

Динамизм ангела: человек в графическом цикле Пауля Клее 1939–1940 гг.*

С. П. Пургин

Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Российская Федерация, 620002, Екатеринбург, ул. Мира, 19

Для цитирования: Пургин, Сергей. «Динамизм ангела: человек в графическом цикле Пауля Клее 1939–1940 гг.». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 11, no. 3 (2021): 512–531. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.308>

Начиная со знаменитых «Тезисов о понятии истории» Вальтера Беньямина, ангелы в искусстве Пауля Клее воспринимаются как таинственные символы времени, истории или души. Предметом анализа в статье выступает графический цикл, созданный в последние годы жизни художника (1939–1940). Этот цикл может считаться его творческим завещанием, поскольку здесь в наиболее концентрированном виде выражена философия мастера: представление о человеке, месте его среди творений. В нем также последовательно проведены и основные художественные принципы, которых придерживался Клее. На основании анализа отношений, которые существуют между листами, входящими в цикл, и другими его произведениями, делается вывод, что главная тема цикла ангелов именно человек. Связывая образ человека с образом ангела, художник следует известным традициям европейской мысли, определяющим сущность человека из его отношения к ангелам. Но поскольку у Клее решительно переосмысливается образ универсума в целом, который у него вовсе не является лестницей совершенств, восходящей к ангелам и Богу, отношения между людьми и ангелами также принимают иной вид. Это уже не две разные ступени творения: ангелы здесь, в интимном родстве с человеком. Философское и художественное видение Клее, берущее мир под углом зрения его динамики и формирования, подчеркивают в человеке динамическую и временную составляющую его природы. В этой динамической перспективе человек и становится у Клее *ангельским гротеском*. Ему соответствует своя временная форма существования. В качестве такой временной формы человеческого — экстатического — существования оказывается мгновение, выходящее за свои пределы, растущее из себя самого.

Ключевые слова: Клее, ангел, человек, порядок творений, динамизм, время, гротеск, мгновение.

В последние годы жизни, с 1938 по 1940, Пауль Клее создает несколько картин большого формата. Присущий его искусству лиризм благодаря использованию многозначительных символов вступает в союз с широтой содержания почти эпической. Эти полотна читаются как емкие, не всегда ясные формулы не только прошлого опыта, но и предвкусений и странных надежд. Наряду с живописью, создает он также и несколько графических циклов, каждый из которых в основном состоит из рисунков, выполненных на тонкой бумаге быстрым движением карандаша

* Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда (РНФ), проект № 19-18-00342.

ша. Среди работ первого рода — известные картины, такие как «Insula Dulcamara» («Сладко-горький остров»), «Парк под Люцерном», «Архангел» (1938), «Любовная песнь в полнолуние» и «Экспансивность» (1939), а также последняя, незаконченная — оставленный на мольберте перед отъездом в клинику Св. Агнессы в Локарно таинственный «Натюрморт» (1940). Среди работ второго рода выделяется знаменитый цикл ангелов (более сорока листов), созданный Клее в последние два года жизни. Впрочем, упомянутая живопись маслом «Архангел», относящаяся к 1938 г., по-своему предваряет графический цикл.

В целом среди работ Клее, за исключением цикла ранних офортов «Инвенции», непросто отделить друг от друга живопись и графику. Границы между ними условны, поскольку художник, как правило, виртуозно пользуется смешанными техниками. Также масштабы не служат в этом случае привычным ориентиром. Например, названная нами выше сравнительно большая по формату «Любовная песнь в полнолуние» выполнена акварелью. Между тем цикл ангелов, созданный в последние два года, включает в себя работы, написанные маслом. Это «Ангел смерти» и «Angelus Militans» («Ангел-воин»). Все же большинство ангелов — это быстрые карандашные рисунки. Они поражают легкостью исполнения, мгновенной точностью. Но уверенная и гибкая линия Клее запечатлевает, как правило, непростой сюжет, обрисовывает непростой характер. Конечно, преимущественно графический способ их воплощения далеко не случаен и служит реализации глубокого содержания, о котором далее пойдет речь.

В тех и других работах запечатлено завершение творческого пути мастера, итог его художественных и философских поисков. Отделять художественное от философского здесь нет оснований. Поиски в области формы были для Клее одновременно тем путем, по которому шло его философское постижение мира и человека и в первую очередь времени. «Отправимся в страну Более Полного Познания», — пишет он в своем манифесте «Творческое Кредо» [1, S. 76], говоря о создании рисунка и последовательно описывая движение карандаша по листу бумаги. На это важное обстоятельство указал уже первый крупный исследователь искусства Клее (а также друг его) Виль Громан: «Клее был также философом, в живописи, как и в писаниях. Для него не составляло трудности начинать “с самого малого”, с одного формального мотива. Но из простого повторения малых частей возникает нечто большее, нежели то, что возникает из поэтического порыва» [2, S. 7]. Пытаться доказывать, что Клее в своем искусстве был «еще и философом» совершенно излишне, это очевидно всякому, кто хотя бы немного знаком с его произведениями. Но никакая нарочитая «философия» ему не была нужна. Круг его философского чтения остается во многом неясным. Из дневников мы знаем, что в молодости он читал Платона. Вероятно, Ницше и Шопенгауэра, философских кумиров эпохи fin de siècle. Серьезное влияние оказали на него эстетические и естественно-научные сочинения И.-В. Гёте¹. Его теоретические работы (в которых, несомненно, имеются философские положения) обращены исключительно к вопросам искусства, проблемам формотворчества. Лекции, прочитанные в Баухаузе, в которых он, основываясь на опыте и задачах художника, развертывает своеобразную художественную

¹ Влияние Гёте на Клее подчеркивает Фабьенн Эггельхёфер [3]. Особый раздел посвящает сопоставлению эстетических концепций Гёте и Клее Е. О. Купровская-Денисова в книге «Прикасаюсь к тайне. Пауль Клее и композиторы XX века» [4, с. 31–9].

космогонию, нацелены в первую очередь на педагогические задачи. Имеется любопытное свидетельство вдовы Ганса Блэша — ближайшего друга Клее на протяжении многих лет начиная с самой ранней молодости. Адель Блэш, подчеркивая то, что их обоих связывала «теснейшая, ничем не омрачаемая дружба», вместе с тем отмечает, что именно с Клее ее муж «меньше всего мог отдаться философствованию (gut philosophieren) <...> поскольку тот почти сразу же переводил разговор на вопросы музыки и искусства» [5, S. 13].

Искусство Пауля Клее, взятое в целом, и последние его произведения выражают философское понимание человека и мира, основанное на преобладании становления и движения (Werden und Bewegung). Как и для именитых его современников-философов, время было для Клее горизонтом понимания человеческого бытия. Парадоксально, но органом постижения в этом случае выступает живопись, которая, начиная с Лессинга, определяется как искусство пространственное, в котором изображаемое ограничено одним временным моментом. Каков смысл последнего слова мастера, сказанного им о жизни, если считать, что этим «последним словом» был знаменитый графический цикл ангелов? Заметим, что ангел появляется и в той самой последней работе, которую Клее оставил незаконченной, отправляясь в клинику Локарно. Ставя перед собой задачу интерпретации этого цикла, мы вовсе не считаем, что смысл искусства Клее можно без остатка перевести на язык философских понятий. Конечно, понятия, на которых должна основываться в этом случае герменевтическая процедура, не могут не иметь своей специфики, не учитывать особенности того, что является здесь предметом интерпретации (таким понятием, как будет видно в дальнейшем, становится понятие гротеска). Вместе с тем замысел философской интерпретации цикла ангелов, на наш взгляд, вполне закономерен, поскольку сам цикл опирается на богатейший культурный опыт, как художественный, так и интеллектуальный, который вовсе не ограничивается представлениями об ангелах в различных духовных традициях. Заметим мимоходом и то, что сам мастер в разработке своей художественной программы часто использует философские понятия, как традиционные, так и изобретаемые им самим. «Движение» и «становление», указанные выше, относятся к их числу.

Приступая к интерпретации ангелов Клее, созданных им в последние годы жизни, нужно сказать, что мы вовсе не являемся пионерами в этом деле. Об ангелах, появившихся на свет тогда, когда художник страдал мучительной болезнью и понимал уже, что жить ему осталось недолго, было сказано немало содержательных и глубоких слов. Вместе с тем Пердита Рёш, автор одной из немногих больших работ, специально посвященных этому мотиву в искусстве Клее, указывает на следующее довольно курьезное обстоятельство: «Интересно заметить, что хотя вряд ли найдется такой интерпретатор произведений Клее, который упустил сказать пусть одно только слово о его ангелах, до сего момента нет ни одного объемного исследования, посвященного фигуре ангела у Клее, несмотря на то что, по моему мнению, именно с этой фигурой связан центральный пункт его художественной концепции и его самопознания как художника» [6, S. 31]. Несомненно, десять лет, прошедших с момента выхода книги П. Рёш, принесли кое-что новое. Появились новые работы, посвященные ангелам Клее². Не так давно даже произошел набег

² Укажем небольшую книгу Бориса Фридевальда [7], а также превосходно подготовленное издательством Natje Santz совместно с Центром Пауля Клее в Берне издание ангелов Клее, сопрово-

на эту область (давно, впрочем, ожидаемый) с территории глубинной психологии: его ангелам посвятила книгу юнгианка Ингрид Ридель [9]. Анализируя отдельные работы художника (в основном последних двух лет жизни), она стремится показать, что ангелы Клее являются проявлением архетипа Самости, что художник на пороге смерти почти целенаправленно шел к распознаванию и воплощению этого архетипа. Есть также немало исследований, посвященных отдельным произведениям, графическим или живописным, в которых появляется данный мотив. Отметим среди них блестящую статью Отто Карла Веркмейстера, направленную на прояснение аналогии, которая обнаруживается между взглядами философа Вальтера Беньямина и художника Пауля Клее [10, S. 98–123]. Эта аналогия своеобразно проявилась в том толковании, которое философ дал работе Клее «Angelus Novus» в своих тезисах «О понятии истории» [11]. «Angelus Novus», созданный мастером в 1920 г., задолго до того цикла, который стал непосредственным предметом нашего интереса, несомненно самый известный ангел Клее. В этом не последнюю роль сыграли «Тезисы» Беньямина.

Все же эта тема ни в коей мере не может считаться закрытой. На наш взгляд, анализ, проведенный П. Рёш в книге «Герменевтика вестника», остается пока наиболее последовательным и глубоким в своих выводах. К тому же он охватывает весь творческий путь мастера, останавливаясь и на ранних его работах: мотив ангела появляется уже в самом первом, признанном самим Клее цикле работ — в «Инвенциях» (образ «Героя с крылом»). Признавая это и во многом опираясь на ее исследование, мы вместе с тем не во всем можем согласиться с П. Рёш. Ангел Клее, по ее мнению, является органом самопознания художника, «фигурой рефлексии» (Reflexionsfigur). В одном из разделов своей работы она проводит связь между образами ангелов Клее и его автопортретами. Важную роль в ее анализе играет также знаменитый ангел «Меланхолии» Дюрера, вызывавший восхищение мастера и служивший ему ориентиром. Нет сомнений в том, что опыт художника и в первую очередь личный опыт ближе всего Клее, но все же концепция ангела исключительно как «фигуры самопознания художника» кажется нам односторонней.

Искусство Пауля Клее ни в коей мере не является «чистой живописью», которая, подобно «чистой поэзии» Поля Валери, имеет предметом лишь самое себя. И дело не только в том, что отправной точкой в его искусстве была сатира (цикл «Инвенции», работы на стекле), что «человеческая комедия» и в дальнейшем на всем протяжении творческого пути занимала его как художника. Искусство Клее, балансируя между абстрактным и фигуративным, опираясь на работу с формой, нацелено на познание. Это познание обращено к динамическим структурам творения, ритмам органической жизни. Начиная с 1910-х годов опыт человеческой жизни берется художником в особой перспективе, названной им «холодным романтизмом». Эта далекая перспектива отнюдь не означает исключения человеческого опыта из поля зрения художника. Скорее, наоборот, она дает возможность более глубокого проникновения в него и осмысления. Опыт художника остается для Клее самым близким, но задачи, которые он перед собой ставит, предполагают единство с общечеловеческим опытом, что в своем исследовании по-своему признает и П. Рёш.

ждаемое комментариями Михаэля Баумгартнера, статьями Кристин Хопфенгарт, Грегора Ведекинда и др. [8].

Мы считаем, что ангелы Клее не ограничены самопознанием мастера. В них выражено его понимание сущности человека и человеческой ситуации в мире. Учитывая контекст его творчества в целом, можно сказать, что цикл ангелов, созданный в последние годы жизни, выражает его философию человека. Это постижение человека по-своему укоренено в европейской культурной традиции, оно выражает тенденции времени, по отношению к нему можно производить сближения, с ним можно спорить, ему можно возражать. В любом случае оно звучит ясно различным голосом в хоре голосов, говорящих о судьбе человека, его исторической ситуации и перспективах³. Наша цель в последующем, по мере возможности, прояснить эту философию Клее, обратившись к анализу цикла ангелов, в котором, по нашему мнению, она реализована наиболее полно.

В интерпретации данного цикла исследователи, как правило, следуют методологическому ограничению, необходимость которого кажется им вполне очевидной. Но на деле очевидность эта может оказаться ложной, иллюзорной, а ограничение — неверной методологической посылкой. Именно эта неверная посылка, как мы думаем, во многом препятствует пониманию замысла художника. Дело идет об определении границ самого цикла. Не естественно ли думать, что к «ангельскому циклу» следует отнести только те листы, на которых изображено крылатое существо, лицом и телом подобное человеку? Отталкиваясь от этого предположения, авторы отделяют изображения с ангелами от всех других, изолируют «ангельский цикл», рассматривая его вне контекста всей графики и живописи Клее. Хотя в работе «Герменевтика вестника» листы с ангелами сравниваются с автопортретами Клее, но тем дело ограничивается, так что и в этом исследовании (несомненно, содержательном, приводящем к интересным выводам) мотив ангелов оказывается вне контекста всего творчества мастера. Конечно, у «ангельского цикла» есть формальные границы. Однако они не являются жесткими. Их функция не в том, чтобы отделить данную область от всех остальных. Мы полагаем, что методологически более правильным было бы не изолировать цикл, но постоянно учитывать смысловые нити, которые связывают изображения ангелов с другими, которые представляют не ангелов, а людей или какие-либо другие существа (мир Клее удивителен и населен самыми разнообразными, иногда причудливыми творениями).

Примеры таких нитей можно приводить бесконечно. Мы ограничимся всего лишь двумя. Первая не относится к циклу 1939–1940 гг., но тем не менее хорошо иллюстрирует то, в какой мере образ ангела в искусстве Клее связан с образами или мотивами иного характера.

Одна из самых первых работ с ангелом — небольшая акварель, относящаяся к 1918 г. Она имеет латинское название «*Angelus descendens*», «Нисходящий ангел» (рис. 1).

Рисунок как будто подражает упрощенной (символической) геометрии и схематизму детских рисунков: большая, по размеру почти равная всему остальному корпусу, голова посажена на треугольник шеи, который, в свою очередь, стоит на прямоугольнике туловища. Рук у ангела нет, вместо них крылья, которые во всем, кроме размеров, подобны крыльям птицы, парящей над его головой. В противоположность движению ангела полет птицы направлен вверх, к солнцу, которое, на-

³ Не этим ли подспудно объясняется то внимание, которое проявляют философы, начиная с Бенямина и Хайдеггера, к творчеству Пауля Клее?

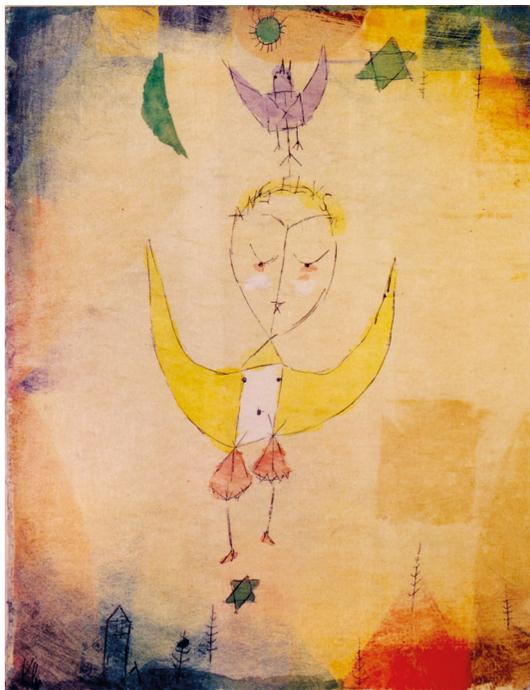


Рис. 1. «Angelus descendens», 1918. Перо и акварель, бумага на картоне, 15,3×10,2 см. Частное собрание, Англия [8, р. 17]

ряду с другими светилами — луной и огромной звездой, имеет зеленый цвет. Сходство ангела и птицы не только в очертаниях крыльев. Сходство также в очертаниях головы и корпуса, но более всего — в очертаниях ног. Ноги ангела почти во всем подобны птичьим лапкам. Движения ангела и птицы имеют диаметрально противоположные направления: нисходящее движение ангела — восходящее движение птицы. Но они включены в круговое движение, которое расходится от периферии к центру, как будто захватывая всю плоскость листа: земной пейзаж с башней, холмами, деревьями ближе к краям листа поднимается вверх, к небу, небесная область, в свою очередь, приближается к земле. Оба движения: круговое и осевое — ангела и птицы, — образуют динамическое равновесие композиции, передавая ощущение единства мира, природы.

В том же 1918 г. Клее создает одно из наиболее известных своих произведений: акварель «Миф цветов» (рис. 2).

Она чуть больше по размерам, чем первая. Композиционное сходство очевидно. Повторяются и мотивы — птица, светила, холмы, деревья... (В «Мифе цветов» они растут даже на небе и на одном из светил — солнце?) Фигуре ангела на второй акварели соответствует центральный мотив цветка. Птица в «Мифе цветов» летит по направлению к земле, полет цветка устремлен к небу. Развернутым крыльям ангела на первой акварели соответствует развернутые лепестки цветка на второй, голове ангела — его рыльце. Оно, в строгом согласии с ботаническим строением соцветия, опирается на столбик. Даже ногам ангела во второй акварели имеется



Рис. 2. «Миф цветов», 1918. Акварель, загрунтованная мелом хлопчатобумажная ткань, газетная бумага, картон. 29×15,8 см. Ганновер, Шпренгель Музей [12, S. 30]

аналогия — похожий на птичью лапку маленький корень.

Ясно, что в том и другом произведении реализован в главных чертах один и тот же графический и композиционный замысел, выражающий вполне определенную философскую идею. Для нас же важно сейчас то, в какой мере образ ангела оказывается открытым, лабильным, допускающим трансформацию в другой образ. Заметим, в строгом согласии с мыслью Клее о том, что в живописи важна не столько форма, сколько формирование. Не будет ли в таком случае опрощением решение ориентироваться в распределении работ по циклам лишь на наличие либо отсутствие мотива как такового, пренебрегая широкими контекстуальными связями изображения?

Другой пример относится к созданному в последние два года циклу ангелов, о котором у нас далее пойдет речь. Он намеренно прост, поскольку наша цель лишь в том, чтобы показать, в какой мере условным может оказаться распределение работ по циклам, если при этом ориентироваться лишь на формально взятый мотив. Рисунок, о котором пойдет речь, остался без названия. На нем не стоит подписи мастера. Клее также

не внес его в каталог своих произведений: под вертикальной линией внизу не отмечен год создания и нет буквы с номером (посредством чего художник регистрировал свои работы). Тем не менее у него есть тематическая и стилиевая связь с рисунками 1939 г., что и позволяет с большой степенью вероятности отнести эту работу к тому же году. Назван рисунок условно: «Кокетливый ангел с локонами» (рис. 3).

В целом этот ангел напоминает многих других ангелов нашего цикла. О них точно говорит Михаэль Баумгартнер: «Их небольшие слабости, несообразности заставляют их казаться не небесными созданиями, а человеческими, порой слишком человеческими. Они — “еще безобразные” (автор цитирует названия работ, принадлежащие Клее. — С. П.) или “скороспелые”; они “забывчивые” (рис. 4) или “сомневающиеся”. В других случаях они оказываются сумасшедшими, или они еще — “в детском саду”. Снова и снова они переживают “кризис” (рис. 5). “Там (в их царстве. — Прим. М. Баумгартнера) все такое же, как и здесь, именно — ангельское”, — шутил Клее» [8, p. 64].

С листа, который художник по неизвестной причине оставил без названия, на нас смотрит женское лицо. Ангел в этом цикле часто является именно женщиной. Она смотрит, слегка повернув голову, через плечо, вполоборота. Широко открытые глаза вместе с опущенными зрачками невольно напоминают об известной кокетливой тактике: «строить глазки». Плавная линия, отмечающая лоб, овал головы, спускающаяся вниз по щеке, дает намек на пышную прическу. Завитки локонов словно

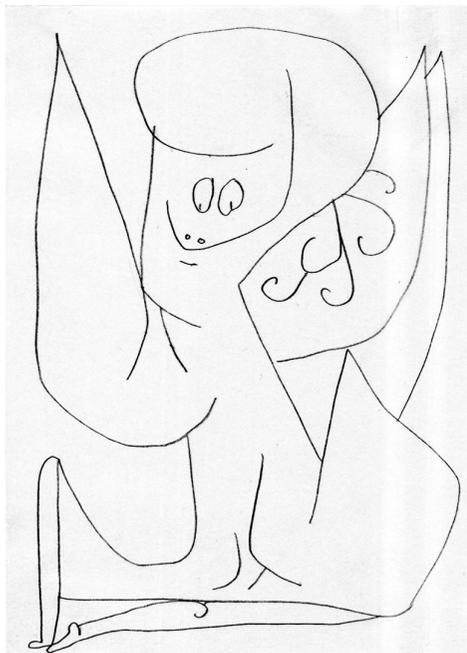


Рис. 3. Без названия (Кокетливый ангел с локонами), 1939. Мел, бумага. 29×51 см. Берн, Центр Пауля Клее [8, р. 78]

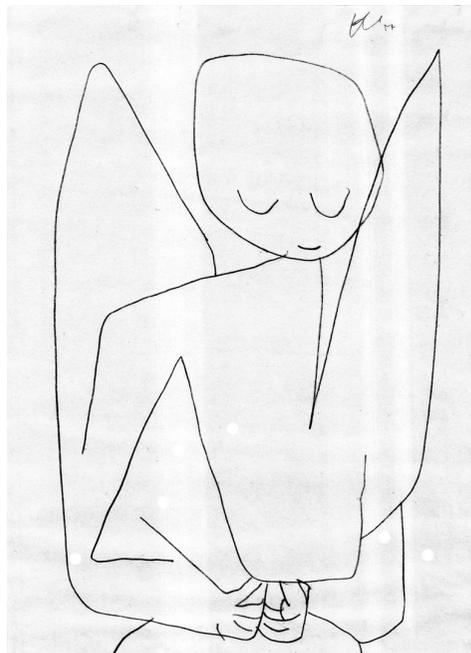


Рис. 4. «Забывчивый ангел», 1939. Карандаш, бумага на картоне. 29,5×21 см. Берн, Центр Пауля Клее [8, р. 65]

намеренно привешены к ней сзади. Один локон, выбившись из шевелюры, падает на лицо, прихотливо загибаясь у носа и рта. Несмотря на видимую безыскусность, даже неумелость, рисунок экспрессивен и точен. Отчетливо видны крылья. Они ограничивают фигуру с обеих сторон. Кажется, есть третье крыло? Или это только поднимающийся рукав одежды? Станным контрастом к развернутым, торжествующе поднятым к небу крыльям служат ноги ангела. Этот женский ангел, очевидно, не стоит, а сидит, положив одну ногу под себя (похожий мотив есть в работе «Крылья вместо ног», входящей в тот же цикл и созданной в 1939 г.). Можно предположить, что крылья выражают здесь горделивую уверенность в себе, в собственной — «ангельской» — неотразимости...

В качестве параллели рассмотрим другой рисунок, созданный в том же 1939 г. Исследователи не берут его во внимание, когда дело идет о цикле ангелов, по очень простой причине: у персонажа, на нем изображенного, нет крыльев. Судя по всему, это «просто человек». Название гласит: «Die Üppige», «Роскошная» (рис. 6).

По сравнению с рисунком из «ангельского цикла» в нем меньше деталей, он более лаконичный, в нем меньше экспрессии и гротеска. Изображена женщина с пышной прической. Форма лба и очертания головы переданы линией, очень похожей на ту, которую мы видели на первом рисунке. Бросаются в глаза пышные локоны, изображение которых занимает большую часть листа. В отличие от ангела, глаза полуприкрыты, выражение, впрочем, не менее кокетливое, чем у того.

О чем свидетельствуют указанные параллели? Мы вовсе не предлагаем на основании возможных сближений раздвинуть границы цикла, расширить его, вклю-

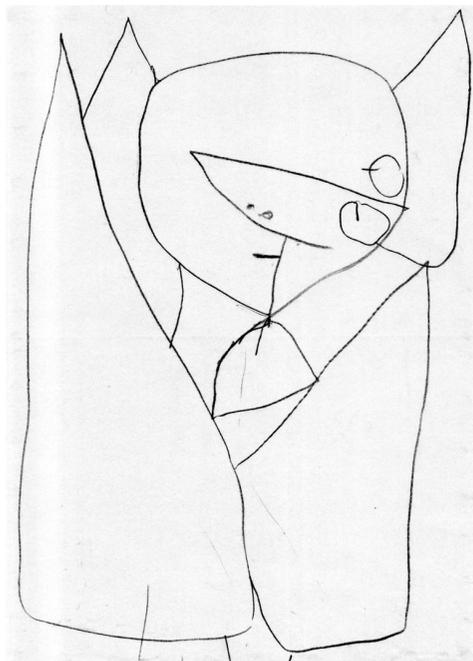


Рис. 5. «Кризис ангела II», 1939. Мел, бумага на картоне, 45,6×30,3 см. Частное собрание, Швейцария [8, p. 75]



Рис. 6. «Роскошная», 1939. Карандаш, бумага на картоне, 29,5×21 см. Берн, Центр Пауля Клее. Фото С. П. Пургина

чив в него рисунки, которые ранее в него не включались. Приведенные примеры указывают на то, что для правильной интерпретации произведений, включенных в цикл, необходимо учитывать связи с теми, которые находятся за его пределами. Эти последние составляют необходимое герменевтическое поле для понимания и истолкования первых. Важно то, что сам мотив ангела в работах Клее может быть адекватно истолкован лишь постольку, поскольку он рассматривается в связи с другими его мотивами, включен в систему художественных мотивов, выражающих философию Клее.

Легко понять то, что «ангельский цикл» охватывает человеческое содержание, выражает опыт состояний, присущих человеку: «Ангелы Клее не выступают человеку навстречу. Зритель должен дать себе труд, чтобы встретить ангела, чтобы вообще увидеть его. При этом ангел, с которым мы встречаемся, очень похож на самого зрителя, на нас самих. Ангел служит зеркалом, формой рефлексии (Reflexionsform), благодаря которой мы встречаемся с нашей собственной человечностью и неопределенностью, с нашей *conditio humana*. В принятии ее (*conditio humana*) за истину (*Wahr-nehmen*) лежит возможность ее преодоления, основанная на самой неопределенности, ненадежности, процессуальном характере (человеческой) жизни» [6, S. 127]. Ангельское у Клее, таким образом, — то же человеческое. Произведения, созданные в последние два года жизни художника, как те, которые входят в наш цикл, так и те, которые находятся вне его, охватывают великое множество внутренних состояний, причем, как мы видели, необязательно пограничных или трагических. Некоторые из них обыденны, комичны, нелепы. В выражении самих состоя-

ний, как правило, присутствует гротеск. Легко понять, что ангельское имманентно присуще человеческому. Но важно понять и то, что здесь имеет место обратное отношение: само человеческое постигается в ангельском и выражается через ангельское. Вопрос, таким образом, возвращается: кто он, ангел Пауля Клее? Можем ли мы удовлетвориться распространенным мнением, что ангелы у позднего Клее являются «фигурой перехода», которая с особенной силой проявляется в его искусстве тогда, когда сам художник по причине болезни оказывается на пороге смерти?

Определение человека через отношение к ангелу глубоко укоренено в европейской духовной традиции. Уместно вспомнить философский миф, созданный итальянским гуманистом Джованни Пико делла Мирандола в его «Речи о достоинстве человека». Бог создал человека, не ограничив его изначально никакими определениями его природы, предоставив человеку самому себя творить. Человек волен восходить или, напротив, нисходить по лестнице созданий, усваивая природу того или иного существа, сотворенного Всевышним. Человек, таким образом, сотворен Богом лишь частично, он ближе всего Богу, поскольку единственный среди всех созданных Им существ сам является творцом своей судьбы. Но лучше ему двигаться по этой лестнице вверх. И ближайшим рубежом его восхождения будут именно ангельские чины. «Там, как рассказывают мистерии, первые места занимают серафим, херувим и трон, не ведающие, что мы уже уступили им и добиваемся достоинства и славы, неудовлетворенные вторыми местами, и если захотим, то не будем ни в чем их ниже. Но что и как совершая? <...> Серафим горит в огне любви, херувим блистает великолепием разума, трон хранит твердость судьбы. Итак, если, предавшись деятельной жизни, мы примем на себя справедливую заботу о низших, то укрепимся стойкой твердостью трона. Если, освободившись от дел, предадимся созерцанию на досуге, постигая Творца в работе и работу в Творце, то засверкаем светом херувима. Если только загоримся истребляющим огнем любви к Творцу, то вспыхнем внезапно в образе серафима» [13, с. 250–1].

Нет никаких поводов думать, что именно «Речью» Пико делла Мирандола вдохновлялся Клее, создавая свой поздний цикл. Гораздо более вероятно предположение, что лирическим толчком для него послужили «Дуинские элегии» Р. М. Рильке с их мотивом ангелов, хотя (как это отмечал уже В. Громан [2, S. 41]) ангелы Рильке вовсе не похожи на ангелов Клее. Но дело здесь уже не в конкретных влияниях, а, повторим, в укорененности мотива и, что еще важнее, предустановленности пути мысли, которая ищет ответа на вопрос о человеке, в европейской культурной традиции.

Многообразие художественных мотивов у Клее можно свести к двум мифологическим системам, единство которых выражает мирозерцание, лежащее в основе его творчества. Первая система обращена к различным сферам бытия, разнообразию существ в этом мире, их отношению, возможно, иерархии. Вторая система космогоническая⁴: существа, населяющие этот мир, рождаются, растут, превращаются друг в друга, мир — непрерывная эволюция жизни, непрерывный акт творения.

Следует отметить, что обе системы существуют не только в живописи и графике Клее, о них он размышляет и в литературных трудах: дневнике (который, вне всякого сомнения, писался им как литературное произведение), очерках по

⁴ О космогонии у Клее см.: [14, p. 78–81].

искусству, лекциях, прочитанных в Баухаузе. Так, говоря о порядке или иерархии существ, невозможно пройти мимо записи в дневнике, датированной 1903 г., которую сын художника, Феликс Клее, не без оснований включил в сборник поэтических текстов Клее [15]: «Имеются две горы, на которых все светло и ясно, гора зверей и гора богов. Но между ними простирается сумрачная долина людей. Когда кто-то хотя бы единожды посмотрит вверх, его, который знает, что он не знает, охватывает смутное беспокойное стремление — порыв к тем, которые не знают, что они не знают, к тем, которые знают, что они знают» [16, S. 180]. Искусство Клее в первую очередь представляет самые разные сферы бытия и живых существ: подводный мир и обитателей воздуха, разнообразные растения, в том числе цветы пещер и «космическую флору». Важнейшей темой является тема «Tierisches», «Звериного», причем, как правило, зверь изображается в отношении к человеку, иногда в комически гротескном варианте, как в живописи «Неравный брак» (клеевые краски, акварель и мел, 1939) или беглом карандашном наброске «Звери на шкуре человека». Появляется у Клее и сам Создатель («Schöpfer», живопись маслом, 1934). Эта работа может служить хорошим примером того, насколько важно для понимания замысла мастера учитывать связи произведения с другими. Дело в том, что жест парящего в воздухе Создателя удивительным образом напоминает «жест» прорастающего семени в работе 1939 г. «Патетическое прорастание» («Pathetisches Keimen»). Также фигура Его напоминает едва-едва начинающий раскрываться бутон или еще не развернувшийся скрученный лист. В работе 1939 г. «прорастание» окружено с двух сторон уже прозябшими ростками. Самое время теперь вспомнить о его ангелах. Если ангелы входят в этот порядок существ, можно смело говорить о мировой иерархии у Клее. Но как раз ангелы и представляют сейчас основную проблему, поскольку оказываются в целом тесно связанными с человеком.

Вторая мифологическая система (которая неотделима от первой) также находит свое обоснование в литературных и теоретических трудах Клее, в первую очередь в лекциях, прочитанных в Баухаузе. «В этом состоит космогонический момент. Установление точки в хаосе, которая как нечто принципиально концентрированное может быть только серой, дарует этой точке концентрический характер первоначала (verleiht diesem Punkte konzentrischen Urcharakter). Из нее излучается по всем направлениям порядок (Ordnung), пробужденный таким образом» [1, S. 4]. Р. Бонфуа проводит параллель между педагогическими заметками Клее, представляющими очерк художественной космогонии, и учением Эммануила Сведенборга, согласно которому вселенная происходит из точки, которая приведена в движение жизненным усилием (Conatus) [14, p. 78].

Поиск возможности как будто через голову самих вещей приблизиться к истоку их рождения, овладение способностью изображать не готовые формы, а формирование — основная цель Клее как художника. В абстракции — реализация этой возможности. Выделяя первичные элементы живописи — линию (начинающуюся с точки), цвет, тон, он делает их исходными и основными элементами в композиции. Форма строится на глазах у зрителя, зритель видит не завершенную форму, а то, как она возникает. Первичные элементы, таким образом, перестают быть просто «средствами» — они играют роль «энергий», становятся динамическими «функциями». В абстрактных композициях (может быть, наиболее принципиальных из всего мас-

сива его работ) раскрываются первоначальные динамические структуры творения. Искусство Клее берет мир и вещи под знаком движения и становления.

Такова в общих чертах философия искусства Клее. Но она опирается на определенную систему мирозерцания (*Weltanschauung*)⁵. Это мирозерцание, или философия, не может не включать в себя вопрос, что такое человек. Работа Клее — работа художника — была поиском ответа на него на всем протяжении его пути, что, может быть, не всегда бросается в глаза. Поздний его цикл ангелов представляет, как мы могли убедиться, развернутое высказывание о человеке. Он отражает различные, взятые имманентно ему самому конфликты и состояния человеческого существования. Мотив ангелов отсылает нас, таким образом, к человеку. Но, как было сказано выше, и человек определяется в этом цикле отношением к ангелу. Разгадка цикла, следовательно, во взаимосвязи вопросов: «Что такое человек?» и «Что такое ангел?»

Нельзя сказать, что в этом позднем цикле все изображения ангелов выражают лишь содержание, имманентное человеческому. Есть у Клее и «Ангел звезды» (1939), и «Высший страж» (1940), не говоря уже о предваряющем графический цикл последних лет большом «Архангеле», созданном в 1938 г. Тем не менее преобладают в нем именно те самые «забывчивые», «еще женские», «полные надежды» или переживающие «кризис», «плачущие» или «плывущие в лодке» ангелы... Есть в этом цикле также «Ангелы креста». Крест появляется и на одежде ангела, изображенном в нижней части «Натюрморта», последней картины Клее.

Было бы ошибкой думать, что персонажи этих рисунков «не ангелы, но пока еще люди». Или, напротив, что это «ангелы, не вполне вышедшие из человеческого возраста» (можно было бы предположить, слишком буквально поняв смысл одного из рисунков: «Ангелы в детском саду»). Или (в попытке найти средний вариант между двумя первыми): «еще не ангелы, но уже не люди». Все эти варианты слишком прямолинейны и промахиваются против замысла мастера. Сам художник между тем выразил свою мысль очень точно (в характерном для него шутовском тоне): «Там все такое же, как здесь — именно, ангельское» (см. выше) [8, р. 9]. Персонажи цикла — люди и ангелы одновременно. В одном и том же отношении. Человек у Клее — это ангел. Или, если сказать точнее, человек у Клее — гротеск, ангельский гротеск.

Художественная программа Клее, реализованная как форма его искусства (его «как»), совершенно адекватна тому мирозерцанию, на котором она базируется, — его пониманию мира, природы и человека (его «что»). Несомненно, мирозерцание здесь наследует гуманистической традиции, рожденной Ренессансом. Но, наследуя, оно во многом трансформирует ее. Одной из особенностей гумани-

⁵ На необходимость выработки такой системы указывает одна довольно ранняя запись в его «Дневнике»: «3.6.02. Месяц отделяет меня от итальянского путешествия. Обзор вопросов, связанных с моим призванием, проведенный, не принес мне ободрения. Почему, несмотря на это, я все же продолжаю надеяться, я не знаю. Может быть, потому что сокрушительная критика сама по себе означает нечто позитивное, если сравнить с прежним, когда двигаться мешал самообман <...>. Для успокоения: дело сейчас идет не о том, чтобы создавать скороспелые вещи, но о том, чтобы быть человеком, или, лучше сказать, им становиться <...>. Преодолеть конфликт жизни и ясного сознания (mit offenen Sinnen), идти вслед за ее смыслом, при этом стремиться по возможности достичь самой высокой точки. Ясно, что это должно происходить без лозунгов, но так, как развивается природа. Да я и не смог бы водрузить никаких лозунгов. Путь к мирозерцанию (*Weltanschauung*) — это путь к изобильно творящей природе» [15, S. 148].

стической традиции является представление о человеке как существе динамичном, непостоянном: и сильным, и слабым, склонном как к добру, так и ко злу, но самое главное — свободном, способном к развитию, более того, способном устанавливать свою «меру» (вспомним классический тезис Протагора), соотнося ее с тем, что встречается ему на пути. Философский миф, созданный Пико дела Мирандола, идеально выражает эти представления классического гуманизма. Искусство Клее реализует иное представление о движении, в области мирозерцания у него иное представление о динамизме человеческой сущности по сравнению с тем, которое было свойственно гуманизму классическому.

Представление о человеке, развиваемое европейским гуманизмом, подчинено телеологической формуле. Для гуманистов Ренессанса человек остается «образом и подобием Бога» не в меньшей мере, чем для схоластов. По лестнице живых существ можно двигаться как вверх, так и вниз. Мы можем, как говорит Пико в «Речи о достоинстве человека», уподобиться растению или животному, ибо «не кора составляет существо растения, но неразумная и ничего не чувствующая природа, не кожа есть сущность упряжной лошади, но тупая и чувственная душа» [13, р. 250]. Но собственно человеческое движение — это подъем вверх по лестнице, восхождение к Богу. И ближайший лучший рубеж для человека — стать таким, каковы ангелы. Но Клее телеология чужда, и порядок существ в его мифологической системе вряд ли подобен лестнице. Ни одно существо не совершеннее, не лучше другого. Если искать альтернативный образ, то, вероятно, это круг. Круг существ, которые, сплетаясь в хороводы, в движении образуя несравненно более сложные концентрические фигуры, могут даже меняться друг с другом отличительными признаками. Зверь может стать человеком, человек — зверем (рисунок «Halbtier», «Полузверь», или «Голодная девушка», обе работы 1939 г.), женщина становится демоном (живопись «Dame Daemon», 1935), цветок летит к небу, как птица, животное объединяется с пейзажем (рисунок «Tier und Landschaft vereint», «Объединенные зверь и пейзаж», 1939)...

Отсутствие телеологии в представлении о жизненном процессе сближает Клее, на наш взгляд, с Анри Бергсоном. В «Творческой эволюции» французский философ говорит о подходе к изучению эволюции жизни и ее внутреннем характере: «Исследование эволюционного движения будет поэтому состоять в том, чтобы различить известное число расходящихся направлений... Комбинируя затем друг с другом эти тенденции, можно добиться приближения к неделимому движущему началу, давшему импульс этим тенденциям или скорее достичь его имитации. Другими словами, в эволюции нужно видеть нечто совершенно иное, чем серию приспособлений к обстоятельствам, как утверждает механицизм, а также нечто иное, чем реализацию общего плана, как того желала бы телеология (la doctrine de la finalité)» [17, с. 111].

Но вернемся к циклу ангелов. Выше было высказано предположение, что человек в этом финальном цикле, будучи ангелом, является вместе с тем гротеском, «ангельским гротеском». Что это значит? Этот термин употребляется в науке об искусстве столь широко, в таких разных значениях, что, как отмечают исследователи, дать ему удовлетворительную, учитывающую все случаи использования дефиницию практически невозможно⁶. Мы же берем его в значении, близком историче-

⁶ О многозначности термина «гротеск» см., например: [18, р. 2].

ски первому, отсылающему к тому самому «гроту» (итал. Grottesca — производное от grotta, «грот»), подземному «Золотому дому» Нерона, где в эпоху Возрождения были обнаружены странные стенные росписи, орнаменты, на которых человек превращался в существо с журавлиными ногами, птица или зверь становились вьющимися растениями, стебли растений вырастали человеческими фигурами и т. д. Этот стиль декоративных росписей был распространен в Древнем Риме и затем воскрешен в искусстве Ренессанса.

Гротеск в первоначальном значении причудливого смешения различных живописных мотивов, вызывающего странные и противоречивые чувства, тревогу или страх наряду с радостью обретения нового, близок художественной системе Клее. Он сопровождает его искусство чуть ли не с первых шагов. Гротеском является уже его первый ангел — «Герой с крылом» из цикла гравюр «Инвенции» (1905). Выше об этом отчасти шла речь. Но важно заметить следующее: гротеск в позднем цикле не просто черта художественного стиля. За стилем стоит своя философия. Графическая трансформация образа, его «прививка» к иному образу основывается здесь на философском понимании человека как гротеска. Причем ангел в этом случае вовсе не представляет собой высшее и сильнейшее по отношению к человеку существо (das stärkere Dasein «Дуинских элегий» Рильке), существо, стоящее выше на лестнице творений. Ангельское внутренне присуще человеческому. Ангел в человеке выражает порыв за свои пределы, устремление человека неизвестно к какой цели, но все же неизменно ввысь. Этот порыв предполагает преодоление земной тяжести — тема, к которой Клее возвращался постоянно в искусстве, как и в своих литературных опытах. Возможно, на художника в этом отношении оказал влияние известный мотив прорастания крыльев души в платоновском диалоге «Федр». Но об этом мы не можем говорить с уверенностью. Конечно, для Клее в первую очередь «порыв за свои пределы» связан с искусством, творчеством. Но ограничивать концепцию цикла лишь мыслями художника о самом себе, художественной рефлексией (позиция автора «Герменевтики вестника») нет никаких оснований. Творческое может проявляться и вне искусства, например в театрализации самой жизни. Или этот порыв, как у Платона, может иметь эротическую природу. В любом случае человек обнаруживает себя лишь тогда, когда экстатически выходит за свои границы. Эта тенденция прослеживается в философии последних столетий, наиболее очевидно в линии, ведущей от Ницше к Хайдеггеру. Проявляется она и в искусстве Клее.

Вместе с тем гротеск у Клее обладает особенными чертами, существенно отличающими его от тех форм экстазма, которые были представлены в философских учениях. Он не имеет ничего общего ни с дионисийством Ницше, ни с «пребыванием в просвете бытия» Хайдеггера. Персонажи Клее порой напоминали персонажей старой оперы-буффа, в первую очередь боготворимого им Моцарта. Персонажи позднего «ангельского цикла» в чем-то родственны им. Более того, кажется, что в них комические черты стали еще более отчетливыми, удивительным образом сочетаясь с трогательной, почти детской, эксцентрикой. В книге «Различие и повторение» Жиль Делёз говорит о философии Ницше и Кьеркегора как о «концепции театра», философском театре со своими персонажами — «героями повторения»: Иовом, Авраамом, Заратустрой [19, р. 12–3]... Искусство Клее представляет собой такой философский театр. В заключительном акте на сцену его выступают

ангелы. Но играет при этом человеческое действие, «человеческая комедия». Ангелы в этом театре — люди, которые пытаются быть чем-то большим, чем они сами. И, кажется, у них есть на это право. Они порываются вверх, этот порыв неизбежно искажает их привычные родовые черты. Он делает их смешными и трогательными одновременно. Художник не осуждает их, напротив, в самом порыве он усматривает достоинство и, несмотря ни на что, благородство человека.

Гротеск и предполагает такое смешение чувств — «противочувствие», переходящее в напряженное единство трагического и комического. Гротеск в искусстве Клее — замкнутый на себе жест. Это патетический жест человека, выражающий его стремление превзойти себя, подняться над собой. Это жест самой жизни в человеке. Он и трагичен, и комичен одновременно. В искусстве Клее этот философский жест, вне сомнения, выдает скептическую натуру художника⁷. Его искусство началось с сатиры, смеха, иногда (как это было в «Инвенциях», а также в серии работ на стекле, выполненных в 1905–1906 гг.) злого, саркастического. Но его ангелы 1939–1940 гг. говорят о примирении, выражая обобщенный опыт, который включает опыт художника и общечеловеческий, причем один не противопоставлен другому.

Следует отметить, что, наряду с ангельским циклом, в поздний период Клее создает и другие произведения, основанные на гротеске, которые составляют любопытную параллель тем, о которых идет речь. В первую очередь это «демонический гротеск», представленный в 1930-е годы двумя вариантами «Демонической девушки» («*Daemonisches Fräulein*») и уже упомянутой выше «Дамой Демоном» («*Dame Daemon*»). Кроме того, говоря о мифологии Клее, невозможно не вспомнить еще один графический цикл, созданный в последний год его жизни. Этот цикл появился в ответ на запрос издателя Курта Веллера, приславшего ему книгу Дайсэцу Судзуки о дзэн-буддизме. Вероятно, он хотел увлечь художника захватившим тогда многих европейских и американских интеллектуалов мистическим восточным учением, использующем парадокс и эксцентрику. Книга была иллюстрирована известными буддийскими картинами с изображением быка. Реакция Клее была реакцией художника. Он творит в ответ образ вымышленного существа, некоего Урхса (*Urchs*) [20, S. 82–4]. Цикл, вероятно, был вызван также посещением Пабло Пикассо, незадолго до того навестившим художника в Берне. В нем — артистическая полемика с Пикассо, который в эти годы создает своего минотавра, воплощение brutальной силы, агрессии, разрушения. В отличие от минотавра Пикассо, существо, созданное воображением Клее, совсем иной природы. Само имя — *Urchs* — образовано с помощью префикса *Ur-*, указывающего на древность, изначальность, и слова *Ochse*, означающего быка или вола. Возможно, «*Urchs*» намекает также на «*Urochs*», слово в немецком языке для уже вымершего первобытного быка, зубра или бизона. Урхс на листах Клее то идет к водопою, то спускается с горы, то нянчит своего отпрыска, то гневается, то является в образе воина героической эры. В нем и первозданная сила жизни, и детская наивность, свежесть и кротость. Несомненно, Урхс Клее — это гротеск. Гротеск, почти архетипически выражающий саму эксцентрику изобильной жизни.

Каков динамизм ангела Клее, если иметь в виду именно последний большой цикл? Прежде всего это динамизм, выходящий за пределы, эксцентрический,

⁷ Что, как ни странно, вовсе не противоречит его запредельным стремлениям, его «полетам».

не предполагающий какого-либо завершения, какой-либо цели. Это не значит, что движение просто уходит «вдаль», что у него отсутствуют определенность и мера. Напротив, оно обладает временной структурой, в которой само основание гротеска как формы жизни и формы человеческого существования. Динамика линии на рисунке Клее с идеальной точностью выражает эту временную структуру. Для ее характеристики П. Рёш нашла парадоксальную формулу: «Gebannter Augenblick: Bewegung» [6, S. 121], — что можно с равным правом перевести как «связанное мгновение: движение» или «очарованное...» или «запечатленное...» Автор, как мы видим, при этом подчеркивает, что «связанное мгновение» — это движение (Bewegung!). Нам, однако, представляется, что можно было бы найти более удачную формулу для той временной структуры, которая является в ангелах Клее.

Рассмотрим один из самых поэтических рисунков этой серии — «Ангела, полного надежды», «Engel voller hoffnung» (так у Клее! — С. П.) (рис. 7).

Как и почти все остальные, он также основан на контрапункте: образ замкнут на себе, лаконичен (крылья ангела удерживают его в себе, словно рама картины) и вместе с тем принципиально открыт, как будто выходит из границ, «выходит из рамы». Впечатление это вызвано не только острыми углами крыльев, обращенных вверх, но и тем, что линии, охватывающие, очерчивающие фигуру, «внезапно» останавливаются. Прерванная линия заряжена энергией: зритель продолжает ее в своем воображении. У «Ангела, полного надежды» такой линией является вертикальная черта, одна из двух, формирующих нос ангела. Она соответствует динамике зрачков, обращенных в разные стороны (деталь, повторяющаяся в некоторых других рисунках серии). Также вторая линия, перпендикулярная первой, не имеет продолжения, обрывается, словно в пустоте. Большая линия, очерчивающая лицо и голову, спустившись по линии затылка, вновь поднимается, готовая вернуться к той точке, откуда началась, но также обрывается, не дойдя до нее. Ее подъем в нижней части ее эволюции повторяет взлет одной из двух, тех, что образуют правое крыло ангела. Мы видим, как образ пульсирует — он движется и покоится одновременно. Эти особенности замечены исследователями, в частности Эрихом Францем и Михаэлем Баумгартнером [6, S. 123], писавшими о поздних рисунках Клее.

Излишне говорить, что такая временная структура абсолютно точно соответствует смысловой задаче гротеска. Гротеск — жест, передающий самопреодоление, но при этом... замкнутый на себе. И, как нам кажется, для этой временной структуры можно найти более точную словесную дефиницию, нежели та, которая

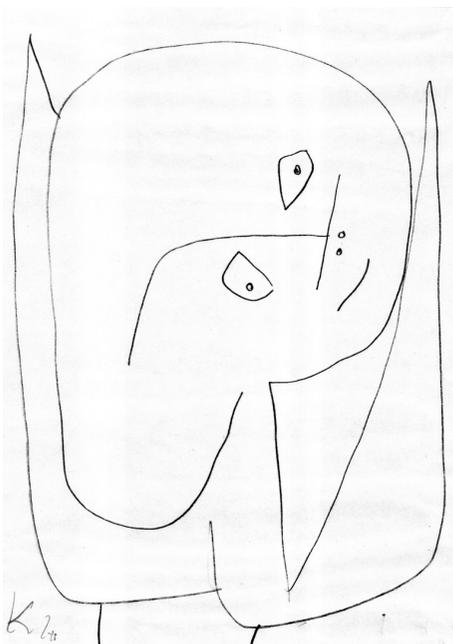


Рис. 7. «Ангел, полный надежды», 1939. Карандаш, бумага на картоне. 29,5×21 см. Берн, Центр Пауля Клее. [8, p. 81]

была приведена выше. Вопрос касается мгновения, которое длится, мгновения-движения. Но каково это заключенное в мгновение движение? Если не отрывать временную структуру от ее содержания, движение, наполняющее мгновение, есть его расширение. Темпоральная структура гротеска оказывается мгновением, изнутри растущим, возрастающим в себе мгновением. Такое возрастающее в себе мгновение может охватывать все новые и новые пласты существования. Но при этом оно остается замкнутым, заключенным в себе. Новое содержание оказывается во все не новым, а лишь проекцией («расширением») старого содержания. «Дальние полеты», о которых говорит Клее, сравнивая себя с «земным собратом» Эмилем Нольде [21, с. 41], оказываются в конечном счете полетами воображения. И самые дерзкие, основанные на точном расчете замыслы, призванные обнажить внутреннее пружины самой жизни, несут в себе оттенок театральной буффонады. Может быть, не без воли самого автора.

Вернемся к началу. Цикл изображений ангелов, созданный Паулем Клее в последние годы жизни, несмотря на смелость в трактовке известного мотива, глубоко укоренен в традициях европейской мысли и искусства. Ангел трактуется как человек, но человек, в свою очередь, определяется отношением к ангелу. Ключевым понятием, раскрывающим смысл этого взаимного отношения, является понятие гротеска. Человек — смешение ангела и земного существа, «ангельский гротеск». Порыв, устремленный вверх, не имеющий основания в земной природе, неизбежный конфликт с условиями существования. В итоге обнажается динамическая и темпоральная основа гротеска: расширяющееся мгновение жизни, расширяющееся навстречу жизни, творческое мгновение, но неизбежно остановленное — ограниченное самим собой.

Можно любить или не любить искусство Клее. Как любят или не любят фигуративную (или абстрактную) живопись. Но нельзя не признать за художником силы и широты мысли, обнимающей всяческую жизнь; мысли, выраженной, правда, не в отвлеченных философских терминах, но в картинах. Он наследник европейского гуманизма. Человек для него — существо по преимуществу или даже исключительно динамическое. Если искать определения его сущности, поиски должны привести не к какому-либо «что» (*animal rationale, animal civile, politicum... etc.*). Собственно человеческое — это «как». Клее необыкновенно усиливает динамический аспект. Для него на поверхность выходит уже само творческое мгновение жизни, порыв, не признающий над собой власти никакого внешнего плана. Близость некоторым умозрительным системам, созданным в XX столетии, может на минуту представиться нам очевидной. Но сама драма человеческого — творческого — существования оказывается художнику ближе, чем любая система. Она разыгрывается в его финальном ангельском цикле, над которым словно парит грустная улыбка Моцарта.

Литература

1. Klee, Paul. *Das Bildnerische Denken*. Hrsg. und bearb. Jürg Spiller. 3. Aufl. Basel; Stuttgart: Schwabe und Co, 1971. (Form- und Gestaltungslehre, Bd. 1).
2. Gromann, Will. *Paul Klee*. Köln: DuMont, 1989.
3. Eggelhöfer, Fabienne. "Movement". In *Paul Klee. Bauhaus Master*, 205–6. Madrid; Fundación Juan March, 2013.

4. Купровская-Денисова, Екатерина. *Прикасаюсь к тайне. Пауль Клее и композиторы XX века*. М.: Музиздат, 2011.
5. Burgerbibliothek Bern und Zentrum Paul Klee, Bern. *Kooperation mit Zentrum Paul Klee Hans Bloesch — Paul Klee: "Das Buch". Ein Gemeinschaftsprojekt von 1902–1905: Faksimile mit Transkription*. Hrsg. Osamu Okuda und Reto Sorg. Wädenswil: NIMBUS. Kunst und Bücher, 2019.
6. Rösch, Perdita. *Die Hermeneutik des Boten: der Engel als Denkfigur bei Paul Klee und Rainer Maria Rilke*. München: Wilhelm Fink, 2009.
7. Friedewald, Boris. *Die Engel von Paul Klee*. Köln: DuMont, 2011.
8. Klee, Paul. *The Angels*. Ed. by Zentrum Paul Klee, Bern, texts by Jürg Halter, Christine Hopfengart, Konrad Tobler, Gregor Wedekind, Reto Sorg, Michael Baumgartner, Osama Okuda. Berlin; Stuttgart: Hatje Cantz, 2012.
9. Riedel, Ingrid. *Engel der Wandlung. Die Engelbilder von Paul Klee*. Ostfildern: Patmos, 2018.
10. Werkmeister, Otto Karl. "Walter Benjamin, Paul Klee und der Engel der Geschichte". In Werkmeister, Otto Karl. *Versuche über Paul Klee*, 98–123. Frankfurt am Main: Syndikat, 1981.
11. Беньямин, Вальтер. "О понятии истории". В изд. Беньямин, Вальтер. *Девять работ*, пер. Сергей Ромашко, 199–223. М.: Рипол классик; Панглосс, 2019. (Фигуры Философии).
12. Partsch, Susanna. *Paul Klee. 1879 — 1940*. Köln: Benedikt Taschen, 1993.
13. Пико дела Мирандола, Джованни. "Речь о достоинстве человека". Пер. Л. Брагина. В изд. *Эстетика Ренессанса*, сост. и науч. ред. Вячеслав Шестаков, 248–65. 2 тома. М.: Искусство, 1981, т. 1.
14. Bonnefoit, Régine. *Paul Klee. Sa théorie de l'art*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2013. (Le savoir suisse, no. 92. Figures).
15. Klee, Paul. *Gedichte*. Hrsg. Felix Klee. 5th ed. Zürich; Hamburg: Arche Literatur, 2013.
16. Klee, Paul. *Tagebücher, 1898–1918*. Bearb. von Wolfgang Kersten, Hrsg. von d. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Stuttgart: Hatje; Teufen: Niggli, 1988.
17. Бергсон, Анри. *Творческая эволюция*. Пер. В. Флерова. СПб.: Азбука, 2016. (Азбука-классика. Non-fiction).
18. McElroy, Bernard. *Fiction of the Modern Grotesque*. London: Palgrave Macmillan, 1989.
19. Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
20. Okuda, Osamu. "Klee und (Zen-) Buddhismus". In *Vom Japonismus zum Zen. Paul Klee und der Ferne Osten*, Konzept und Redaktion Osamu Okuda und Marie Kakinuma, Hrsg. Zentrum Paul Klee, Bern und Museum für Ostasiatische Kunst, Köln, 82–100. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2012.
21. Клее, Пауль. "Пауль Клее об Эмиле Нольде по случаю его 60-летия". Пер. Вильгельм фон Тимрот. В изд. *Эмил Нольде. Полотна. Акварели. Графика: Музей имени Пушкина, Москва, 8 августа — 16 сентября 1990, Государственный Эрмитаж, Ленинград, 2 октября — 11 ноября 1990*, сост. Манфред Ройтер и Мартин Урбан, 41. М.: Фонд Ады и Эмиля Нольде в Зебюлле, 1990.

Статья поступила в редакцию 6 марта 2020 г.;
рекомендована в печать 27 мая 2021 г.

Контактная информация:

Пургин Сергей Петрович — канд. филос. наук; s_purgin@list.ru

Angelic Dynamism: Humanity in Paul Klee's Drawing Series of 1939–1940*

S. P. Purgin

Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin,
19, Mira ul., Ekaterinburg, 620002, Russian Federation

For citation: Purgin, Sergey. "Angelic Dynamism: Humanity in Paul Klee's Drawing Series of 1939–1940". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 11, no. 3 (2021): 512–531.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.308> (In Russian)

* This work was supported by the Russian Science Foundation (RSF grant no. 19-18-00342).

Since Walter Benjamin in “The Theses on the Philosophy of History” showcased Paul Klee’s angels, they remain mysterious figures that represent time, history or soul. The article focuses on the series of drawings that were created in the artist’s later period (1939–1940). The series can be regarded as the artist’s final will and testament as it expresses Klee’s condensed philosophy and mature views on man’s place in the universe. It also reflects the master’s cherished artistic methods and techniques, consistently honed in on during the course of his life. The author studies the relations within the series and the series relation to other artworks by Klee. It is demonstrated that it is humankind that is the main theme of the series. By contrasting human and angelic forms in his drawings Klee reinvigorates the European tradition of defining humanity through its relation to angelic orders and through its position on the hierarchy of creation. However, Klee strives to re-imagine the universe as a whole, for him it is not the ladder of perfections, which rises to angels and God. Therefore, the relations between human and angelic creatures are intimately familial rather than hierarchical. The author highlights that the artistic style and techniques emphasize visual dynamic and form creation (“formation”). In depicting angels, the artist brings forth his concern with temporal dimension of human nature and its significance in human life. Thus, in this dynamic interrelation, human beings become “angelic grotesque” with their own ontic temporality. This temporality specific to human creatures is defined as the “moment that transcends itself” — since the latter is essentially “ecstatic” and “self-propelling”.

Keywords: Klee, angel, human being, order of creation, dynamism, time, grotesque, moment.

References

1. Klee, Paul. *Das Bildnerische Denken*. Hrsg. und bearb. Jürg Spiller. 3. Aufl. Basel; Stuttgart: Schwabe und Co, 1971. (Form- und Gestaltungslehre, Bd. 1).
2. Gromann, Will. *Paul Klee*. Köln: DuMont, 1989.
3. Eggelhöfer, Fabienne. “Movement”. In *Paul Klee. Bauhaus Master*, 205–6. Madrid; Fundación Juan March, 2013.
4. Kuprovskaia-Denisova, Ekaterina. *Touching the Mystery. Paul Klee and 20th Century Composers*. Moscow: Muzizdat Publ., 2011. (In Russian)
5. Bürgerbibliothek Bern und Zentrum Paul Klee, Bern. *Kooperation mit Zentrum Paul Klee Hans Bloesch — Paul Klee: “Das Buch”. Ein Gemeinschaftsprojekt von 1902–1905: Faksimile mit Transkription*. Hrsg. Osamu Okuda und Reto Sorg. Wädenswil: NIMBUS. Kunst und Bücher, 2019.
6. Rösch, Perdita. *Die Hermeneutik des Boten: der Engel als Denkfigur bei Paul Klee und Rainer Maria Rilke*. München: Wilhelm Fink, 2009.
7. Friedewald, Boris. *Die Engel von Paul Klee*. Köln: DuMont, 2011.
8. Klee, Paul. *The Angels*. Ed. by Zentrum Paul Klee, Bern, texts by Jürg Halter, Christine Hopfengart, Konrad Tobler, Gregor Wedekind, Reto Sorg, Michael Baumgartner, Osama Okuda. Berlin; Stuttgart: Hatje Cantz, 2012.
9. Riedel, Ingrid. *Engel der Wandlung. Die Engelbilder von Paul Klee*. Ostfildern: Patmos, 2018.
10. Werkmeister, Otto Karl. “Walter Benjamin, Paul Klee und der Engel der Geschichte”. In Werkmeister, Otto Karl. *Versuche über Paul Klee*, 98–123. Frankfurt am Main: Syndikat, 1981.
11. Benjamin, Walter. “On the Concept of History”. In Benjamin, Walter. *Deviat’ rabot*. Rus. ed., transl. by Sergey Romashko, 199–223. Moscow: Ripol klassik Publ.; Pangloss Publ., 2019. (Figury filosofii). (In Russian)
12. Partsch, Susanna. *Paul Klee. 1879–1940*. Köln: Benedikt Taschen, 1993.
13. Pico della Mirandola, Giovanni. “Oration on the Dignity of Man”. Rus. ed. Transl. by L. Bragina. In *Estetika Renessansa*, comp. and science ed. by Viacheslav Shestakov, 248–65. 2 vols. Moscow: Iskusstvo Publ., 1981, vol. 1. (In Russian)
14. Bonnefoit, Régine. *Paul Klee. Sa théorie de l’art*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2013. (Le savoir suisse, no. 92. Figures).
15. Klee, Paul. *Gedichte*. Hrsg. Felix Klee. 5th ed. Zürich; Hamburg: Arche Literatur, 2013.
16. Klee, Paul. *Tagebücher, 1898–1918*. Bearb. von Wolfgang Kersten, Hrsg. von d. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Stuttgart: Hatje; Teufen: Niggli, 1988.

17. Bergson, Henri. *Creative Evolution*. Rus. ed. Transl. by V. Flerova. St. Petersburg: Azbuka Publ., 2016. (Azbuka-klassika. Non-fiction). (In Russian)
18. McElroy, Bernard. *Fiction of the Modern Grotesque*. London: Palgrave Macmillan, 1989.
19. Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
20. Okuda, Osamu. “Klee und (Zen-) Buddhismus”. In *Vom Japonismus zum Zen. Paul Klee und der Ferne Osten*, Konzept und Redaktion Osamu Okuda und Marie Kakinuma, Hrsg. Zentrum Paul Klee, Bern und Museum für Ostasiatische Kunst, Köln, 82–100. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2012.
21. Klee, Paul. “Paul Klee about Emil Nolde on the Occasion of the Sixtieth Birthday”. Rus. ed. Transl. by Wilhelm von Timroth. In *Emil Nolde. Polotna. Akvareli. Grafika: Muzei imeni Pushkina, Moskva, 8 avgusta — 16 sentiabria 1990, Gosudarstvennyi Ermitazh, Leningrad, 2 oktiabria — 11 noiabria 1990*, comp. by Manfred Reuther and Martin Urban, 41. Moscow: Fond Ady i Emilia Nolde v Zebiulle Publ., 1990. (In Russian)

Received: March 06, 2020

Accepted: May 27, 2021

Author's information:

Sergey P. Purgin — PhD in Philosophy; s_purgin@list.ru