

ЭСТЕТИКА И ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 75.01:115 + 75.051(494)

Е. А. Голуб
С. П. Пургин

«УНИВЕРСУМ ВРЕМЕНИ» В ИСКУССТВЕ ПАУЛЯ КЛЕЕ: ФИЛОСОФСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ

В статье предпринимается попытка раскрыть то представление о времени, которое, реализуясь в художественных работах мастера, будучи предметом рефлексии в его теоретических очерках, приобретает черты последовательно проводимой концепции и лежит в основе художественной системы Пауля Клее. Методологическим основанием такой попытки выступает предположение о единстве в синтетическом искусстве Клее художественного и интеллектуально-философского содержания. Исходя из этого, объектом анализа выступают в равной мере как живописные произведения, так и его тексты — статьи, доклады. Они образуют единство, в котором выражается философия Клее. Время в творчестве Клее раскрывается как сложное и многостороннее явление. На основе анализа художественных произведений мастера выделяются отдельные измерения времени, которые, взаимодействуя друг с другом, образуют своего рода «Универсум времени». В результате появляется возможность проведения параллелей между концепцией времени у Клее и философскими концепциями времени, созданными в XX столетии. Вместе с тем это целое вовсе не обладает устойчивостью, стабильностью. Рассматривается природа того конфликта, который вносит в творчество Клее драматизм и создает ощущение ненадежности: столкновение времени самого творения (бытие) и индивидуального времени, времени художника. В заключение с точки зрения темы времени исследуется мотив ангелов, по-своему завершающий весь творческий путь Клее.

К л ю ч е в ы е с л о в а: искусство Пауля Клее, движение, творение, время, измерение времени, ангелы.

Вероятно, не будет преувеличением сказать, что из всех мастеров живописи в XX в. наибольшей любовью среди философов пользовался швейцарский художник Пауль Клее. Два хорошо известных эпизода этого романа: акварель Клее «Angelus Novus» («Новый Ангел»), к которой обращается В. Беньямин в важном

месте своих тезисов «О понятии истории» [1, 84], а также зачин доклада М. Хайдеггера «Время и Бытие» (1962), в котором автор вспоминает две поздние работы мастера в технике темперы — «Святая из окна» и «Смерть и огонь» [6, 391]. Дело, впрочем, не в отдельных эпизодах: высказываниях, оценках. Развернутый анализ и веские характеристики, посвященные творчеству швейцарского мастера, можно найти у целого ряда именитых философов: Т. Адорно, М. Мерло-Понти, М. Фуко, Ж. Делеза, Дж. Агамбена и др. Пьеру Клоссовски, который был не только философом и художником, но и маститым переводчиком философской и художественной литературы, принадлежит, наряду с переводами Ницше и Хайдеггера, перевод на французский язык знаменитых Tagebücher, «Дневников» Клее [8]. История философских рецептов творчества Клее стала уже самостоятельным предметом исследовательского интереса: ей специально посвящена книга американского философа С. Уотсона «Растущий месяц над рациональностью» [14].

Интерес к творчеству Клее среди философов обусловлен характером его искусства и теми задачами, которые Клее сам как художник перед собой ставил. Важнейший («программный») текст его, «Schöpferische Konfession», «Творческое кредо», открывается знаменитыми словами: «Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar», «Искусство не воспроизводит видимое, но делает видимым» (здесь и далее перевод текстов Клее, как и других иноязычных текстов, кроме особо оговоренных случаев, наш. — Е. Г., С. П.) [10, 28]. Без анализа или по крайней мере упоминания этой формулы, выражающей в наиболее сжатом виде понимание задач живописи, не обходится ни одно исследование, посвященное мастеру. Вместе с тем в ней опытный взгляд без труда различит знакомый мотив, тот, который не только свидетельствует о философской природе творчества Клее, но еще и позволяет распознать близость его некоторым философским традициям в XX в.

Действительно, если задача искусства (живописи) в том, чтобы делать вещи видимыми, не причастно ли искусство той области, в которой вещи приходят к своей зримости, становясь *явлениями*? Той, которую М. Хайдеггер в своих работах называет областью непотаенного? Именно это имеет в виду Клее, когда говорит о «творении» или «становлении» (die Schöpfung, das Werden). Произведение искусства не отражает, не повторяет реальность — оно само творит или участвует в творении. Оно помогает реальности явиться, стать видимой. «Сотворить» — это и значит «сделать видимым» или, говоря языком онтологии М. Хайдеггера, «привести в непотаенное». Искусство, таким образом, включено в бытие, и онтологическая его роль является, согласно Клее, важнейшей.

Для того чтобы определить отношение искусства к реальности или место искусства в ней, он использует образ дерева. Этот образ появляется в так называемой «йенской лекции» Клее — докладе «О современном искусстве», который был прочитан в йенском Художественном обществе (Kunstverein) в 1924 г. и который справедливо считается одним из важнейших его теоретических высказываний [12]. Если уподобить опыт форм природы и человеческой жизни корням дерева, то тогда собственное место художника как творца, место, где творится его работа, будет соответствовать стволу. Производимые же художником новые формы

подобны ветвям дерева и его кроне. И так же, как у обычного дерева, форма и строение кроны не повторяют форму и строение корней, подобным же образом и произведение искусства вовсе не должно и не может повторять поверхностные формы природы и человеческой жизни [12, 11–13].

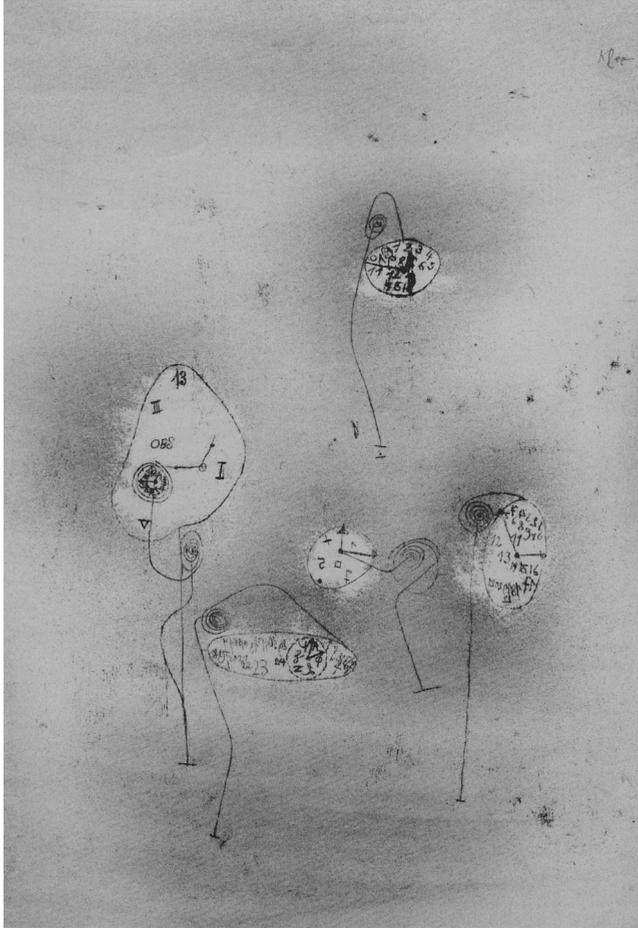


Рис. 1. Часы-растения. Оттиск маслом и акварель на бумаге и картоне. 1924

Время является главным героем всего творчества мастера. Под «творчеством», уточним сразу, мы в данном случае имеем в виду не только созданные им произведения — живопись или графику, но и те его мысли об искусстве, которые он изложил в виде статей и в докладах (многие из них относятся ко времени его преподавания в Баухаузе). Как и в современной поэзии, размышления по поводу искусства сливаются у него с самим искусством, образуя одно органическое целое. Нельзя не признать, что время в качестве термина нечасто появляется в лаконичных по языку, но чрезвычайно выразительных и емких его текстах. Чаще он использует такие термины, как «движение», «динамика», «формирование»,

«становление», «творение» (die Bewegung, die Dynamik, die Formation, das Werden, die Schöpfung). Но использование этих терминов уже предполагает развернутое и продуманное представление о времени. Прячась за другими понятиями, время выступает в его теоретических очерках понятием базовым, таким, благодаря которому становится возможным функционирование всех остальных. Потому мы считаем, что тема времени является важнейшей для понимания как искусства, так и философии Пауля Клее. Свидетельствует об этом, с другой стороны, также и интерес, который она вызывает у исследователей его творчества.

Большая книга статей, посвященная различным аспектам творчества Клее, выпущенная в Париже в 2016 г. по следам большой выставки его работ в Центре современного искусства Жоржа Помпиду, включает две статьи, посвященные проблеме времени у Клее. Это статья Реми Лабрюса (Rémi Labrusse) «Материя времени» [7] и Марии Ставринаки (Maria Stavrinaki) «Момент настал: Пауль Клее и опыт истории» [13]. Несмотря на различие подходов, оба автора удивительным образом совпадают друг с другом в основных выводах, касающихся темы времени.

Наша задача сводится к тому, чтобы ответить на вопрос, как художник Пауль Клее понимает время, какова его *концепция времени*. Эта концепция выражена в первую очередь в самих живописных и графических произведениях мастера, — во многом они основываются на ней. Но она выражена также в его теоретических очерках. Конечно, мы ни в коем случае не имеем здесь дело с «чистой метафизикой». Философские вопросы занимали швейцарского художника, как правило, в связи с искусством и поиском новых путей в нем. Но в этих поисках он (как и многие другие новаторы в искусстве первой половины XX столетия) далеко переступает условные границы «художественного». В действительности искусство и философская рефлексия образуют у него нерасторжимое единство: философское осмысление вырастает из самой живописи, стимулируется практическими задачами, а творчество с самого начала «заряжено» мыслью. Во многом это было обусловлено характером его духовного развития.

Как художник Клее рождался медленно. Овладевая мастерством и пытаясь найти свой путь в искусстве, он, по его собственному свидетельству, видел главную свою задачу не в том, чтобы «создавать скороспелые произведения, но в том, чтобы быть человеком, или... им становиться» [11, 145]. Путь к искусству для него был и «путем к мирозерцанию (Weltanschauung)» [Там же]. В этом нужно искать исток синтетического характера живописи Клее, в которой сошлись разные грани его личности и реализовались разные его дарования. Указанное единство философской рефлексии и самого искусства Клее послужит нам далее методологическим ориентиром. Не только по символическому содержанию его картин, но и в их формально-абстрактных структурах мы можем «прочитать» его философию времени, выраженную порой сознательно, а порой — безотчетно. С другой стороны, его теоретические работы, как правило, представляют вербально-понятийный аналог тому постижению времени, которое раскрывается в его живописи.

Раскрывая тему времени в творчестве Пауля Клее, мы будем основываться в равной мере как на картинах, так и на теоретических очерках. Между теми и другими существует замечательное *равновесие*. Литературное достоинство текстов

Клее очень высоко. Особняком стоят Tagebücher, «Дневники» [11], которые являются единственным в своем роде автобиографическим романом, в котором воспоминания о детстве, выполненные в форме изящных литературных новелл с характерным для Клее юмором, сменяются записями о волнениях, тревогах молодости, впечатлениями путешествий и далее — уже более уверенными и глубокими суждениями об искусстве, которые свидетельствуют о том, что понимание своей судьбы в целом достигнуто. Бытовое («документальное»), художественное и философское неповторимым образом сочетаются и переплетаются в них.

Конечно, при всех индивидуальных особенностях в первую очередь Клее остается художником-живописцем. Художник же работает в пространстве и с пространственными формами. Какое значение имеет время в отношении к самим условиям существования живописи как вида искусства? Кроме пространственных видов искусства существуют временные — поэзия, музыка. Между ними имеется важное различие, — это известно со времен Лессинга. В живописи и скульптуре история передается эпизодом, существующим в один момент времени, но выражающим самое существенное в ней. В поэзии, как и в музыке, содержание развертывается во времени. Гению Клее были равным образом присущи черты, свойственные, с одной стороны, музыкантам, с другой — художникам. В молодости он выбирал между музыкой и изобразительным искусством, и хотя выбор был сделан в пользу последней, музыка оставалась любимым искусством и сопровождала его всю жизнь. Не эта ли особенность его творческой личности противится в нем разлучению обоих искусств? Именно это разделение Клее оспаривает: практически — как художник, теоретически — как мыслитель. Он утверждает: «Ибо также и пространство есть временное понятие», «Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff» [10, 33]. Это утверждение лежит в основании всей художественной концепции Клее.

В первую очередь оно решительно отменяет возможность статической трактовки формы. Дело не только в динамическом решении сюжета (когда этот сюжет в картине имеется). Дело не только в особом, синтетическом, подходе к изображению — является ли предметом изображения человеческий характер, природный объект, пейзаж. Важнее то, что сама форма у Клее развертывается как процесс. Мы видим, как строится изображение, как оно *возникает*. Картина словно рассказывает историю себя самой. Для художника исключительно важно, чтобы отдельные элементы (в первую очередь — графические) «оставались различимыми в произведении» [Там же, 31]. Теперь мы видим, как движение точки рождает линию, линия переходит в плоскостную фигуру, вступают цвет, различные модуляции его яркости и т. д. Так из живописных элементов рождается форма. «Хороша та форма, которая является движением, творением, хороша активная форма. Дурная форма — та, которая погашается, как просроченный долг. *Форма* — прекращение, смерть. *Формирование* — Жизнь», — резюмирует Клее в небольшом очерке «Философия творчества» [9, 60].

Он мог бы воспользоваться понятиями кантовской философии, чтобы с их помощью выразить свой подход к решению вопроса о том, как возникает форма в искусстве. Действительно, кажется, что в концепции Клее пространство как

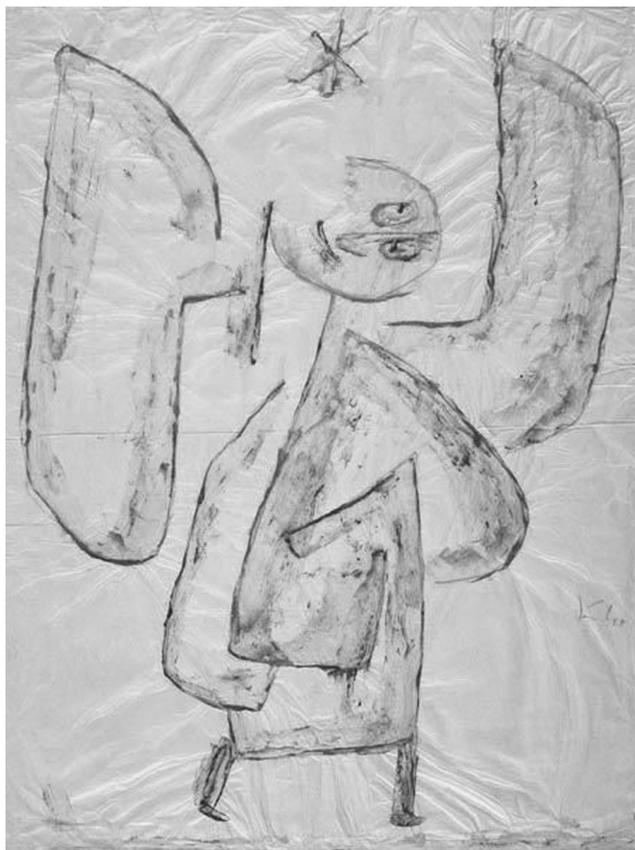


Рис. 2. Ангел звезды. Карандаш, гуашь на бумаге. 1939

форма внешнего созерцания подчинена времени как форме созерцания внутреннего, выводится из нее. Если это так, это позволит объяснить то, что мы отметим далее как одну из важнейших черт восприятия времени у Клее: время природы и мира, включая в себя человеческое, вместе с тем взято в перспективе взгляда из субъекта и погружено в поток индивидуального переживания. С другой стороны, подчинение пространства времени и включенность пространства во время приводит к тому, что само-то время также начинает принимать пространственные очертания. Время отражается в геометрических фигурах: то это бегущая волнистая линия, то вздымающаяся вертикаль, то молниеносный зигзаг...

Динамический подход к форме у Клее настолько радикален, что живопись действительно становится у него временным искусством. Мы *видим* на его картинах или графических листах, как ритмически живет, простирается, пульсирует время. Но многозначительным и подробным рассказ о времени становится тогда, когда абстрактная структура находит для себя предметные ассоциации, когда произведение наполняется выразительным *содержанием*. Образы Клее — местность, звезды, растения, живые существа, люди — играют роль символов, всегда

говорящих о целом, воссоздающих, как он требует в йенской лекции, «одновременность» (*Gleichzeitigkeit*) разных измерений предметного мира. Но эта целостность или одновременность, в свою очередь, всегда динамична и как таковая всегда обращена ко времени, говорит о времени.

Попробуем теперь передать в общих чертах основное содержание этого «рассказа о времени».

В первую очередь, время в представлении Клее многосложно, многослойно. Время складывается из многих времен, которые мы далее будем называть «измерениями времени». («Измерение», *Dimension*, один из часто употребляемых Клее служебных терминов.) Перечислим эти измерения. Первое — время мира, «большое время». Это время непосредственно соотносится с бытием как таковым и с *началом*. Нет ничего удивительного поэтому, что в связи с ним Клее вспоминает *Genesis* — «Книгу Бытия» [10, 34]. Здесь важнейшей является мысль о *творении*. Второе измерение — это общее время человеческой истории, историческое время. В первую очередь оно включает эпохи великих культур и великого искусства: Греция, Рим, Италия в эпоху Ренессанса. В целом же эта общая человеческая история является художнику и мыслителю как *la comédie humaine*, «человеческая комедия», и его реакцией на нее становится сатира или карикатура. В 1933 г. эта история ворвется в его жизнь вовсе уже не комедией, но охватившим целый народ безумием, а также относящейся к нему лично угрозой, вызвав произведения, отмеченные горечью, гневом, сарказмом. Третье измерение — время индивидуального человеческого существования, время сознания. Какие бы темы ни разрабатывал Клее, какими бы масштабными ни были его замыслы, они всегда помещены у него в лирический контекст, связаны с индивидуальным опытом. Четвертое измерение — время художественного процесса, сознание художника и время в произведении искусства. Разумеется, третий и четвертый планы связаны, но сохраняют при этом свою специфику: творческое никогда не растворяется в экзистенциальном, но и экзистенциальное никогда не может быть исчерпано творческим.

Самым существенным в таком восприятии времени, пожалуй, является то, что сами эти отдельные измерения времени оказываются вложенными друг в друга, как то демонстрирует одна из центральных работ мастера, которая так и называется: *Die Zeit*, «Время». Причем эта их «вложенность» имеет вид *прямой и обратной связи*: время, названное «большим», вбирает в себя индивидуальное (почти пересказывая историческое), идя далее к времени художника, и, наоборот, художественное и индивидуальное, минуя историческое, вбирает в себя «большое»! В этом обратном движении освобождением от фарса исторического времени становится у Клее выход в доисторическое. Но настоящим, определяющим парадоксом в восприятии времени является то, что обе эти перспективы, оба «движения» — от «большого» к «малому» и от «малого» к «большому» — не сменяют друг друга, они как бы синхронны, накладываются друг на друга. Именно эта «синхронность» прямого и обратного движений и определяет особый драматизм и напряженность мировосприятия Клее.

Попробуем последовательно описать отдельные измерения времени, учитывая при этом указанный выше парадокс их взаимодействия.

Большое время связывается у Клее с мыслью о творческом акте. В текстах, где речь идет о движении, следовательно о времени, постоянно появляется аллюзия на библейское предание о творении. Таким образом, представление о времени непосредственно сочетается с представлением о творческой силе. Такая позиция родственна пониманию времени в философии А. Бергсона. Для автора «Творческой эволюции» творчество присуще самому времени, длительности (*durée*), и заявляет о себе в процессе эволюции, в котором все прошлое непрерывно сохраняется, но каждое настоящее ознаменовано рождением нового. В философии Ницше, напротив, творческая воля (*Wille zur Macht* — «воля к власти» или «воля к могуществу») противопоставлена времени, побеждающему, уносящему в прошлое победы и одоления воли: «Не может воля волишь вспять: то, что не может она пересилить время и напор и желание времени, — вот в чем воли потаенная печаль» (пер. Я. Э. Голосовкера) [4, 173].

Время, понятое как творческое могущество, не есть ли это Бог? Клее не дает прямого ответа, оставляя нас перед тайной многозначительной и грандиозной. Очерк «Философия творчества» открывается словами: «Творческая сила не поддается определению в слове, она остается при самом глубоком анализе невыразимой тайной» [9, 57]. Важным символом творческой силы в художественной системе Клее выступает огонь. В «Творческом кредо» этот огонь называется «неким» (*ein gewisses*) [10, 34], и, при всей неопределенности, нейтральности такого определения, оно оказывается в этом случае наиболее знаменательным, служа сохранению неприкосновенности тайны.

Другой символ той же силы — глаз. Он связан с огнем: «Некий огонь оживает, проходит через руки, струится на плоскость и по плоскости и, как искра, замыкая круг, влетает туда, откуда пришел: обратно в глаз, и далее» [Там же]. Чей это глаз? Предвечного творца или художника? Вопрос снова останется без ответа, и нам даже нет нужды пытаться доискиваться его. Главное, что глаз принимает огонь, что он — солнечный, огненный. Старая, восходящая к «Эннеадам» Плотина и повторенная Гёте в «Фаусте» мысль о том, что глаз лишь постольку может видеть солнце, что он сам солнце в себе содержит.

В чем проявляется творческая сила времени? Прежде всего в его бесконечной жизненной производительности. Мы видим невероятное обилие форм и сущностей живой природы. Из картины в картину у Клее переходят разнообразные, с невероятным искусством и фантазией создаваемые формы: растения, цветы на скалах или в пещерах, мир подводный с ведомыми и неведомыми существами, птицы и наземные обитатели («Ботанический театр», «Цветы пещер», «Лесная ягода», «Эльфы», «Пейзаж с золотыми птицами», «Ритмы роста», «Рыбное чудо», и др.). Творческая сила проявляется также в творении пейзажа как такового, где время постепенно формирует геологические структуры: пласты, изгибы, складки. Речь идет, таким образом, о творчестве форм так называемой «неживой природы» («Пейзаж в начале», «Пейзаж с небесными телами», акварели путешествия в Тунис, многочисленные «Сады» («Южный сад», «Сад на востоке», «Парк в Люцерне»), «Южный берег вечером» и др.). Но за всем этим богатством, в котором обнаруживается творческая мощь времени, стоит главное: она находит

свое выражение прежде всего в формировании самого *пространства*. До сих пор мы приводили в качестве примера те работы художника, в которых открывается многообразие *природных* форм. Но принципиальные для него, раскрывающие само существо его концепции работы — абстрактные, по отношению к которым те, что только что перечислялись нами, являются «прикладными».

Задача абстракции Клее состоит в том, чтобы показать, как из творческого (музыкального) ритма возникает пространство. (Уже не нужно говорить о том, что «показать» для художника означает одновременно — «создать».) Например: «Древний звук, абстрактное на черном», «Главная дорога и боковые пути», многочисленные «города» и «окна» («Сон-город», «Городской вид с красно-зелеными акцентами», «Окно», «Стеклянный фасад»), «Героические удары смычка» и др. Всякое изображение начинается с абстракции, которая не уводит от реальности. Напротив, в абстракции дан внутренний, глубинный ее план. Абстракция образована чистыми функциями. Поэтому в ней зритель видит ту энергию, благодаря которой возникает пространство как таковое со всеми скрытыми в нем формами, какие только могут существовать в природе. *Формирование* пространства выходит в абстракции на первый план.

Сила времени абсолютно избыточна. Но обнаруживается здесь же обратная ее сторона — разрушительная. Могущество времени превращает оазисы в пустыни, акрополи в развалины. Время — единственная «вещь», которая существует *до и после*. Предшествуя всему, завершая все, само время уже ни от чего не зависит, ничем не определяется, не терпит над собой власти закона. Если попытаться представить в картине то, что «собой представляет» время, то, вероятно, единственным, хотя бы в какой-то степени соответствующим безмерной его природе образом, был бы образ реки в разливе, когда она захватывает и топит всё и вся. Но это уже не пресловутое гераклитово «*panta rhei*», ибо у Гераклита течение времени подчинено определенному ритму и в нем правит закон. Творения Пауля Клее внушают нам мысль о том, что единственным законом времени может быть только *возможность* быть всему, но также и не быть. В первую очередь это относится к пространству. Стирание пространства и всего временного во времени открывает поток большого времени. Время старше любого закона, в этом смысле оно беззаконно. По-своему об этом идет речь и в текстах Клее: «Раньше изображались вещи, которые можно было видеть на земле, на которые человек любил смотреть или хотел бы смотреть. В наше время относительность всего, что видимо, стала понятна, побеждает мысль о том, что видимое в отношении к мировому целому представляет собой лишь изолированный случай, что существуют в численном превосходстве другие скрытые истины. Вещи наполняются более широким и многообразным смыслом, который, как правило, находится в противоречии с прежним рациональным опытом. Случайное возводится в ранг существенного» [10, 35].

Время само не знает о своей разрушительной силе. Разрушительность времени открывается взгляду, направленному в его сторону, взгляду, направленному против него, взгляду человека, художника. Не художники ли и поэты более всего чувствительны к разрушительной силе времени? Этому посвящены оба «Памятника» — Горация и Пушкина. Выше мы говорили о том, что оба направления

движения измерений времени у Клее синхронны. Перспектива движения от «большого» времени к «малому» — индивидуальному, человеческому — совпадает с обратным движением. Открытие «большого времени» — достижение последних столетий, в особенности двадцатого. Об этом Клее говорит в одном из разделов «Творческого кредо»: «Древний человек — словно моряк на корабле, который захвачен управлением и ценит хитроумное удобство оснащения. Этому соответствует способ изображения у древних. Сейчас: что сознает современный человек, передвигаясь по палубе парохода? — 1) Свое собственное движение, 2) курс корабля, который может быть противным, 3) направление течения и скорость реки, 4) вращение земли, 5) ее движение по орбите, 6) ход лун и светил вокруг. Итог: система движений во вселенной, центр — я на пароходе» [10, 37]. Другая бесконечность открывается взгляду современного человека (художника), когда он заглядывает в микроскоп. Об этом Клее также говорит — в заключительной части доклада «О современном искусстве» [12, 45]. Но эта новая привилегия, возможность осознать себя в истории «большого рассказа» (*le grand récit*), если воспользоваться здесь выражением М. Серра, влечет за собой и новый драматизм существования художника.

Наряду с темой творения также и тема уничтожения, разрушения является лейтмотивом в творчестве Клее. В произведениях 1910-х гг. она отсылает и к историческим реалиям: работа 1920 г. «Разрушенная местность», «*Zerstörtes Ort*», где здания с темными провалами окон и мрачный сумеречно-серый колорит напоминают о только что отгремевшей на полях Европы войне. Но картина 1934 г. «Разрушенная земля», «*Zerstörtes Land*», уже не содержит прямых отсылок к историческим обстоятельствам. На картине 1924 г. «Разрушенный Египет», *Zerstörtes Aegypten*, знаки, в которых запечатлелась память прошлого, размываются паводком Нила, становясь уже почти неразличимыми. Вместе с уходящей памятью о прошлом растворяется, тонет, кажется, и сама земля. В итоге обнажается самое глубокое русло — времени.

Времени историческому в этом смысле Клее предпочитает время доисторическое. В движении творческого взгляда навстречу «большому времени» это важный этап. Реми Лабрюс в блестящей статье, посвященной теме времени у Клее, пишет об этом: «Клее в течение его жизни не раз обнаруживал желание избежать той тревоги, которая вызывается встречей с культурными формами прошлого с их непоправимой условностью, предпочитая им формы естественной жизни. Был случай, например, в Каире в январе 1929-го года, когда он почувствовал потребность оставить пирамиды и мумии Музея Египта для растений и животных зоологического сада. Та же самая потребность выражается и в его произведениях, где он достигает понимания себя самого. Она запечатлевается тогда иронически в фантазиях: то античные колонны превращаются в растения (*se végétalisent*) и становятся пальмами, то — пирамиды трансформируются в острова или горы, и т. д. <...> Явления истории казались ему с этих пор ничтожными, обреченными на разрушение, в облике того “разрушенного Египта”, который он написал в 1924-м г. в виде рядов влажных псевдоиероглифов, которые словно растворяются в тумане, или уносятся потоком, или мало-помалу уходят в “исторический слой почвы”,

в которой предметы и тела безнадежно разлагаются на части, теряют свою способность быть символами значений и возвращаются в бесформенность» [7, 173].

Мы подходим к самому важному. Встреча двух временных перспектив («встреча двух взглядов») рождает в художнике чувство ненадежности существования. Его знаками выступают уходящие вверх зыбкие лестницы, шаткие стремянки, дома, которым, кажется, грозит опасность обрушиться, будто это карточные домики, трапедии, канатоходцы, ступающие по канату над пустотой... Чувство ненадежности, хрупкости внушает иногда сам (обыкновенно небольшой) формат работ Клее. И дело, как нам думается, не столько в сознании несоизмеримости человека и обступившего его мира — трагическое противоречие, которое так занимало романтиков. Не в сознании брэнности творений или конечности человеческой судьбы.

В пределах своих композиций Клее с помощью безошибочного расчета всегда находит спасительную точку равновесия. О виртуозах обычно говорят в отношении к музыкальному искусству: пианисты-виртуозы, скрипачи-виртуозы... Клее же виртуоз в сфере живописи. В ней власть художника достигает предела: он овладел всеми материалами своего искусства, выходя за рамки обычно используемых мастерами средств. Даже поверхности, на которых пишет Клее, — и те созданы им самим. Они неоднородны: он использует все подручные средства (ткани, картон, бумагу) в различных комбинациях. Он грунтует, красит, склеивает; сминает и натягивает; использует декалькоманию; бесконечно разнообразит текстуру. Обретая власть в пределах искусства, он ощущает себя демиургом. (О демиургической теме в творчестве Клее см. [2].) Художник — бог своего мира. Только ли своего?.. Здесь решающий момент. Он наследник времени творения: его «малое время» входит в «большое». (При этом, заметим, не покидая границ искусства ради «жизнетворчества», — в этом отличие Клее от многих других мастеров Баухауза.) Сама мощь художника и полнота его власти странным образом открывают ненадежность его творений и жизни самого создателя. Они являются причиной той особой меланхолии, которая пропитывает творчество Клее. «Допустим, как поэт я не умру, зато как человек я умираю», — говорит Георгий Иванов. Но поэт остается человеком всегда, даже в моменты наивысшей захваченности поэтической стихией. Близость его к «сердцу творения» (вспомним знаменитую автоэпитафию Клее), его взлетающие «полеты» (о которых он говорит в очерке, посвященном «собрату» — Эмилю Нольде) [3, 41] не только не спасают его, но, напротив, обрекают на физическую и небесную хрупкость.

Оба времени, идя навстречу друг другу, не могут соединиться, стать *одним* целым эпическим временем. Время остается многосложным. Два измерения — «библейское» время творения и время человеческого творчества — никогда не совпадают. Тема разрушительной мощи времени в работах Клее сама по себе уже свидетельствует о расколе, о ране, которая проходит по сердцу творения. Этот раскол наполняет картины швейцарского мастера особым трепетом, напряжением и странной красотой.

Последней главой этой истории становятся знаменитые *ангелы* его поздних работ. Есть все основания полагать, что на концепцию ангелов у Клее в немалой

степени повлияли ангелы «Дуинских Элегий» Р. М. Рильке. Правда, в отличие от этих, последних, воплощающих собой ein stärkeres Dasein, «более сильное бытие», ангелы Клее чрезвычайно близки земным созданиям. Да, некоторые из них являются грозными, готовыми к битве, как Angelus Militans, «Вооруженный (или Воюющий) Ангел», но они часто являются и смущенными, неловкими, порой смешными... Кажется, эти ангелы не менее хрупкие и бранные создания, чем мы сами: Забывчивый ангел, Сомневающийся ангел, Ангел, полный надежды и др.! В средневековой схоластической традиции у ангелов вполне определенное отношение ко времени. Они, участвуя в событиях, происходящих в тот или иной момент времени, вместе с тем принадлежат *всему* его кругу с самого начала творения. Они «первенцы бытия». Таковы и ангелы Рильке. «Истинная жизнь простирается по обе области, большой круг кровообращения проходит через обе: нет ни этого, ни того света, но лишь одно огромное единство, в котором пребывают стоящие над нами существа, “ангелы”...» (пер. М. Баранович) [5, 534], — пишет Рильке по поводу «Дуинских Элегий» польскому переводчику В. фон Гулевичу. Ангелы Клее выполняют ту же задачу. Вместе с тем они ближе ускользящему моменту времени, ближе бранным существованию, ближе нам самим, чем могучие ангелы Рильке. Именно будучи такими, они несут утешение и надежду уже смертельно больному художнику.

Было ли достигнуто окончательное примирение? Очевидно, нет. Драматизм и напряжение присущи работам Клее в его последний период. Именно в этот период он создает наиболее прекрасные, но и наиболее трагичные свои вещи. Наряду с циклом ангелов это «Смерть и Огонь», *Insula Dulcamara*, «Суровый лик», «Эта звезда учится смирению», «Заключенный»... Весть о спасении приходит не из некоей условной сферы неподвижного бытия — она приходит из времени и раздается во времени. Она столь же «динамична», как и все творчество мастера. Его ангелы странствуют из времени во время. На его путях они распутывают те узлы, которые могли бы затруднить неловкому легкий и безболезненный переход из одной сферы бытия в другую. Согласно стихотворению-автоэпитафии Клее — из области живых в ту область, которая является общей для мертвых так же, как и нерожденных: «ближе к сердцу творения, но еще недостаточно близко».

Нет сомнений в том, что проблема времени была одной из самых важных проблем в философии XX столетия. Она звучала как основной мотив в музыкальном произведении, во многих отношениях определяя содержательную разработку других тем. В этом смысле творчество Пауля Клее хорошо вписывается в общую картину духовных исканий столетия. Но интеллектуальный и художественный потенциал этого творчества еще далеко не исчерпан. Помимо других достижений швейцарского художника дело также и в исключительной многогранности той «концепции времени», которую мы пытались описать выше, опираясь как на его художественные произведения, так и на теоретические работы. Мы не смогли бы свести ее ни к одной из известных философских интерпретаций. При этом подход мастера вовсе нельзя назвать эклектичным. Мир представлен как динамический универсум, включающий в себя множество входящих друг в друга или пересекающихся измерений времени. Это похоже на множество голосов в полифоническом

произведении. Не нужно специально говорить о том, насколько такой образ мира в его временном аспекте оказывается близким как современным научным представлениям, так и современным философским поискам. Но сама эта полифония базируется на главной встрече, встрече драматической, определяющей одновременно и космический характер творчества Клее, и невероятную личностную интимность в ощущении мира: неизвестной творческой силы, охватывающей все и проявляющейся повсюду — и порыва человеческой творческой воли.

-
1. *Беньямин В.* О понятии истории // Новое лит. обозрение. 2000. № 46. С. 81–90.
 2. *Голуб Е. А., Пургин С. П.* Аналогия художник — Творец в искусстве Пауля Клее // 30 лет кафедре религиоведения Уральского федерального университета. Екатеринбург, 2017. С. 114–125.
 3. *Клее П.* Пауль Клее об Эмиле Нольде по случаю его 60-летия // Нольде Э. Полотно. Акварели. Графика: Из собрания Фонда Эмиля Нольде в Зебюлле. М. ; Л., 1990.
 4. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. М., 1994.
 5. *Рильке Р.-М.* Проза. Письма. Харьков ; М., 1999.
 6. *Хайдеггер М.* Время и бытие // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 391–406.
 7. *Labrusse R.* La matière du temps // Klee P. L'Ironie à l'oeuvre. P., 2016. P. 168–174.
 8. *Klee P.* Journal. Trad. par Pierre Klossowski. P., 1959.
 9. *Klee P.* Philosophie de la création // Klee P. Théorie de l'art moderne. Denoël, 1985. P. 57–62.
 10. *Klee P.* Schöpferische Konfession. B., 1920.
 11. *Klee P.* Tagebücher. Bern, 1988.
 12. *Klee P.* Über die moderne Kunst. Bern — Bümpliz, 1945.
 13. *Stavriniaki 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.
 14. *Watson S. H.* Crescent moon over the rational. Philosophical interpretation of Paul Klee. Stanford, 2009.

Рукопись поступила в редакцию 22 февраля 2018 г.