV (2008): 73–84.
- Kuvshinov Feliks. «Motiv muzyki v tvorchestve A. I. Vvedenskogo». *Poet Aleksandr Vvedenskij*. Pod red. Kornelii Ichin, Sergeya Kudryavceva. Belgrad-Moskva: «Gileya», 2006: 107–121.
- Lavrov Aleksandr. *Andrej Belyj v 1900-e gody. Zhizn' i literaturnaya deyatel'nost'*. Moskva: NLO, 1995.
- Mejlah Mihail. «O poeme Aleksandra Vvedenskogo “Krugom vozmozhno Bog”». *Ekho* (Parizh) 2 (1978): 137–141.
- Mejlah Mihail. «Primechaniya». Aleksandr Vvedenskij. *Polnoe sobranie proizvedenij*. V 2 t. T. 1. Moskva: Gileya, 1991: 221–284.
- Mihajlovskij Viktor. *Shamanstvo. Sravnitel'no-etnograficheskie ocherki*. Vyp. 1. Moskva: Tovarishchestvo Skoropechatni A. A. Levenson, 1892.
- Nietzsche Friedrich. *Werke in drei Bänden*. Bd. 2. München: Carl Hanser Verlag, 1966.
- Panova Lada. *Mnimoe sirotstvo. Hlebnikov i Harms v kontekste russkogo i evropejskogo modernizma*. Moskva: Vysshaya shkola ekonomiki, 2017.
- Podoroga Valerij. «K voprosu o mercanii mira». *Logos* (Moskva) 4 (1993): 139–150.
- Silard Lena. «O vliyanii ritmiki prozy F. Nicshe na ritmiku prozy A. Belogo. “Tak govoril Zarastustra” i “Simfonii”». *Studia Slavica Hungarica* XIX (1973): 289–313.
- Smirnov Igor'. *Vtoroe nachalo (v iskusstve i sociokul'turnoj istorii)*. Moskva: NLO, 2022.
- Smirnov Igor'. *Arhetipy i istoriya*. Boston — Sankt-Peterburg: Academic Studies Press, 2024.
- Vajskopf Mihail. *Vo ves' logos. Religiya Mayakovskogo*. Moskva, Ierusalim: «Salamandra», 1997.
- Valieva Yuliya. *Igra v bessmyslicu. Poeticheskij mir Aleksandra Vvedenskogo*. Sankt-Peterburg: Izd-vo «Dmitrij Bulanin», 2007.
- Vvedenskij Aleksandr. *Vsyo*. Pod red. A. Gerasimovoj. Moskva: OGI, 2010.

Игор Смирнов

(НЕ)ВЕСЕЛО БОГОСЛОВЉЕ АЛЕКСАНДРА ВЕДЕНСКОГ
(ОКО НАС ЈЕ МОЖДА БОГ)

Резиме

Песничка мистерија Александра Виденског *Око нас је можда Бог* (1930–1931) анализирана је у чланку као одговор на трактат Фридриха Ничеа *Die Fröhliche Wissenschaft*, као и на *Симфонију* Андреја Белог, углавном усмерене на *Also sprach Zarathustra*. Испод апсурдне површине текста Виденског крије се теолошки спор са Ничеовом филозофијом. Ако је Ниче декларисао смрт Бога, онда код Виденског Бог доноси смрт свету.

Кључне речи: мистерија, Бог, богословље, карневализација-рекарневализација, посмртно постојање, апсурд, семантичка класа.