

условиями новой творческой и философской ориентацией личности. Древний комплекс судьбы оказывается преодоленным, власть земли кажется отринутой. На место судьбы является *время* как более универсальная космическая структура или сила, основа всякого формирования. Человек видит себя перед лицом времени. Он даже может попытаться представить себя причастным его творческой силе, но с риском оказаться в новом расколе, пережить новую драму, которая и не снилась художнику-романтику.

1. Голуб Е. А., Пургин С. П. «Универсум времени» в искусстве Пауля Клее: Философская рефлексия и художественное воплощение // Изв. УрФУ. Сер. 3 : Общественные науки. 2018. Т. 13, № 2(176). С. 152–164.

2. *Новалис*. Фрагменты. СПб., 2014. С. 290.

3. Нольде Э. Полотна. Акварели. Графика. М. ; Л., 1990.

4. Klee P. Gedichte. Zürich ; Hamburg, 2013.

5. Klee P. Le temps des Inventions. P., 2005.

6. Klee P. Schöpferische Konfession. B., 1920.

7. Klee P. Tagebücher. Bern, 1988.

8. Klee P. Théorie de l'art moderne. P., 1985.

9. Stavrinaki M. Le moment est venu. Paul Klee et l'expérience de l'histoire // Klee P. L'Ironie à l'oeuvre. P., 2016. P. 228–233.

Рукопись поступила в редакцию 4 июня 2019 г.

УДК 821.161.1 + 115 + 159.942 + 7.036

А. А. Сысолятин

КАТАЛЕПСИЯ ВРЕМЕНИ: ЭСТЕТИЗАЦИЯ УЖАСА В «ТРАКТАТАХ» Л. ЛИПАВСКОГО*

Статья обращается к интеллектуальному наследию одного из участников ленинградского литературно-философского общества ОБЭРИУ — Л. Липавскому. В цикле текстов-«трактатов», разнообразно исследующих специфику представления о реальности, Л. Липавский рассматривает связь переживания времени и форм человеческой чувственности (в частности, страха). В противоположность европейской интеллектуальной традиции он помещает проблему страха не в контекст психологии или этики, а указывает на эстетическую природу страха и экспериментально формирует его своеобразную «морфологию».

К л ю ч е в ы е с л о в а: страх, время, реальность, авангард, Л. Липавский, ОБЭРИУ.

Форма статьи предполагает необходимость говорить о предмете исследования как о завершенном представлении, вынося своего рода экспертный «приговор».

* Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ «Человек в своем времени: проблематизация темпоральности в европейском интеллектуальном пространстве первой трети XX века», 2019–2021 (проект №19-18-00342).

Однако литературное и философское наследие обэриутов на сегодняшний день издано несистематически и только в последние десятилетия становится предметом серьезного академического интереса. Не добавляет ясности и тот факт, что существуют сразу два устоявшихся наименования этого ленинградского объединения писателей и философов рубежа 20–30 гг. XX в. С одной стороны, о группе литераторов (Д. Хармс, А. Введенский, Н. Заболоцкий, Н. Олейников и др.) принято говорить как о представителях ОБЭРИУ — «Объединения реального искусства», с другой стороны, есть предложенное А. Введенским наименование их «домашнего кружка» — «чинари» (философы Я. Друскин и Л. Липавский, поэты А. Введенский и Д. Хармс). Во вступительной статье к изданию «...Сборище друзей, оставленных судьбою» А. Л. Дмитриченко и В. Н. Сажин так описывают своеобразие этого «сборища»: «Это не было литературной группой в общепринятом понимании — с манифестом, уставом и проч., а являлось скорее эзотерическим интеллектуальным сообществом, функционировавшим по образцу греческой философской школы, где устная беседа вольно перетекала в письменный текст и обратно. Архаическая ориентированность чинарей проявлялась также и в отсутствии стремления непременно реализовать в печати плоды своих интеллектуальных размышлений» [8, 5–6].

Сама готовность писать свои «взрослые» произведения что называется «в стол» (ведь большая часть обэриутов была известна только в качестве детских писателей) говорит о том, что исследовательская сторона их общения не предполагала доступ для широкой публики. Именно внутри своего круга они могли сохранять необходимое напряжение мысли, могли работать над специальным языком, который позволил бы найти возможность выражения главного предмета их интереса, заявленного в названии общества, — «реальности».

В самой форме их объединения — сообщество поэтов и философов — есть своеобразный «платоновский ключ» к программе исследования реальности. В «Апологии» словами Сократа отмечается различное отношение (как бы различная степень доступа) поэтов и философов к истине. Поэт никогда, в собственном смысле слова, не обладает истиной, он, «благодаря некоей природной способности, как бы в исступлении, подобно гадалкам и прорицателям» [7, 91], имеет возможность на некоторое непродолжительное время стать ее свидетелем и суметь зафиксировать в своем произведении момент присутствия при истине, но все же этой истины в распоряжении поэта ни в какой момент времени нет. Истина (читай — реальность) становится делом философов. И подобно тому как античные философы разрабатывали и пополняли философский словарь за счет понятий из юридической практики, элементов обыденной речи, указательных местоимений, обэриуты, ставящие под сомнение исследовательскую и художественную продуктивность «здорового смысла» и привнесенной им терминологии, начинают формировать исследовательский язык по сути заново, с самых элементарных категорий (различение «этого» и «того» и т. п.).

Ярким примером таких поисков становится форма философских «трактатов» у Л. Липавского. Эти трактаты («Трактат о воде», «Исследование ужаса» и др.) далеки от общего представления о форме, структуре, объеме и даже языке

философского (научного) текста, они сочетают литературные (возможно, даже театральные) выразительные средства с типичными для естественно-научных дисциплин формами организации данных (классификации, графики, схемы). Наименование текстов «трактатами» продуктивно в том отношении, что оно как бы обязывает читателя к определенной настроенности по отношению к тексту, если не к (совершенно условной) серьезности, то к готовности читать текст, в который вложено особенное исследовательское послание.

«Трактаты» Л. Липавского устроены своеобразно. Контекст размышлений автора из них отрывочно вычитывается, но в самой структуре текстов почти нет очевидных для академической ситуации способов сличения и реконструкции круга интеллектуальных влияний (указаний на предшествующие работы, упоминаний авторов и т. п.). И эта несчитываемость контекста «трактатов» Л. Липавского позволяет рассматривать их в качестве еще одного элемента общей для обэриутов программы обновления понятийной и методологической основы представления о реальности. «Трактаты», наряду с текстами поэтического крыла ОБЭРИУ, выстроены вокруг определенного «ритма» выразительности, и если для поэтического текста в этом нет ничего непривычного, то для философского или научного текста указание на необходимую ритмичность и даже мускульно-дыхательную основу выразительности представляется чем-то неординарным [4, 145–146].

Л. Липавский в различных вариациях озвучивает один и тот же программный для всего цикла «трактатов» тезис: объяснять человеческий мир возможно только «после объяснения времени» [6, 108]. Другими словами, только через представление о времени возможно рассматривать и человеческую чувственность (ужас, любовь), и природу предметного («соседнего») мира, и статус языка, то есть все, что составляет основу как художественной практики, так и в целом — понимания реальности.

Исследовательский прием, который предлагает реализовать Л. Липавский для вскрытия проблемы времени, представляет собой связанную серию «экспериментов» вокруг характерного (как для обыденного сознания, так и для общенаучной картины мира) представления о том, что время задается самим миром. «Усилия Липавского... направлены в первую очередь на дискредитацию традиционного представления о времени как объективно существующей длительности» [4, 142]. Подобные положения, кажущиеся очевидными на уровне здравого смысла, становятся предметом разнородных исследований: эстетических и психологических экспериментов («Трактат о воде», «О телесном сочетании», «Исследование ужаса»), мыслительных экспериментов и различных опытных классификаций («Объяснение времени», «Строение качеств» и пр.). Причем «эмпирический метод», который Л. Липавский кладет в основу исследования «качеств», внешне классически вписывающийся в новоевропейскую традицию «опытных» исследований сознания (от «Опыта» Локка до современной обэриутам феноменологии), на деле куда больше похож на античный способ движения мысли от «первых для нас» сущностей к скрытым за ними механизмам («формам») природы, а эстетические эксперименты роднят Л. Липавского с общекультурной тенденцией рубежа 19–20 столетий — видеть эвристический потенциал в соединении науки и искусства.

Знаковым примером такого смещения исследовательских приемов становится текст Л. Липавского «Исследование ужаса», который радикально для европейской интеллектуальной традиции меняет сам предмет страха. Классическим способом истолкования страха как предмета философского интереса является рассмотрение его в контексте учений о душе, то есть помещение в область философской психологии и этики, поскольку общим посылом рассмотрения страха (в качестве одной из присущих человеку страстей) будет обнаружение и совершенствование интеллектуальных инструментов для регуляции чувственной стороны природы человека. Знаменитый тезис Б. Спинозы об освобождении от рабства страстей путем рациональной реконструкции аффектов, свойственных природе человека [9], становится своеобразным кредо классического взгляда на человеческую чувственность. Европейским философам 17–18 столетия природа человека открывается в рассогласованности тела и интеллекта и требует педагогической (в широком смысле слова) коррекции.

Для Л. Липавского страх не выглядит «ошибкой», присущей природе и поступкам человека. Способом обратиться к предмету страха для него является наблюдение неравномерностей в восприятии мира, поэтому образом, с которого начинается «исследование ужаса», становится образ послеполуденного времени. «Есть особенный страх послеполуденных часов, когда яркость, тишина и зной приближаются к пределу, когда Пан играет на дудке, когда день достигает своего полного накала. <...> Вдруг предчувствие непоправимого несчастья охватывает вас: время готовится остановиться. День наливается для вас свинцом. Катаlepsия времени! Мир стоит перед вами как сжатая судорогой мышца, как остолбеневший от напряжения зрачок» [6, 20–21]. Похожий по содержанию образ встречается в гегелевских «Лекциях 1805–1806 гг.», — это романтический образ пугающей безвременной Ночи мира, которая видна, «если заглянуть человеку в глаза», и которая обнаруживает за «богатством представлений и образов» — человека как «пустое ничто, содержащее все в своей простоте» [2, 288–289]. В этой мировой ночи как случайные видения возникают фигуры и образы и, главное, обнаруживается сила, способная изымать их и позволяющая им пропадать в окутывающем мраке, — «самополагание, внутреннее сознание» [Там же].

Л. Липавский отмечает, что наличие подобных переживаний является исключительной проблемой для индивидуального сознания, в силу чего и возникают три главные ошибки в понимании страха: утилитарность, субъективность и «собираемость» [6, 26–28]. Страх обычно представляется реакцией человека на более или менее определенную угрозу: хотя страхи и предметы, их вызывающие, многообразны («собираемость») и — до определенной степени — индивидуальны (субъективность), их результирующая всегда направлена на самосохранение, предупреждение и избегание опасности (утилитарность). Проблема такой механистической интерпретации чувств для Л. Липавского состоит в том, что в ее основание уже заранее вложена определенная картина реальности, предполагающая ее однородность, критическому исследованию которой он посвящает свои тематические «трактаты» («Время», «О преобразованиях», «Созерцание движения» и др.).

Главным для понимания страха итогом этих «опытных» исследований становится сведение их материала к выяснению специфики жизни, внутри которой и проходит искомая граница чувствительности. Л. Липавский делает смелое предположение о том, что чувствительность вообще может оформиться только вокруг переживания времени, начиная с самого простого с точки зрения психофизиологической иерархии уровня — уровня мускульных сокращений, и далее строится на основе ритмической структуры, позволяющей фиксировать качественные и количественные изменения мира. «Исходный пункт — дыхание, конечный пункт — мир твердых тел, в котором мы живем» [6, 226]. В этом смысле индивидуальное время (а только о таком времени Л. Липавский предлагает говорить как о действительно существующем) является своеобразным согласованием ритмов в природе живого существа (растительное царство будет таким образом исключено из времени, не имея «субстрата» для возможности его переживания). За счет этого смещения акцентов на чувствительность исследовательским предметом страха становится не регулятивное отношение природ в человеческом существе (этический вектор), а — гораздо шире — своеобразная «морфология» живого: исследование форм, консистенций и движений, лежащих в основе переживания страха (эстетический вектор).

Страх как элемент эстетического исследования появляется уже у И. Канта в первой части «Критики способности суждения» в ходе разграничения областей прекрасного и возвышенного. Предмет возвышенного указывает на несообразность человеческих способностей и желаний по отношению к могуществу природы. «Качество чувства возвышенного состоит в том, что оно есть чувство неудовольствия эстетической способностью суждения о предмете» [5, 129]. Это обнаружение в предмете возвышенного рассогласования целесообразности природы освобождает пространство для специфического чувства, не свойственного переживанию прекрасного, — страха (если мы обнаруживаем, что превосходство предмета имеющимися силами непреодолимо) либо переживания, в котором «душа может ощутить возвышенность своего назначения даже по сравнению с природой» [Там же, 132]. В эстетической перспективе, намеченной И. Кантом, предметом страха, таким образом, становится рассогласованность сил человека и масштабов мира, но это «пространство» внутри чувственной природы человека как будто бы не имеет определенного наполнения: лишено длительности и не имеет предметных форм — просто пустота, гегелевская «мировая ночь».

Продолжая эстетическую линию, Л. Липавский художественно экспериментирует с этим намеченным «пространством», пытаясь обнаружить в серии образов те, которые смогли бы качественно охарактеризовать этот «пустой» предмет переживания страха. Когда С. Кьеркегор, открывая экзистенциальную перспективу человеческих переживаний, говорит о том, что предметом страха выступает Ничто, речь идет о том, что за страхом не существует конкретного (буквально — предметного) источника [1, 300]. Экзистенциальный подход в целом предлагает аналитику этого непредметного существования человека, фокусируя, с одной стороны, внимание на принципиальной субъективности, несводимости друг к другу человеческих переживаний, а с другой стороны,

намечая перспективу «подлинного» (и в этом смысле абсолютного) существования.

Л. Липавского вряд ли устраивает подобная двойственность решения. Страх, по его предположению, не просто первичен по отношению к конкретным опасностям (это можно было бы списать на специфику психологического толкования страха), но он существует как нечто автономное. Ни классификация предметных источников страха, ни аналитика («глубинных») человеческих переживаний не решают для Л. Липавского главной проблемы: страх (и чувствительность вообще) начинается там, где в природе живого появляются «разрывы», вносимые временем, то есть там, где впервые обнаруживается индивидуальность. «В конце концов, индивидуальность — это самое крупное событие, других событий и не бывает, не может быть. А если появляется событие, воскресает время, и с ним все остальное... ведь безындвидуальные чувства нам так чужды, что ими мы жить не можем» [6, 36–37].

Образы, которые находит Л. Липавский, чтобы начать продвижение в этом открытом эстетическом способе «пространстве» переживания страха, лежат как будто бы на поверхности: образ головокружения, сопутствующего сильному волнению, и образ «тропического чувства», знакомого жителям южных стран и родственного тоске или отчаянию, в которое впадает человек, оказавшийся в «застывающем» мире полуденного зноя и во что бы то ни стало желающий «разрезать, вспороть непрерывность мира» [Там же, 22]. Оба этих образа открывают мир таким, в котором человек лишается доступа к его определенности, предметности. Суть головокружения, сопровождающего страх, разумеется, не в том, что сами предметы приходят в движение. Этим кажущимся движением становится утрата даже на мускульном уровне («зрительная фиксация есть в последнем счете мускульная, фиксация воображаемым ощупыванием» [Там же, 40]) способности удерживать очертания мира, различать конкретность качеств и предметов.

Подобные опыты утраты мира раскрывают по-настоящему угрожающую для индивидуальности сторону жизни — «ужас перед тем, что индивидуальный ритм всегда фальшив, ибо он только на поверхности, а под ним, заглушая и сминая его, безличная стихийная жизнь» [Там же, 34], которой сопутствуют свои консистенции, формы и движения. Подобная «морфология» страха становится для Л. Липавского объектом подробной классификации, итоги которой он оформляет в отдельную короткую главу: «Жизнь предстает нам в виде следующей картины. Полужидкая неорганическая масса, в которой происходит брожение, намечаются и исчезают натяжения, узлы сил. Они вздымаются пузырями, которые, приспособившись, меняют свою форму, вытягиваются, расщепляются на множество шевелящихся беспорядочных нитей, на целые цепочки пузырей. Все они растут, перетягиваются, отрываются, и эти оторванные части продолжают как ни в чем не бывало свои движения и вновь вытягиваются и растут» [Там же].

Обнаружение такой нечеловеческой, безындвидуальной формы жизни не только вовне, но также и внутри самого человека становится, по Л. Липавскому, главным источником страха. «В основе ужаса лежит омерзение. Омерзение же не вызвано ничем практически важным, оно эстетическое. Таким образом, всякий

ужас — эстетический, и, по сути, всегда один... страх перед оборотнем» [6, 34–35]. Образ оборотня становится в «Исследовании ужаса» завершающим и собирающим в себе весь спектр итогов «экспериментов» над содержанием страха, и для Л. Липавского этот образ неоднозначен. «Это подобно тому, как если бы мы разговаривали с нежно любимым другом, вспоминали то, что нам ближе и важнее всего, и вдруг сквозь черты его лица выступило бы другое, чуждое, по-обезьяньи свирепое и хитрое лицо идиота. Мы обманулись: он не тот, за кого мы его принимали. С этим невозможно столкнуться просто потому, что он даже не понимает слов, он весь устроен не по-нашему. Он не тот, он оборотень» [Там же, 20].

Оборотень в одно и то же время является «омерзительной», пугающей стороной жизни каждого человека, и при этом позволяет наметить границу чувственности внутри форм живого, фиксируя момент перехода мира из человеческой длительности к как бы несуществованию мира («каталепсии времени»). А ведь именно доступ к реальности, в том числе в ее нечеловеческой перспективе («прикосновение вечности»), и является искомым результатом разнообразных экспериментов обэриутов: «все чинари так или иначе находятся в позиции сознательного противостояния человеческому в себе: это означает отказ от желаний, презрение к “неизбежной нечистоте индивидуальности”, отказ от рефлексии, препарирование человеческих чувств, равно как и системы научной рациональности» [4, 143]. С этой точки зрения разработка образа оборотня, раскрывающего индивидуальность как нечто «фальшивое», рассогласованное с полным объемом реальности, становится одним из исследовательских приемов, позволяющих Л. Липавскому зафиксировать факты (а через них и саму возможность) присутствия человека при реальности в опыте аффективных переживаний: «в конце концов, чувства — единственно достоверное в мире, ничего другого в нем, наверное, и нет» [6, 37].

Подводя итоги сказанному, следует заметить, что обоснование подобной достоверности чувств для Л. Липавского нуждается в «субстрате» переживания времени, который бы связал разнообразные формы исследуемой им жизни. Если Р. Декарт находит неочевидное решение психофизической проблемы в помещении субстрата-проводника между качественно разделенными субстанциями протяженного тела и мыслящей души внутрь мозга («шишковидная железа»), отвергая как искомый источник согласования изученное в его время У. Гарвеем сердце [3], то для Л. Липавского сердце (а точнее любая мускульная активность, например, сокращение зрачка) выглядит в вопросе поиска «субстрата» чувственности куда выигрышнее.

Сокращающаяся мышца играет в «оживлении» мира (то есть во внесении в мир времени) ту же роль, которую играет неоднократно приводимый в качестве примера в «трактатах» вращающийся круг гончара, позволяющий на фоне неподвижного пребывания предметов ввести своеобразную систему отсчета оборотов колеса. Конечно, самого по себе механического движения колеса все же будет недостаточно для того, чтобы время в мире появилось, для этого нужна иная форма регулярного движения, которая как раз и вложена внутрь живого тела — мускульные движения, а для человека (в качестве наблюдателя мира) еще и сокращающийся зрачок, позволяющий охватывать мир далеко за пределами

конкретного органического тела, продляя в мир своеобразное воображаемое тело (на уровне которого и утрачивается контроль над предметами мира в случае головокружения, сопутствующего страху).

Перспектива «ужасного» в человеке, показанная Л. Липавским, выглядит «омерзительным» регрессом индивидуальности, своим воображением способной охватывать мир, до банальной сокращающейся мышцы. Однако в этом же регрессе есть и желанный обэриутам момент доступа к реальности, вневременной (и в этом плане совершенно нечеловеческой), которая на органическом уровне уже вложена в тело, но по законам которой человек ни в какой момент времени осознанно не существует.

-
1. Веленс А. Заметки о понятии страха в современной философии // Феномен человека : ант. / сост. и вступ. ст. П. С. Гуревича. М., 1993. С. 297–306.
 2. Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет : в 2 т. Т. 1. М., 1972.
 3. Декарт Р. Страсти души // Соч. : в 2 т. : пер. с лат. и фр. Т. 1 / сост., ред., вступ. ст. В. В. Соколова. М., 1989. С. 481–572.
 4. Дроздов К. В. Липавский и Друскин: чинари в поисках смысла // Вестн. Рос. гос. гуманитар. ун-та. 2007. № 10. С. 141–153.
 5. Кант И. Критика способности суждения / пер. с нем. М., 1994.
 6. Липавский Л. С. Исследование ужаса. М., 2005.
 7. Платон. Апология Сократа // Соч. : в 4 т. Т. 1 / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса ; пер. с древнегреч. СПб., 2006. С. 83–117.
 8. «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях / сост. В. Н. Сажин : в 2 т. Т. 1. М., 2000.
 9. Спиноза Б. Этика // Соч. : в 2 т. Т. 1 / вступ. ст. К. А. Сергеева, И. С. Кауфмана. 2-е изд., стер. СПб., 2006. С. 251–479.

Рукопись поступила в редакцию 4 июня 2019 г.