



אשכולות
КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЕКТ
ЭШКОЛОТ
www.eshkolot.ru

при поддержке

אבי אבי
אבי אבי

Лекция подготовлена к выставке ГМИИ им. А.С. Пушкина
«Пауль Клее. Ни дня без линии»
(16.12.2014 – 01.03.2015)

АНГЕЛ ИСТОРИИ

ПАУЛЬ КЛЕЕ и ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМИН

Материалы к лекции
Екатерины Лазаревой и Игоря Чубарова

Москва
декабрь 2014 г.
проект «Эшколот»
www.eshkolot.ru

Пауль Клее. Педагогические эскизы (1925)



Активная линия, движущаяся свободно, как бы прогуливаясь по собственной воли, без цели. Движущая сила — перемещающаяся точка (рис. 1)

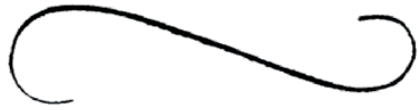


Рис. 1

Та же самая линия в сопровождении других форм (рис. 2 и рис. 3)



Рис. 2



Рис. 3



Та же самая линия, закручивающаяся вокруг самой себя (рис. 4)



Рис. 4



Рис. 5



2

Активная линия, ограниченная в движении обязательным прохождением через определенные точки (рис. 6)

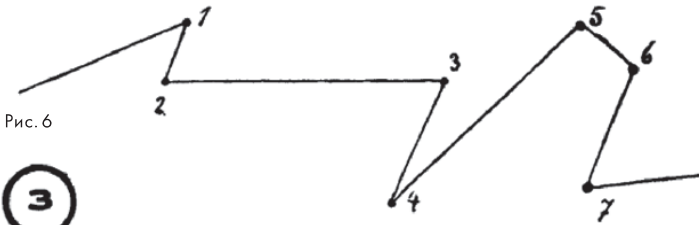


Рис. 6

3

Медиальная линия, которая проходит между линией движения точки и действием плоскости (рис. 7)

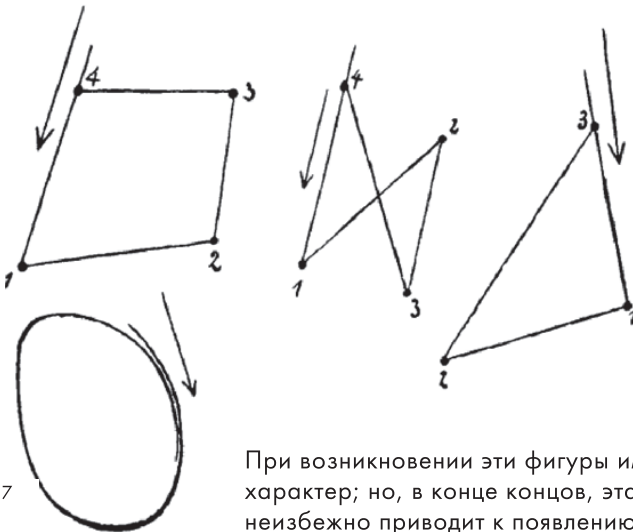
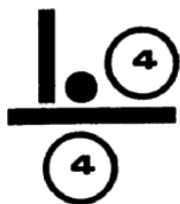


Рис. 7

При возникновении эти фигуры имеют линейный характер; но, в конце концов, эта линейность неизбежно приводит к появлению плоскости.



Пассивные линии, которые являются результатом активности плоскости,двигающей линии вперед (рис. 8)

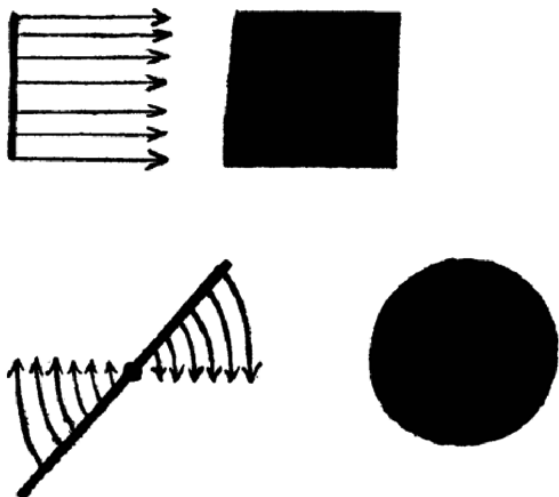
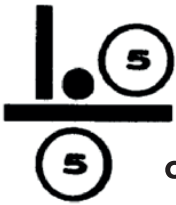


Рис. 8

Пассивные линии квадрата и пассивные линии круга, дающие одновременно активное образование плоскостей.



Обобщение (рис. 9–12)

ПЕРВЫЙ СЛУЧАЙ



Рис. 9



Рис. 9а



Рис. 9б

Активные линии, пассивные плоскости; линейная энергия (причина), линейный эффект (действие), действие плоскостей второстепенно.

ВТОРОЙ СЛУЧАЙ



Рис. 10

Медиальные линии; линейная энергия (причина), эффект плоскостей (действие)

ТРЕТИЙ СЛУЧАЙ



Рис. 11

Активная плоскость, пассивная линия; энергия плоскостей (причина), действие плоскостей и второстепенное линейное действие.



ТРИ СЛУЧАЯ ОДНОВРЕМЕННО

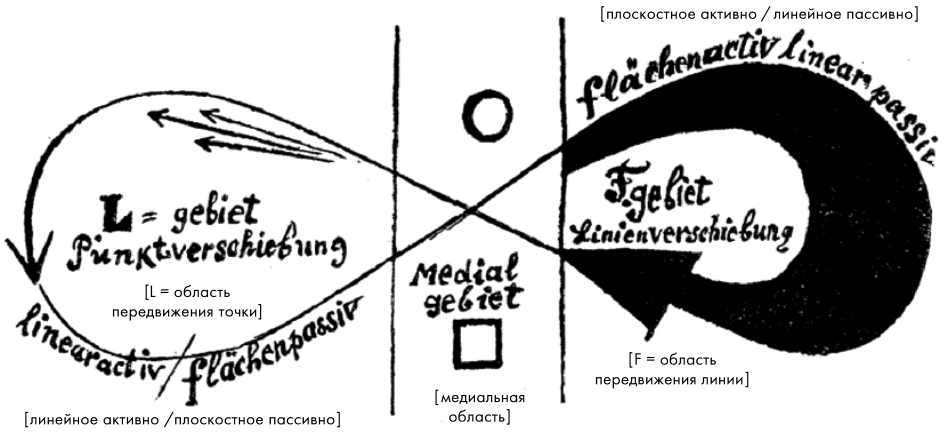


Рис. 12

Словесное пояснение к определениям — активное, медиальное, пассивное:

- Активное: я рублю (человек рубит дерево топором).
- Медиальное: я падаю (дерево падает от удара человека).
- Пассивное: меня срубили (дерево лежит срубленным).



6 Структура

(Простое деление на части)

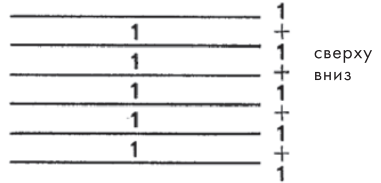
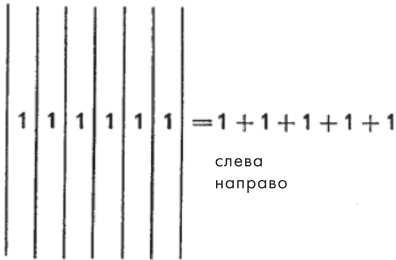


Рис. 13

Рис. 13: примитивные структурные ритмы, основанные на повторении одной и той же ритмической единицы в направлении слева — направо или сверху — вниз.

Рис. 14: очень примитивный структурный ритм в двойном направлении слева — направо и сверху — вниз.

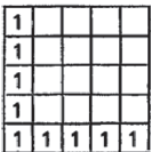


Рис. 14

Рис. 15: этот ритм на порядок сложнее. Его ритмическая единица — один плюс два (1+2).

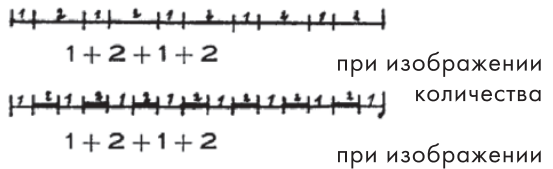
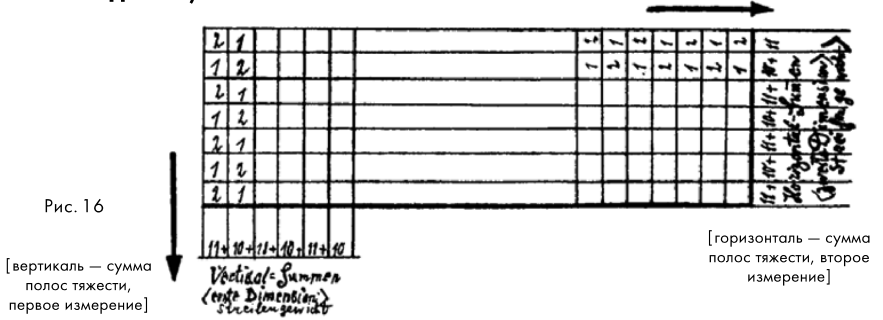


Рис. 15

Если вместо 1+2+1+2 я поставлю (1+2) + (1+2), то это будет все равно, что 3+3+3+3, таким образом — опять повторение самой простой ритмической единицы.



СТРУКТУРА ТЯЖЕСТИ в двух измерениях
(Шахматная доска)



Сумма горизонталей и вертикалей (рис. 16)

$$11 + 10 + 11 + 10 + 11 + 10 = (11 + 10) + (11 + 10) + (11 + 10) = 21 + 21 + 21 = I + I + I.$$

Рис. 17:
оба измерения вместе.

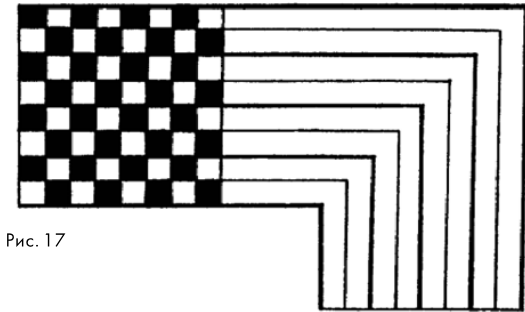
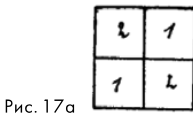


Рис. 17: если часть, показанную на рис. 17а, понимать как единство, дающее в сумме цифру 6, то это приведет к следующему числовому выражению рис. 17

$$\begin{array}{r} 6+6+6+6 = I I I I \\ + + + + \\ 6+6+6+6 = I I I I \\ + + + + \\ 6+6+6+6 = I I I I \\ + + + + \\ 6+6+6+6 = I I I I \end{array}$$

Точно повторяющееся — значит структурное.



Рис. 18: оба измерения вместе при рассмотрении по диагонали.

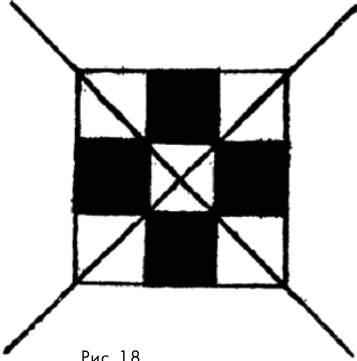
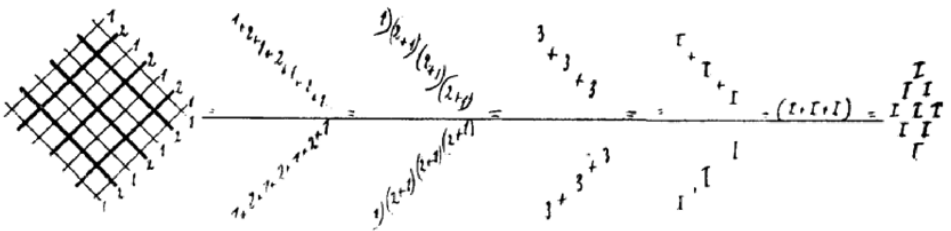


Рис. 18

Рис. 19: линейный вариант.



$$I + I + I + \dots \quad | \quad I + I + I + I + \dots \quad | \quad I + I + I + I + \dots \quad | \quad \dots$$

als Charakter = 3/3 als Charakter = 4/4 als Charakter = 5/5 als Charakter = 6/6 etc

[= 3/3 как характер деления; = 4/4 как характер деления; = 5/5 и т. д.]

Рис. 20

Итак, структурный характер здесь — разделительный.



7

**Деление на части, сохраняющее
индивидуальность целого**

Деление на части, сохраняющее индивидуальность целого, в противоположность структурам никогда не может быть сведено к единице и основано на использовании пропорций,

таких как $2 : 3 : 5$,

или $7 : 11 : 13 : 17$,

или $a : b = b : (a + b)$ (золотое сечение).

Нужно остановиться [подробнее.— Л. М.].



Материальные структуры

в природе

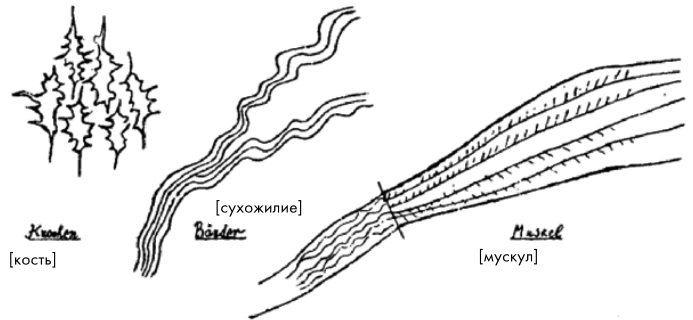


Рис. 21

Понятие структуры
в природе :

Группировка мельчайших частиц материи :
Кость состоит из клеточных или трубчатых частиц.
Структуру связки образует жилисто-волоконная ткань.
В мускулах волокна сухожилия переходят в волокна
мышц, при этом добавляется боковое управление.



**9 Движущийся организм в природе как воля к движению
и как выполнение движения. (Надматериальное)**

A

Взаимодействуя между собой, кости образуют скелет.
Даже в состоянии покоя они нуждаются во взаимной опоре.
Это обеспечивают связки.
Их функция вспомогательна; прежде всего надо говорить о структурной
основе этой функции.
Следующий шаг, организующий движение, ведет от кости к мускулу.
Они связаны между собой посредством сухожилий.

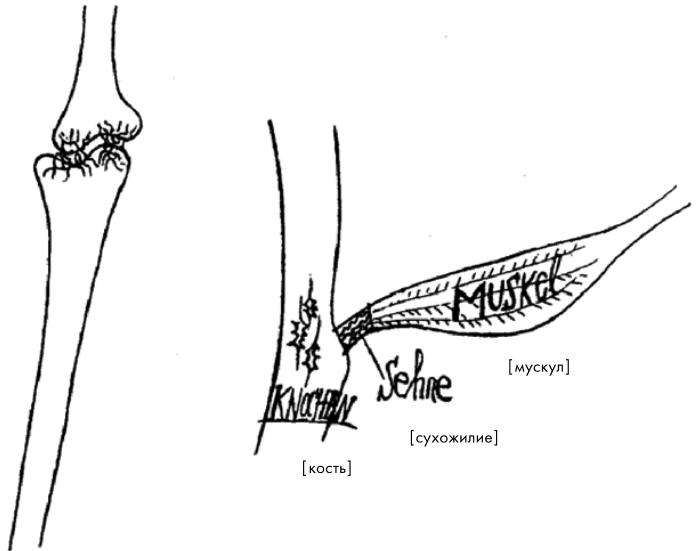


Рис. 22

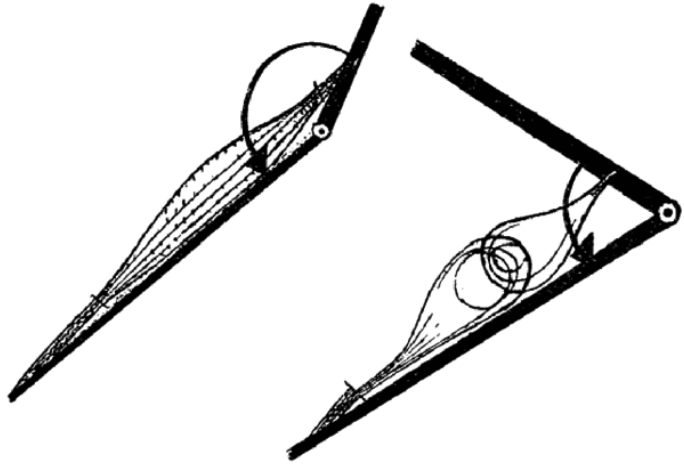
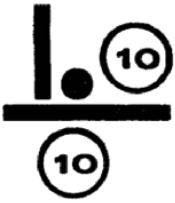


Рис. 23

В

А как связан мускул с костью?

Мускул благодаря сжатию или своей способности к сокращению приводит две кости к новому угловому соединению.

Размышляя дальше об отношениях кости и мускула в движущемся организме, понимаем посредническую роль сухожилия между костью и мускулом.

Величина угла между двумя костями **должна** меняться, когда мускул этого хочет.

Мускул имеет более ответственную функцию, чем кость; функция кости по отношению к функции мускула **пассивна**.

Кости сохраняют целое также и при движении.

Мускулы имеют более ответственную функцию еще и потому, что они самостоятельно работают между собой. Один сокращает, другой растягивает.

Кость сама по себе не в состоянии ничего добиться.

I. ● (11)

(11)

C

Самостоятельность функции мускула относительно по отношению к функции кости. Сам по себе мускул тоже не самостоятелен, но он повинуетя приказу, который ему подает мозг. Он не хочет действовать, но должен действовать, ибо более всего он хочет повиноваться. Передача приказа, идущая от мозга, сравнима с передачей телеграммы: нервы посредничают как провода.

D

Чтобы обозначить относительную зависимость функций исполнения от функций управления, общей структурности и индивидуального функционирования, на рис. 24 приводится схема в виде коробочек для

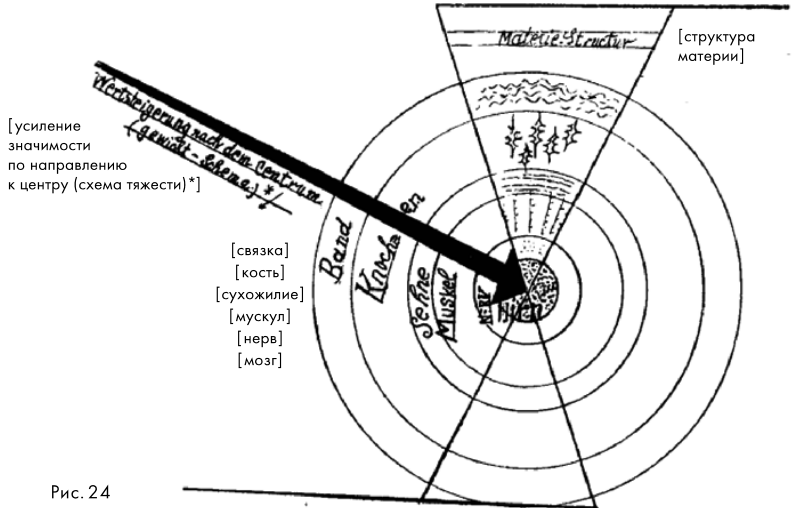


Рис. 24

* При этом наблюдаем, что порядок распределения тяжести возрастает по направлению к центру; порядок же размерных параметров — в обратном направлении, расширяя пространство возможностей действия мозга.



12 Учебные задания

(на основе трехчастного деления): первый орган активный (мозг),
 второй орган медиальный (мускул),
 третий орган пассивный (кость).

а) **водяное колесо и молоток** (рис. 25)

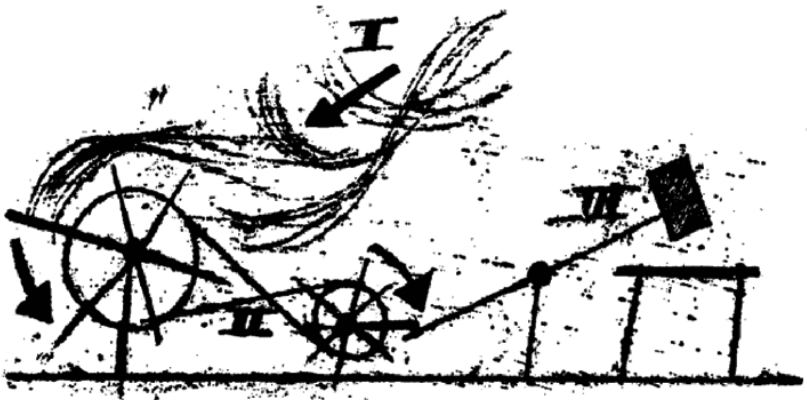


Рис. 25





в) **водяная мельница** (рис. 26)

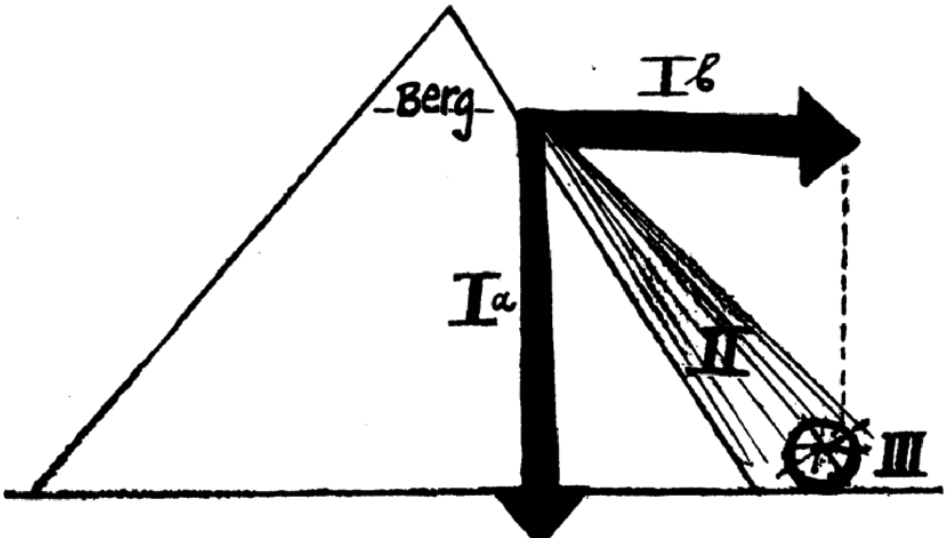


Рис. 26

- I Обе силы: а) сила тяготения, б) препятствующая гора (активное начало).
- II Диагонали к силам Ia и Ib: водопад (медиальное начало).
- III Крутящееся колесо (пассивное начало).



с) **Рас**



Рис. 27

d) **Размножение (без рисунка):**

- I Мужской орган (тычинка), активное начало.
- II Посредничество насекомых, медиальное начало.
- III Женский орган (плод), пассивное начало.

e) **Кровообращение (рис. 28)**

- I Сердце пульсирует (активное начало).
- III Кровь течет (пассивное начало).
- II Легкое принимает и, изменяя, передает дальше, участвует (медиальное начало).
- I Сердце пульсирует.
- III Кровь снова вступает в движение и возвращается к сердцу — своей начальной точке.

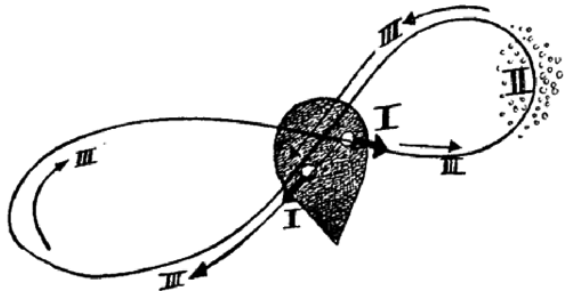


Рис. 28



13

Продуктивное действие

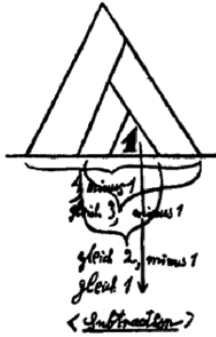
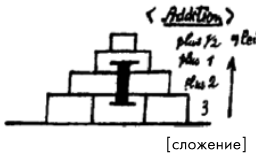


Рис. 29 [вычитание]

Произведение строится по принцип «камень на камень» (сложение) или от блока — по принцип «кусок от куска» (вычитание). Оба

процесса — строительство и обтесывание разворачиваются во времени.

Уже в начале продуктивного действия, в первый момент движения возникает противоположное продуктивному — начальное рецептивное движение.

Это означает: создающий контролирует, было ли то, что уже возникло, сделано хорошо.

Произведение как действие человека (генезис) является продуктивным и рецептивным одновременно: **движение**.

Продуктивное действие находится в пределах возможности рук создающего (он имеет только две руки).

Рецептивное действие определяется возможностью глаз, которые способны ясно видеть все небольшие части одной плоскости одновременно. Глаза должны рассматривать эту плоскость часть за частью, обостряя зрение и запечатлевая одну часть за другой. Мозг собирает и сохраняет эти впечатления.

Глаз совершает по произведению уготованный ему путь.

II.

Измерение

14

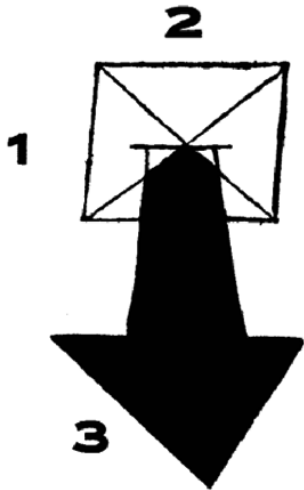


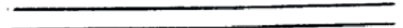
Рис. 30

1. Измерение: слева (направо).
2. Измерение: сверху (вниз).
3. Измерение: спереди (назад).



измерение:

- a) две параллельные линии, когда они идут под прямым углом от глаз



- b) железнодорожные рельсы, когда они идут под прямым углом от глаз



- c) две параллельно идущие линии при отклоненном угле зрения

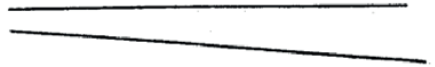


рис. 31

- d) (рис. 32): железнодорожные рельсы — с боковой точки зрения, со шпалами как масштаб для перспективной прогрессии спереди назад

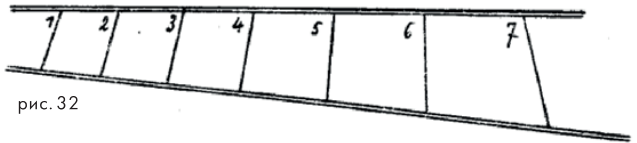
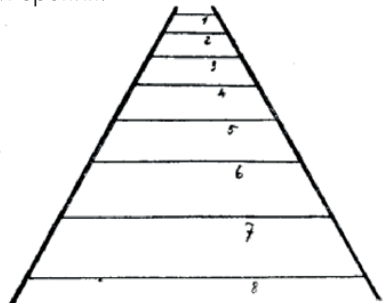


рис. 32

- e) (рис. 33): то же самое с фронтальной точки зрения.

Рис. 33



Третье измерение
возникающей иллюзии



16 Операция в трех измерениях (рис. 34)

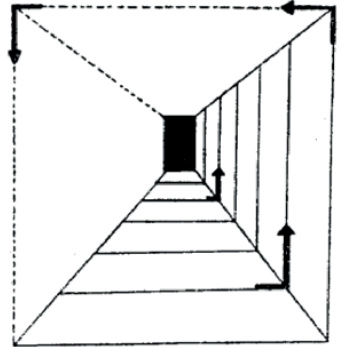


Рис. 34

17 Перпендикуляр

Рис. 35: железнодорожные рельсы — с фронтальной точки зрения, равномерно разделенные дальними и близкими шпалами.

Рис. 36: перспективная прогрессия приобретает большую наглядность благодаря линиям, идущим по направлению рельс, и выделенному фронтальному отвесу (перпендикуляр к шпалам).

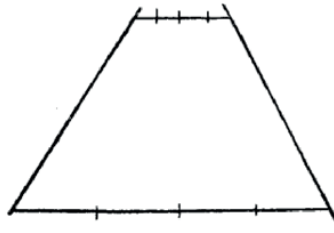


Рис. 35

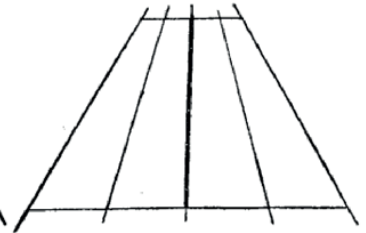


Рис. 36



18 Перпендикуляр (продолжение)

Блуждающий перпендикуляр при движении субъекта, перемещающегося то — влево, то — вправо.

Рис. 37: при движении влево.

Рис. 38: при движении вправо.

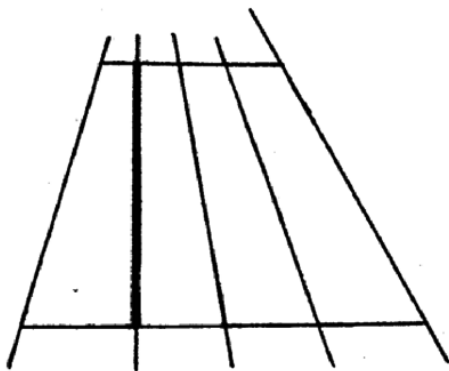


Рис. 37

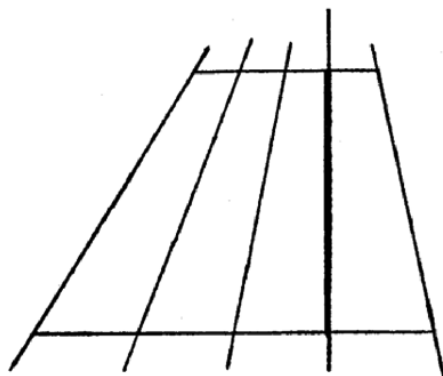


Рис. 38

Перпендикуляр обозначает прямой путь на плоскости.



19 Горизонтальная линия

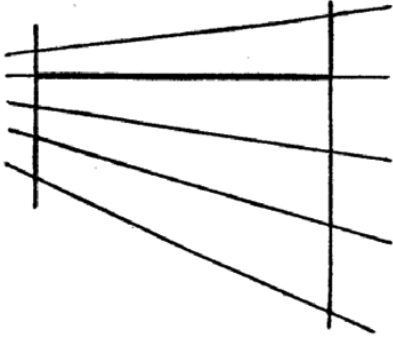


Рис. 39

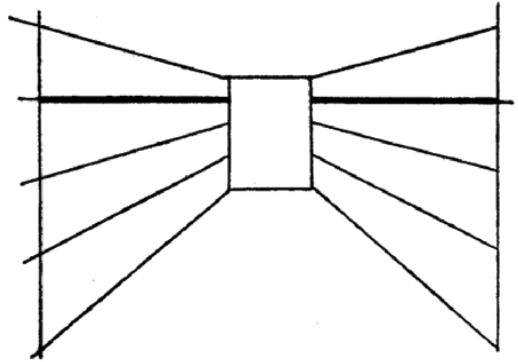


Рис. 40

Горизонтальная линия определяет степень высоты субъекта.
Соединение всех находящихся на уровне глаз точек пространства называется линией глаз.



Показания горизонтальной линии

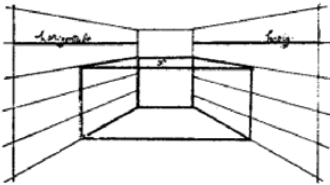


Рис. 41

Рис. 41: Встроенное внутрь пространство дает возможность субъекту увидеть его верхнюю плоскость, так как эта плоскость расположена ниже линии глаз. Горизонталь находится фактически вверху.

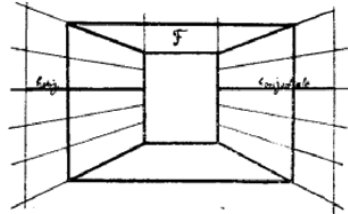


Рис. 42

Рис. 42: Данный вариант встроенного внутрь пространства позволяет субъекту видеть его верхнюю плоскость снизу, т.е. здесь эта плоскость расположена выше линии глаз. Горизонталь находится фактически снизу.

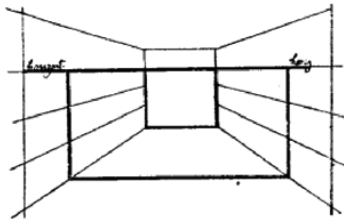


Рис. 43

Рис. 43: В этом случае глаза определяют верхнюю плоскость как таковую ни сверху и ни снизу. Она возникает как горизонтальная линия, так как расположена непосредственно на высоте линии глаз. Линия верхней плоскости фактически совпадает с горизонталью.



20 Еще раз перпендикуляр

Почему рис. 44 как изображение вертикальной стены дома неправилен? С точки зрения логики он верен, ведь нижняя ширина окна ближе к глазам, чем верхняя, и поэтому в перспективе она будет «больше». Как чертеж пола эта перспектива была бы совершенно приемлема.

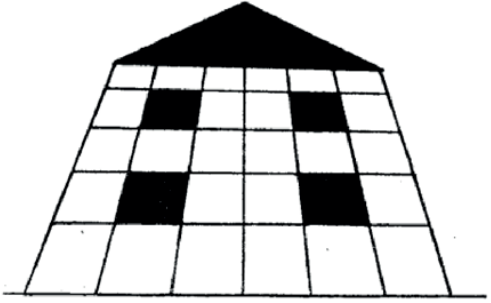


Рис. 44

Таким образом, это изображение **неверно не логически, а психологически**. Потому что живое существо в интересах своего равновесия проектирует все реальные перпендикуляры так, как он хочет их видеть.

21



рис. 43

Канатоходец с шестом для равновесия. Перпендикуляр: горизонталь как реальный факт.

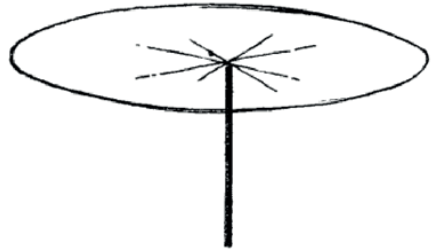


рис. 40

Перпендикуляр: горизонталь как представление.

Перпендикуляр означает прямой путь и вертикальное положение или положение живого существа **стоя**, **горизонтальная линия** означает его **высоту**, его **горизонт**. Таково положение вещей. Оба — наша статическая данность.



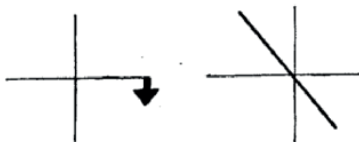
Канатоходец заботится о том, как сохранить устойчивое равновесие. Он переносит силу тяжести туда-сюда. Он действует как весы.



Смысл весов в скрещивании перпендикулярной и горизонтальной линий.



Нарушение равновесия и результат этого нарушения.



Корректировка равновесия с помощью противодействующей нагрузки и результат этого действия.



Рис. 47

Совмещение двух результатов или диагональный крест (симметричное равновесие как восстановление).



24

Схема построения к разделу 23

Рис. 50а: ось АВ, под тяжестью темного, опустилась от а до А и поднялась от b до В. Первоначально она была расположена на горизонтали ab. Точка с является общей точкой обеих осей ab и АВ, как точка вращения. В результате вращения — слева оказывается темное и глубокое, в то время как справа — светлое. Теперь справа для уравнивания добавляется черное.

Или: если я падаю влево, то справа — поддерживаюсь рукой, чтобы не упасть.

Рис. 50b: моя верхняя часть туловища тяжело отклоняется влево от вертикали, и я упаду, если справа снизу своевременно не встречу поддержки, и опора для левой ноги не будет расширена.

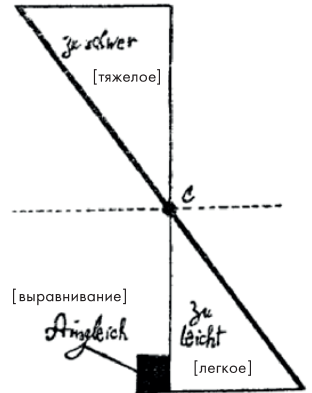
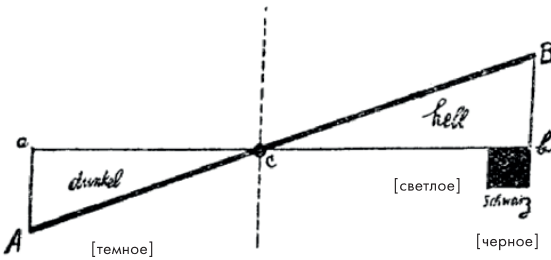


Рис. 50b

II. 25

25 Строительство башни

Рис. 51: на фундаментный камень ставят камень I. Этот камень нарушает равновесие слева. Для уравнивания справа и нового нарушения равновесия добавляется камень II. С той же целью следует камень III, тянущий влево, камень IV — снова уравнивающий и одновременно нарушающий равновесие справа и так далее до замкового камня, который окончательно приводит в порядок отношения равновесия.

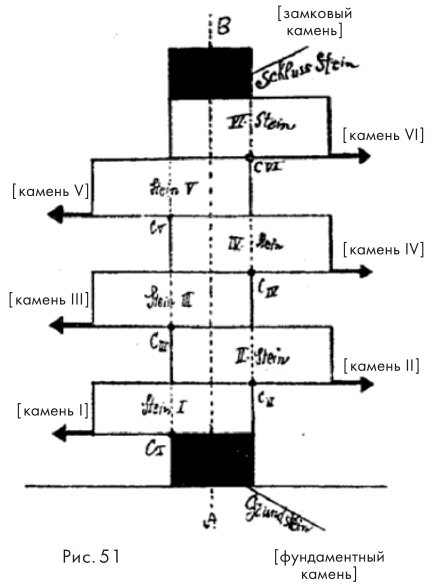


Рис. 51

[фундаментный камень]

Рис. 52: точки C1, C2, C3 и т.д. являются точками вращения теряющих равновесие камней: соединенные вместе одной линией они образуют взаимосвязанную зигзагообразную форму, выполняющую роль вертикальной оси.

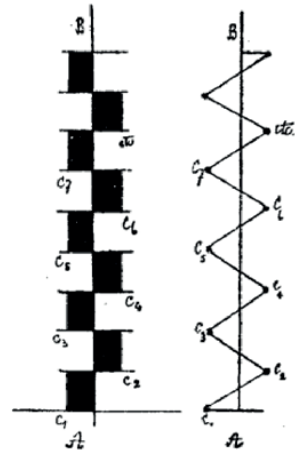


Рис. 52

III. 26

26 Земля, вода, воздух

Символами статической сферы являются отвес (местоположение) и веса. Отвес всегда ориентирован на центр земли, с которым связано его земное существование.

Но имеются сферы с другими законами и новыми символами, свободным движением и соответственно движущимся окружением.

Промежуточными сферами могут считаться вода и воздух.

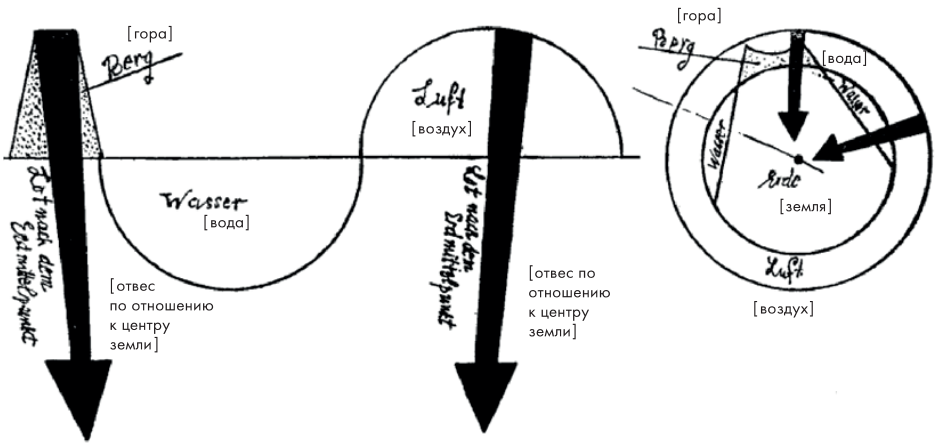


Рис. 53

III. 27 28 29

27 ВОЗДУХ

Выпущенный вверх заряд поднимается в воздух с убывающей энергией, **поворачивает** и падает на землю с энергией возрастающей. (Слабо выраженное деление на части.)



Рис. 54

28 ЗЕМЛЯ (гора)

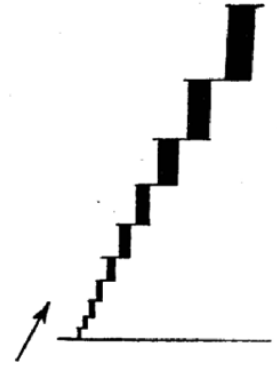


Рис. 55

Постепенно возрастающее напряжение при подъеме вверх по лестнице. (Четкое деление на части.)

29 ВОДА



Символы формирования движения

33 Волчок

Уберем от стоящих весов опору, оставив лишь одну точку соприкосновения с землей, тогда даже при малейшем перераспределении веса они закачаются и упадут (рис. 60).

Приведем эту игрушку в горизонтально вращающееся колебательное движение и она будет гарантирована от падения. Получится волчок (рис. 61).

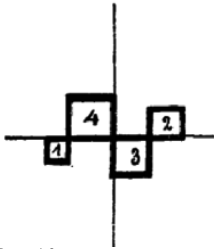


Рис. 60

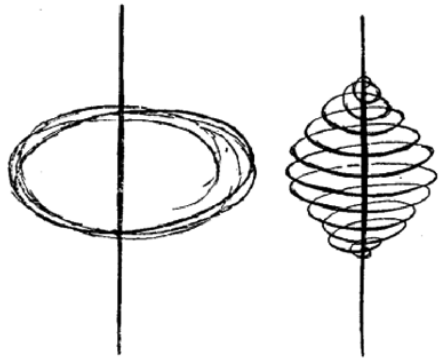
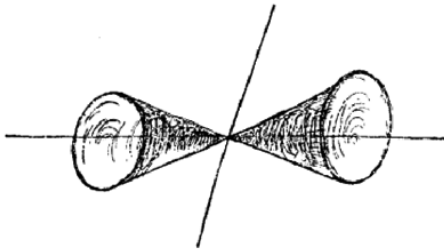


Рис. 61



Двойной волчок танцует, не падая, даже на натянутом шнуре (рис. 62).



34 Маятник

Отвес:



благодаря раскачиванию туда-сюда превращается в маятник.

Рис. 63

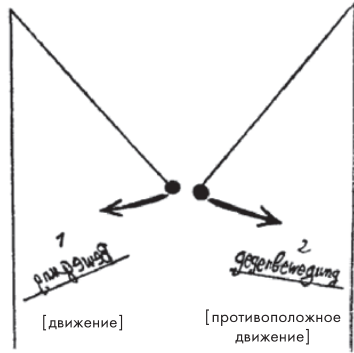


Рис. 63а

Из-за движения маятника в одну и другую сторону возникает сбалансированное движение (рис. 64);

при устойчивой точке регулирования определяется форма движения маятника (рис. 65).

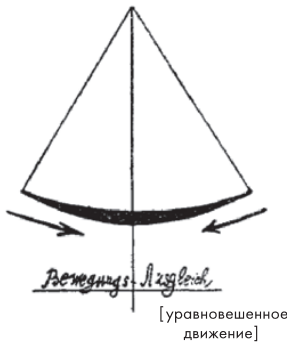


Рис. 64



Рис. 65



35 Круг

Последняя из двух форм движения (рис. 62) может быть расширена за счет более подвижного управления движением маятника. Смысл странствующей точки маятника, который здесь можно обнаружить, заключается в расширении формы движения.

Абсолютная форма движения, космическая, возникает, прежде всего, благодаря уничтожению силы притяжения (через утрату связи с землей).

Представим себе эту ситуацию внутри качающегося маятника (рис. 66).

И маятник начнет раскачиваться по кругу, который является самой абсолютной из подвижных форм.

Исчезает необходимость движения туда-сюда. Новая форма (рис. 66а) остается все той же, независимо от того как ее чертить вправо или влево.



Рис. 66

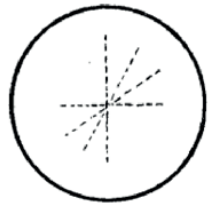


Рис. 66а

36 Спираль

Изменяющаяся длина радиуса, соединяясь с периферийным движением, преобразует круг в спираль. При удлинении радиуса возникает живая спираль. Сокращение радиуса сужает вращение больше и больше, до тех пор, пока прекрасное зрелище не превращается в один миг в точку; движение перестает здесь быть бесконечным, и вопрос о его направлении вновь приобретает значение.

Возникает возможность либо оторваться от центра и уйти в более свободное движение, либо через возрастающую связь с реальной данностью прийти к окончательному уничтожению центра.

Этот вопрос есть вопрос жизни или смерти и его решение находится в маленькой стреле (рис. 67).

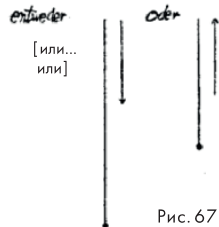


Рис. 67

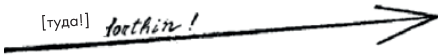




37 Стрела

Идея стрелы возникла из мысли: как далеко я могу расширить радиус своего действия? до этой реки? этого озера? той горы?

Способность человеческого мышления измерить, по меньшей мере, земное и неземное не совпадает с его физическими возможностями и является первопричиной человеческой трагедии. Это



столкновение власти и бессилия обнаруживает двойственность человеческого существования. Человек наполовину свободен как птица, а наполовину — пленник.

Мысль как посредник между землей и миром. Чем дальше путешествие, тем ошутимее трагизм. Движение становится необходимым, но уже и невозможным. Этому соответствует и процесс. Как стрела преодолевает встречное торможение? Никогда не попадает туда, где движение не имеет конца.

Знать, что там, где есть начало, не может не быть конца.

Утешение в том, что можно немного дальше, чем обычно! чем возможно?

Вдохновляйтесь, ваша стрела попала в цель, даже если вы устали и не в состоянии осознать это.



Рис. 69

38

Реальная стрела состоит из стержня, острия и хвостового управления.

В символической стреле черта обозначает дорогу, а острие и хвостовое управление объединены и указывают направление движения.

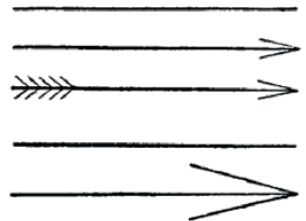


Рис. 70

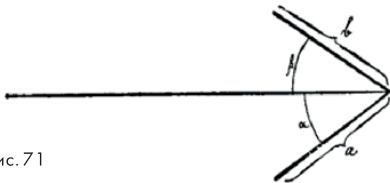


Рис. 71

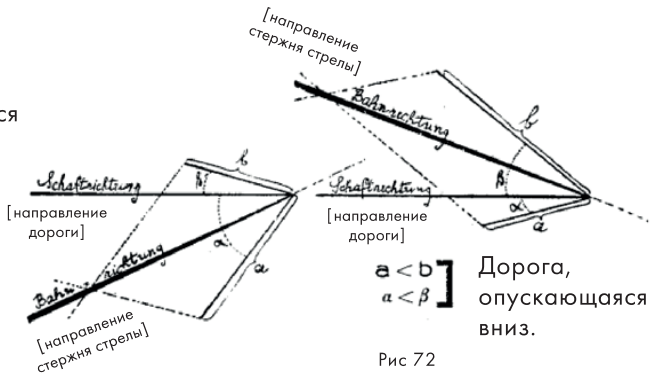
Равные стороны направляющего острия и равные величины его углов обозначают прямую дорогу (рис. 71 $a = b$; $\alpha = \beta$).



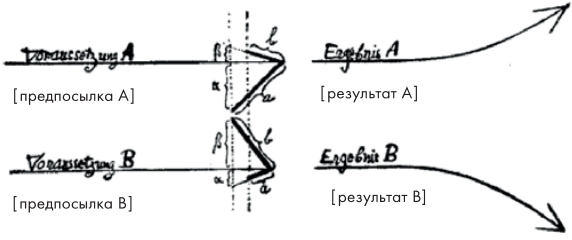
38 (СТРЕЛА)

Неравные длины и неравные углы направляющего острия окончательно определяют, куда поворачивает дорога, — вверх или вниз (рис. 72).

$a > b$
 $\alpha > \beta$] Дорога,
поднимающаяся
вверх.



Чем мощнее сила подъема,
тем он выше.



Чем мощнее сила падения,
тем оно глубже.



Черная стрела
(схематическое изображение).



Рис. 77а

Красная стрела.

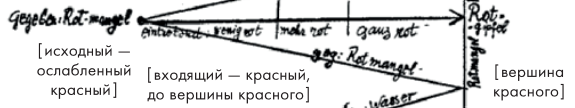


Рис. 77б

Горячая стрела.

Накаленность стрелы — от разгоряченности к воспламенению.

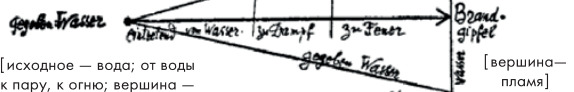


Рис. 77с

Холодная стрела.

Утоление жажды.

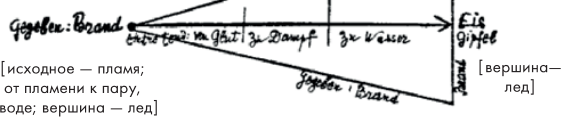


Рис. 77д

Зелено-красная стрела,
цветная. Рис. 78

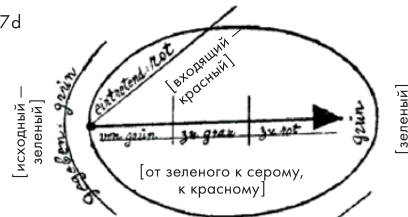


Рис. 78

Красно-зеленая стрела,
цветная. Рис. 79



Рис. 79



41

Таблица нагревания цветов (преимущественно сине-оранжевых).

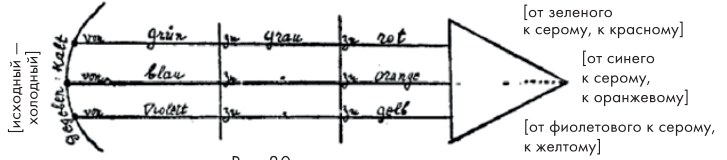


Рис. 80

Таблица охлаждения цветов (преимущественно оранжево-синих).

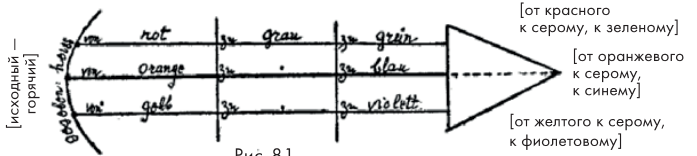


Рис. 81

42

Организм движения

Предыдущие схемы (рис. 76–81) являются вариантами формообразования композиционного организма движения. Сама по себе композиция как организм движения в высшем его понимании несет в себе способность к высшему развитию. Нормой для такой композиции могло бы служить совместное развитие независимых друг от друга элементов, спокойно движущихся в своей совокупности. Такая композиция способна быть завершенной, даже если в движение включаются противоположно направленные потоки или если будет достигнуто состояние бесконечно движущихся противоположностей, ослабленных по отношению друг к другу. (К первому случаю – рис. 82, а также рис. 65)

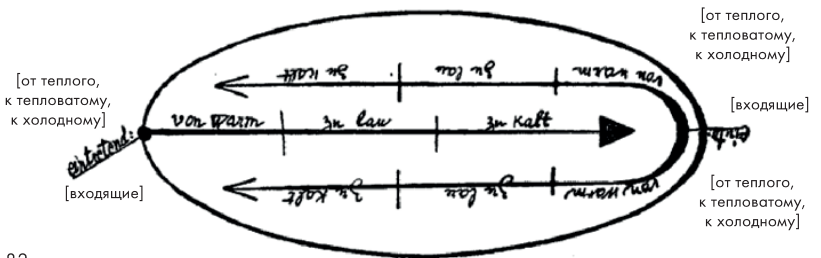


Рис. 82



43 **Бесконечное движение, цветное**

Чтобы перейти к бесконечному движению, где его направление не будет иметь значения, прежде всего, надо отпустить стрелу. В результате чего соединятся случаи нагревания и охлаждения. Пафос (трагизм) превратится в духовный склад, который осмысленно соединит силу и противодействие ей в одно целое.

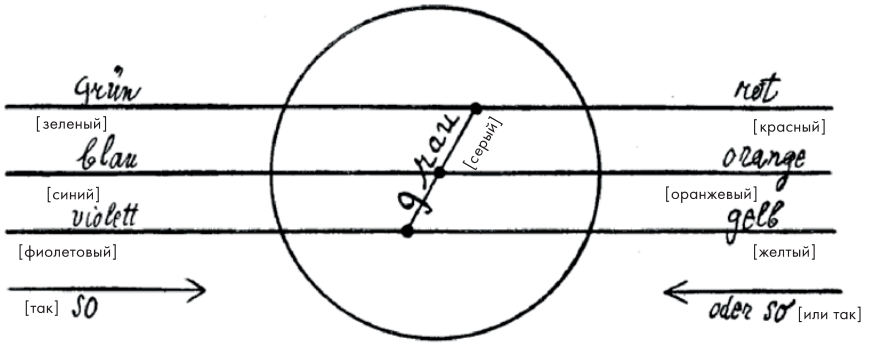


Рис. 83

Прежде всего, движение и противоположное движение, так > или < так. При этом расширяется центр, образуя центральный серый цвет (рис. 83). Чем чище изображение серого цвета, тем более узкой становится сфера его влияния, теоретически превращаясь в точку.

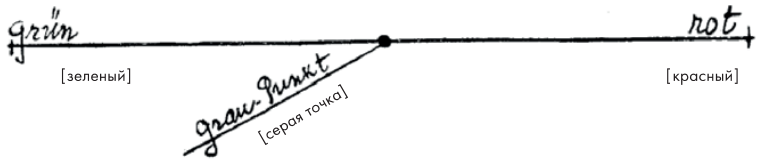


Рис. 84

Слева от серой точки уже преобладает зеленый цвет, справа вплотную к ней подходит красный цвет. В этой связи можно было бы попытаться понять следующее изображение (рис. 85).

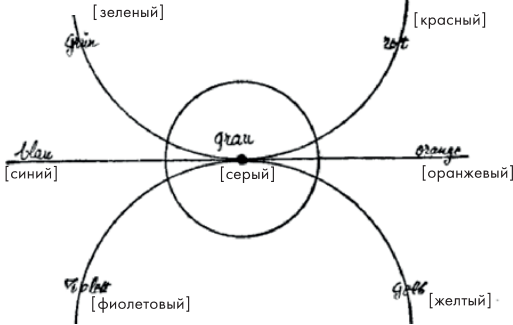


Рис. 85

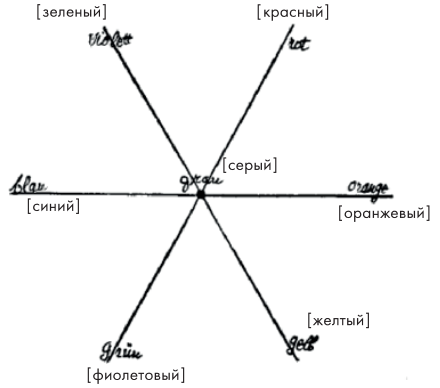


Рис. 86

Однако не логично было бы противопоставить пары зелено-красного и фиолетово-желтого цвета паре сине-оранжевого (рис. 85), ибо диагональное расположение цветовой пар, изображенное на рис. 86, есть то, что определено природой.

Мы дошли до спектрального цветового круга, где любая стрела излишня. И здесь уже больше ничего не значит «туда», но имеет значение – «повсюду», так же как и «там».

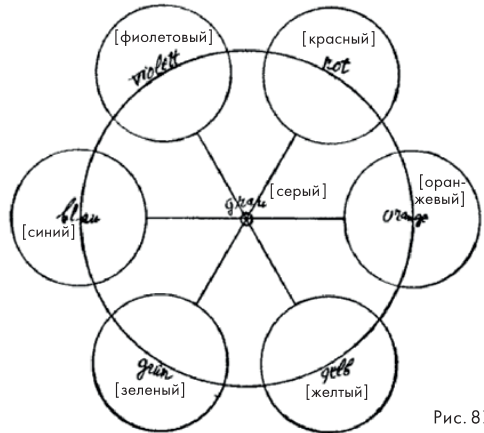


Рис. 87

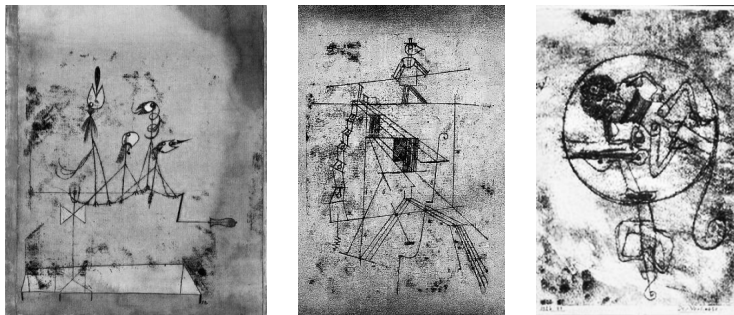
Валерий Подорога. Пауль Клее как тополог

*Есть логика в том, что я начинаю с хаоса,
и это наиболее естественное начало.*

П.Клее. Дневники

Переходное пространство.

Начнем со слабостей нашего глаза. Ведь именно глаз, издавна приученный к созерцанию «простых», линейно-перспективных форм живописного пространства, мгновенно опознающий их в самых различных и подчас скрытых измерениях, испытывает понятные трудности при взгляде на полотна Пауля Клее. Да и можно ли вообще решиться признать в этих странных цветовых и графических конструкциях то, что обычно называют живописью или живо-писанием (и поэтому наделяют смыслом, провозглашая «произведением искусства»), если в них не закодированы удобным для нас образом правила созерцания? Это не значит, что их здесь нет вовсе, это просто означает, что переход из нашего повседневного пространства в другое, живописное, не только затруднен, но и более того, что между ними зияние, отбрасывающее нас назад к собственному созерцанию, пустоте его объекта, которую мы не в силах постичь. Плавный переход невозможен, ибо многое отсутствует; в частности, отсутствуют знаки телесной ориентации, нет «рассказа», «фигур», «рамы», открывающей глубину, упорядочивающей движение взгляда, увлекающей все наше тело в пространство, где все легко узнаваемо, где мы видим, как могут видеть нас самих эти призрачные, но поразительные в своей реальности фигуры персонажей на полотнах старых мастеров. Мы видим, созерцаем, но и нас видит живописное пространство, ибо оно существует для нас и во имя нас – отраженным светом мира.



Непрерывный обмен взглядами: наш взор, брошенный в даль, возвращается к нам обновленным дополнительными силами созерцания благодаря тому универсальному полю зрения, которое образует пространство изображаемого. В старой классической живописи пути восприятия канонизированы: если мы «вступаем» в новое пространство и время, то они ничем не отличаются от повседневно переживаемых нами пространства и времени. Другими словами, пребывание здесь, в повседневной

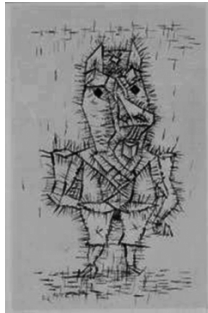
реальности, или там – в реальности полотна – ничего не меняет ни в мире, ни в его восприятии. Великие гарантии достоверности! Дистанция созерцания неизменна; может уменьшаться или расти лишь разрешающая сила нашего глаза, зависящая от культурного навыка созерцания, но дистанция по-прежнему остается дистанцией, указывающей на глубину мира, его смысл и соответствующие возможности нашего глаза. И это повторяется всякий раз, поскольку глаз и тело соединяются друг с другом в созерцании благодаря определенному пред пространству, которое можно назвать переходным или промежуточным; оно создает перцептивно-смысловые и психомоторные предпосылки для плавного перехода зрителя из повседневного в живописное пространство, из реального – в отраженное и обратно. Вероятна гипотеза, что наш глаз возможен как глаз созерцающий (и, следовательно, понимающий) только силу существования этого невидимого, «плавного» предпространства, которое образует нечто подобное подвижной границе, отделяющей два указанных пространства только потому, что делает их в себе едиными и равными.



Однако, стремясь обнаружить подобное предпространство в графических образах Клее, наткнешься на подвижную плоскость, не имеющую определенной пространственной размерности и отчужденную от нашего привычного поля созерцания. Графика Клее при всей экономии выразительных средств (намеренной экономии) вовсе не облегчает пути восприятия. Напротив, проявляет себя чередой запретов, которые мы еще должны будем описать. Беспомощное и совершенно наивное вопрошание: на что похожи эти тончайшие конструкции людей, птиц, животных, вод, пустынь и т.п. и что это может означать или какой смысл этому можно придать? Что же, воззвать снова к глазу? Но как можно видеть все это богатство цветов и линий?

Освободившись хотя бы на время от отчуждающего действия графической магии и принудив себя к внимательному и холодному разгляду, я, возможно, увижу вдруг в причудливых изгибах линий нечто подобное остаткам иероглифического письма, может быть слишком древнего и безвозвратно искаженного, чтобы его можно было сегодня дешифровать. А может быть, если размышлять дальше, отказывая

в доверии глазу, перед нами разнородность нотной записи, и на место глаза следует перевести тонко чувствующее ухо. Бессилие графического перед силами музыки. Во всяком случае, многие графические работы Клее отмечены символами музыкального ключа. Допустим, музыка есть отыскиваемое нами предпространство, позволяющее вступить в произведение Клее, сохраняя свой мир. Чтобы увидеть, добиться созерцания, мы уже должны быть в этой музыке: глаз как орган созерцания должен сформироваться в ходе слушания законов полотна. Может быть, действительно необходимо не столько глаз видящий, сколько глаз слышащий? Возможно. Нотогда в графическом или цветовом изображении должна присутствовать своя – притом строгая – перцептивная логика, соответствующая особому музыкальному ряду, но независимая от него; в противном случае изображение так и останется все той же загадочной, обрывистой, хрупкой нотной записью неведомой музыки. Возможна и еще одна версия: перед нами примитивизм, намеренная стилизация детских рисунков, как если бы художник ставил перед собой единственную цель – добиться свободы для рисующей руки, незнакомой с запретами и правилами, не различающей между собой «вещи» мира.



Можно сказать, что эксперимент Клее обращен к созданию формаций чистой видимости, в каждой из которых, как своей естественной среде, проявляется способ видения, независимый от видящего. Видимость эта дофигурна, допространственна, современна. Иначе говоря, первая ошибка в восприятии полотен Клее может заключаться в том, что мы пытаемся созерцать их, соотнося с той пространственной рамкой, которой, как нам представляется, мы владеем. Клее же открывает другие рубежи живописи, – может быть, даже то, что можно назвать *не-живописью в живописи*, но не в смысле отрицательного значения частицы «не», а в смысле позитивном, утверждающем живопись там, где она не-живопись – где она становится живописью. Изображение освобождается от функций репрезентации, теряет свою, и без того хрупкую, исчезающую, связь с изображаемым. В поле изобразительных знаков и их «случайных» геометрий вступают не вещи, не бытие или мир отраженный, а силы, становления сил. Словно повторяя слово в слово формулу Ницше, Клее утверждает: «...становле-

ние более важно, чем бытие». Нашему глазу, плывущему в пространстве созерцания, предстоит столкновение с прозрачной стеной, на которой ему не за что зацепиться, – реальность изображаемого дематериализована и само изображение если еще и может представлять собой материальный след, то лишь полностью освобожденный от созерцающего тела, – абсолютно инертный след. Клее определяет задачу:

«...избегать массивного использования материального (дерево, металл, стекло ит.д.) в пользу использования идеальных данных (линия, тон, цвет), которые не являются затрагиваемыми вещами»¹.

Даже явление самого полотна как носителя графических и цветовых значений предстает в качестве случайного: то, что переднами, это не графика-для, а графика-в-себе, и это не образы, а диаграммы сил становления, если хотите, пред-образная материя образа – то, что делает образ видимым и исчезает, как только он появляется. Если же его появление задерживается, то мы сталкиваемся с существованием того, что делает возможным его актуализацию, что дает нам видимое. Я хочу еще раз подчеркнуть, что наряду с обычным оптическим пространством, в котором открывается видение полотна как символа отраженной реальности (здесь значимы позиция наблюдателя и движение его тела), существует и другое пространство, которое я назвал предпространством, пространством переходным, промежуточным, дешифрующим живописные знаки, как бы переводя один вид энергии (допустим, графический) в другой (телесный, психомоторный), – пространством, без которого мы не в силах предаться созерцанию произведения. И это предпространство, в свою очередь, контролируется способностью нашего тела к определенным реальным и воображаемым трансформациям (например, к психомоторной индукции оптических значений). Примером нам может послужить, в частности, анализ Т.А. Пасто полотна Брейгеля «Охотники». В ходе анализа исследователь склоняется к выводу, что значение в визуальном искусстве есть «полное перцептивно-моторное осознание, посредством которого данный нам в опыте материал через визуально инициируемые нейрофизиологические процессы соотносится с телесной организацией субъекта (его положением и перемещением во времени, пространстве и окружении)». И чуть далее: «...композиции Брейгеля пережиты им, т.е. испытаны в живом опыте как нейрофизиологические подсознательные структуры, или конфигурации». Брейгель не пытается представить зрителю ландшафтное «переживание» (он даже и не знает, как это можно сделать), а скорее вовлекает его в двигательное событие ландшафта, как бы заставляя «зрительское тело» вспомнить пережитый им прошлый ландшафтный опыт в его неразрывности со всем миром Внешнего. Оптический рефлекс опирается на вспомненный телесный ритм, по кривой которого возвращаются домой усталые охотники. Достигается это тем, что находящаяся в центре изображения фигура охотника снимает своим

¹ Klee P. Theorie de l'Art moderne. P., 1969, p.58.

«движением» противоречие между вертикальным отвесом дальней перспективы и ниспадающей к ней перспективной линией, по которой сквозь редкий лес бредут охотники. Причем это движение локализовано в наклоне головы центрального персонажа, энергия мускульного усилия которого освобождает его тело от гравитационной жесткости вертикальных линий и позволяет ему проходить близлежащее пространство, затрачивая ровно столько энергии, сколько требуется для того, чтобы ограничить собственным шагом, дублируемым в знаке наклона, все удаленные снежные поверхности. Итак, это ландшафтное пространство определяется той скоростью движения, с какой оно может быть пройдено, и эта скорость будет настолько медленной, насколько она может создавать эффект космического равновесия, единой пространственной соразмерности человеческого тела, его движения и мира. Зритель, художник и изображаемая фигура охотника – три тела, еще недавно расположенные в различных пространствах, – встречаются в одном телесно-моторно-перцептивном опыте движения. «Наклон головы» – вот где проявляет себя пред пространство, или переходное пространство². Последнее обеспечивает непрерывность созерцания, или, точнее, плавное вхождение нас в другой пространственный опыт, – другой, но подобный нашему, – и мы его осваиваем по мере того, как наделяем смыслом повседневного существования. Вопрос только в том, какое тело нам необходимо, чтобы войти в него и созерцать. В одном случае это тело всегда преднаходимо: оно как бы задает собой горизонт созерцания и определяет его возможную пространственность; это культурно и символически развитая телесная форма, с которой разом соотносятся и художник и зритель, поскольку именно она их соединяет, когда они пытаются освоиться в том времени, в котором исторически пребывают. Выбор тела исторически, эпохально обусловлен. Но можно предположить и невозможное: существует предел в историческом выборе телесного канона, да и сама постановка проблемы выбора неверна, так как требуется совершить такое телесное превращение (чтобы «понять» видимое), на которое мы не способны – не способны не потому, что у нас не хватает сил или мы не умеем его совершать, а просто потому, что ничего подобного от нас не требуется. Живопись, относимая нами к не-живописи, не нуждается в нашем теле и присущих нам телесных образах и не дает повода к переводу дофигурного в фигурное, абстрактного – в органически конкретное, следа – в знак, знака – в символ и тем самым для возврата (а то и навязывания силой) смысла тому, что изначально лишено всякого смысла. Не-живопись в живописи проявляется не со стороны человеческого опыта; – вот что, мне кажется, говорят нам полотна Клее, – но тогда с какой? К этому вопросу оказался чувствителен Рильке, хорошо знавший творчество Клее:

«Подобно тому как потерпевшие кораблекрушение или зажатые в полярных льдах, превозмогая себя, стремятся до последней минуты заносить на бумагу свои

² Пасто Т.А. Заметки о пространственном опыте в искусстве. – В кн.: Семиотика и искусствометрия. М., 1972, с.164, 172.

*наблюдения и переживания, чтобы их жизнь прочертила след на чистых полях листа, куда раньше еще никому не удавалось добраться, – так и Клее...предстает регистратором всех взаимосвязей и соучастии в явлениях этого мира, хотя последние сами по себе уже бессвязны и отворачиваются от него, и настолько для него бесполезны, что он, «*être d'absence*», лишь как бы роскошествуя в своей бедности, способен иногда пользоваться их формами. Здесь, вероятно, и начинается его собственное «ясновидение», предощущение которого наполнило меня уже в то время, когда в моей комнате (в 1915 году) в течение нескольких месяцев находились примерно 40 листов с его работами.*

То, что его графика часто представляет собой переложение музыки, я уже тогда догадался бы, даже если бы мне и не рассказали о его увлечении скрипкой. И это для меня самый зловещий момент в его творчестве; хотя музыка и подсказывает кисти художника некоторые закономерности, действующие равно в обеих сферах, тем не менее я не могу без известного содрогания наблюдать этот разговор искусств за спиной природы: как если бы оттуда нам грозило внезапное нападение, перед которым мы окажемся ужасно незащитными...»³.

Конечно, проблема заключается не в том, что в произведениях Клее наблюдается смещение жанровых границ и графическое следует музыкальным закономерностям. Беспокойство у Рильке вызывает не жанровая синкретичность полотен Клее, а скорее невозможность определить изначальную точку, с какой художник видит мир. Вот почему эта графика кажется слишком занятой собой, отчужденной от нас как от полноправных членов графической коммуникации: мы – случайные посетители, и те полотна, которые мы разглядываем и даже пытаемся созерцать, словно не видят нас, уже стоящих перед ними, или, если видят, то во всяком случае так, что мы никак не можем почувствовать себя причастными их радости, бурлению сил, скрытым в них новым ценностям познания. Но Клее не только никогда не скрывал своей позиции – он все время пытался ее обосновать, прибегая к метафизическим терминам. Известно, что он соотносил ее с поиском изначальной точки, которую называл космической⁴; если эта точка по определению должна быть бесконечно удалена от нас (удалена не в смысле бесконечности расстояния) и в то же время бесконечно близка, то, вероятно, предполагается радикальное изменение в нашей манере видеть, я бы даже сказал, в нашей манере быть в мире. Что бы мы сказали о нас самих, если бы задумались на мгновение о том опыте, который переживает Клее? – ведь если нас видят с космической точки, то видят не так, как видим и опознаем себя мы сами (эффект зеркала), нас видят по-другому – посредством оптики, различающей в нас присутствие космических качеств⁵. Попробовать вообразить человеческое существование «без

³ Рильке Р.-М. Ворпсведе. Опост Роден. Письма. М., 1971, с.274–275.

⁴ Klee P. Theorie de l'Art moderne, p.58–59.

⁵ Klee P. Tagebücher. 1889–1918. Köln, 1957. S. 194.

зеркал и без различного рода умозаключений *a posteriori*», которые мы получаем от зеркальных отражений. Мир Клее лишен человеческих зеркал. Он – не просто без зеркал, а без зеркал, отражающих человеческое. Антизеркальный характер живописных и графических миров Клее позволяет нам понять его отказ от всякого подобия изображаемого с изображающим. Эта психомиметическая связь, обычно даруемая нам зеркалом, отсутствует. И что тогда? В зеркальном мире нет соответствующих мер, форм, способов представления человеческого. Полотно – не отражение, не зеркальный отблеск уже существующего, данного, а нечто совершенно иное: поверхность, где отрицаются подобия и утверждаются только различия в качествах проявляющейся энергии (световой, графической, цветовой, композиционной и т.п.). Произведение есть вид энергии, пробегающей с разной степенью интенсивности инертную поверхность полотна и оставляющей на ней свои знаки. Полотна Клее – что-то вроде космических рентгенограмм: они не представляют «живых картин», не являются двойниками реального или «окнами в мир»; открытое в них новое пространство существует независимо от оптического, тактильного, сонорного и т.п. пространств; оно – вне-и-по-другую сторону, оно – дофигуративно, фрагментарно, прерывисто. Сам термин «пространство» в данном случае не выглядит удачным, так как Клее не создает пространств в том смысле, в каком мы обычно говорим о живописном пространстве или «пространстве картины». Графика Клеепоказывает нам движение тел (точнее: необычное богатство их проявлений, следов), которые не могут быть опространствлены, переведены в видимое. Эти силы составляют с материей неразрывное целое. Когда мы говорим вместе с Клее об «энергиях», «силах», «движениях», мы описываем модусы существования самой материи (в том числе и живописной).

Итак, в произведениях Клее мы не находим подобного предпространства или переходного пространства, но, повторяю, это не значит, что его вообще не существует, – оно может быть «сделано» по-другому. Совершенно очевидно лишь то, что перцептивный «вход» в произведения Клее не определяется ни оптическими возможностями созерцающего глаза, ни нашим естественным стремлением захватить видимое с помощью дистантных телесных переживаний (проекций, идентификаций, имитаций, уподоблений и т.п.). Смысл, которого мы требуем от видимого, всегда оказывается возможным лишь в антропомерных пространственно-временных конструкциях бытия. Нам необходимо тело, чтобы постигать, созерцать, воспринимать – только с его помощью мы способны дешифровать живописные знаки, придать им значение. Клее же, насколько я понимаю, пытается приоткрыть нам путь в другой мир, который обнаруживает свое присутствие именно в той точке, где нас как непрерывно созерцающих существ нет и не может быть, т.е. нет как таких «разумных» существ, которые, познавая, всегда используют в качестве универсального орудия познания собственное тело как меру мысли и живого созерцания. Классическая живопись открыла опыт пространства (в той или другой степени ограниченный), который всегда

опирался в своей перцептивной основе на четкие телесные каноны, она удваивала, ре-презентировала (re-presentation) созерцающее тело в пространстве картины, устраняя всякий намек на их несовместимость. Образы Клее, напротив, не являются изображениями чего-либо и несводимы к себе как элементам значения, которые нужно лишь правильно трансфигурировать; они внетелесны и словно не ведают о зрителе, по определению обладающем почти божественной способностью непрерывного созерцания и, следовательно, живым телом, требующим для себя пространственного воплощения, места в зримом.

Идея линии

Клее строит совершенно иную метафизику линии, которая больше не определяется органическими, пред-ставимыми контурами вещей и событий. Прежде всего эту линию перестает преследовать ее вечный фантом – фигура-фон, а это значит, что эта линия движется лишь потому, что более не принимает во внимание классическое требование адекватного воспроизведения перспективного равновесия между уходящим вглубь фоном и выступающей из него фигурой, она не ставит своей целью «воспроизводить видимое», она дает видимое⁶. Но еще недавно, если вспомнить великие образцы классической живописи, линия обладала фигурной полнотой и стремилась в одной непрерывности своего движения связать изображаемое с самой вещью, добиться того, чтобы изображаемое и изображенное находились в идеальном перцептивном согласии. Эта линия «делала» вещи, тени, горизонты, фигуры и пространства и была исключительно имитационной, являясь как бы самим подвижным человеческим взглядом: она набрасывала, схему пути, которым тот должен был пройти по зыбким контурам вещей и ограничить их бытие так, как того требовала зрительная чувствительность, полностью подчиненная чувствительности тактильной, т.е. тому типу чувственности, который сегодня называют *гаптическим*. Глаз–рука–тело – именно в этом психомоторном ритме шло углубленное созерцание картины, совершался полный оборот перцептивного цикла. Изображенные вещи открывали свое присутствие в мире благодаря «ощупыванию» глазом, но сам глаз видел только потому, что мог прокладывать тактильные пути к самим вещам.

«Равномерное твердое и ясное ограничение тел сообщает зрителю уверенность; он как бы получает возможность ощупать тела пальцами, и все моделирующие тени так тесно связываются с формой, что прямо-таки вызывают осязательное ощущение. Изображение и вещь являются как бы тождественными»⁷.

Парадокс самой телесной дистанции: как ни удален от наблюдаемого объекта глаз, он тем не менее в силах «ощупать» вещь на любом расстоянии, превышающем фи-

⁶ Klee P. Theorie de l'Art moderne, p.34.

⁷ Вельфлин Генрих. Основные понятия истории искусств. Проблема стиля в новом искусстве. М.–Л., 1930, с.24–25.

зические возможности руки: самое далекое становится самым близким. Вёльфлин говорит о стиле живописной линии, которая своим явлением в эпоху барокко обещивает линию осязательную, – именно тогда видимость начинает торжествовать над бытием⁸. Глаз теперь видит не то, что «знает», а то, что просто видит, он получает удовольствие от чистого созерцания самой видимости вещей, он уже не вовлекает тело в свою активность и не поддерживается им, не подчиняется связке рука–глаз, чья экспансия на мир всегда неизменна и сводится к тому, чтобы овладевать, захватывать его, создавая антропомерные пространства; ему доставляет удовольствие наблюдать движение живописных масс, чьи границы размыты, наблюдать видимость движения, а не геометрию тектонической статики фигур: движется не он, а «бытие». Контуров вещей расплываются, они подвижны и скорее подобны ритмическому покрывалу, которое окутывает вещи, когда они застигнуты глазом в момент движения; эта живописная линия, которую Вёльфлин относит к барочной живописи, определяется не силой руки, а скорее мощью самой «перцептивной материи», вышедшей из повиновения и открывающей иные ритмы, разрушающие статическую определенность вещей. Живопись начинает служить глубинным силам материи, силам до-вещным, до-фигурным, до-телесным, или, точнее, сверхтелесным. Этот переход к линии живописной (если использовать терминологию Вёльффлина) имеет решающее значение, так как впервые в поле зрения анализа попадает движение сил материи. Настолько же продуктивными оказываются и другие различия, введенные Воррингером, Риглем, Эйзенштейном. Именно в свете этих различий может быть осмыслен и путь Клее, который в своих метафизических студиях начинает обсуждать особую мощь космической линии, более не воспроизводящей или имитирующей видимое, как это делает линия земная, а дающей нам сам процесс возможного проявления сил невидимого из видимого.

Первая разновидность линий (земная, органическая, видимая) полагает себе ряд ограничений и, в сущности, исчерпывает свою изобразительную энергию фигурой, существуя для ее репрезентации; здесь перед нами воля к фигуре (телу), завершенность в последней всех перцептивных путей – ведь эта линия движется так, что смыкает в себе все разнородное в однородное, упорядочивая и располагая его на определенном расстоянии от глаза, причем так, чтобы он, глаз, и был единственным, всесильным творцом бытия: она сохраняет нас, созерцающих, в евклидовом пространстве, не давая нам никакой иной мерности, кроме человеческой. Но вот появляется другая разновидность линии, которая уже самодостаточна, «случайна», неравновесна и противится собственному «прочтению» в традиционных парных знаках восприятия: правое-левое, верх-низ, фигура-фон, глубина-поверхностью и т.п. Новый тип линии, открытый Воррингером в готике Северного Возрождения, назван им абстрактным⁹. Эта линия в своем отличии от органической репрезентации, или органической линии, придает

⁸ Там же, с.27.

⁹ «Готическая линия является абстрактной по природе. ...»(Worringer W. L'Artgotique. P., 1967, p.116).

исключительное значение не симметрии или равновесию в подобию изображаемого и изображенного, а интенсивности повторения, она умножает каждый случайный мотив до бесконечности, а не парализует его, умиротворяя в заранее подготовленной органической форме. Глаз, захваченный силой этой линии, видит иначе, если вообще обладает зрительной способностью; он устремлен к постижению чистой видимости вещи мира, неотягощенный их органической, «природной» формой, на которую он постоянно наталкивается, но которая им же и преодолевается. Другими словами, глаз утрачивает свои чисто оптические качества, оказывается все менее и менее способным следовать физиологической функции. Эта линия экстатична – в каждой точке ее движения существуют силы, превосходящие любую из попыток остановить ее; она всегда как бы «проскакивает» между актуальной и виртуальной точкой, ей свойственна

«растущая мобильность без точек остановки и явно проявляемого акцента, и повторение не имеет другого смысла, как только возвышать отдельный мотив к бесконечному могуществу»¹⁰.

Нарастающая мощь вихревого, форсированного движения – вот во что вовлечен «глаз», который уже не наслаждается видимостью движения, а должен принадлежать ему самому, и тогда там, где прошла эта линия, мы не найдем тел, покоящихся или движущихся в органическом равновесии; эта линия не в силах закрепиться на застывших или контурно очерченных формах, развернутых в глубину по горизонтальной или вертикальной осям: она создает поверхность и не может остановиться, как не может застыть подвижная поверхность. Эта линия имманентна изображаемому движению, но трансцендентна фигуре, через которую она проходит, делая ее «спиритуальной». Интенсивность движения линии настолько высока, что она стирает органическую основу изображаемого. Двигаясь вслед за ней (а точнее, пораженный ею), глаз уже не в силах отождествить изображаемое с чем-либо органическим, фигуративно реальным. Не поэтому ли так странны эти львино-человеческие фигуры, лица-морды-листья в северном средневековом орнаментальном рисунке: они и не человеческие и не животные, – линия разметала, стерла все их органические качества, упростила их до отдельного жеста и гримасы словно для того, чтобы сказать: подлинное сосуществование человеческого и животного не может быть измерено органической репрезентацией, независимой от трансцендентных сил, равно имманентных движению и животных и людей, т.е. от того типа движения, которое и делает саму жизнь такой неистовой, жестокой и странной. Абстрактная линия Воррингера резко смещает путь глаза, причая его видеть не «вещь», а скорее саму силу, которая и дает глазу «зрение»; эта сила не нуждается в подкреплении ее анатомической и материальной достоверностью отображаемого объекта, ей не с чем сравнивать себя – ведь глаз, который ею создается, имманентен ей, и в этом нет ничего парадоксального.

¹⁰ Ibid., p.86.

Не глаз видит, управляет и порождает видимое, дает ему «быть», скорее он сам есть продукт абстрактной линии, ее перцептивный орган; а еще более точно: видит не сам глаз, а определенный аффективный тип телесности, имя которому – истерия¹¹.

В своих педагогических студиях Клее пытается составить предельно полный словарь линий – одни активные, другие пассивные, третьи посредствующие – в их самых разнообразных вариациях. Это линии не геометрические, и Клее не стремится их математизировать; их можно было бы назвать средовыми (или экологическими) линиями. Их конфигурация определяется средой, через которую они проходят, и тогда линии мы будем понимать как векторы сил, действующих в той или иной среде (не только, например, подземной или водной, но и в цветовой, графической). Другими словами, линии Клее не имитационны и не декоративны; и то, что они бывают порой визуально доступны, мало что говорит об их невидимой природе. Что такое линия? Это точка в движении, частица, молекула и даже не столько некое мельчайшее материальное тело, сколько след, оставляемый траекторией средовых сил. Между точкой и линией существует сговор, ибо точка сама по себе – некая «случайность» в отличие от непрерывного движения сил, их смещений, всплесков, остановок и новых взрывов; но она часто представляется как далее неразложимое мельчайшее единство, способное встать на пути любой линии и разрушить ее. Линия допускает этот физикалистский фантазм и вступает по этому поводу в сговор с точкой: ограничивать, принуждать к остановке, менять направление линии будет точка, однако на самом деле линия проходит не через одну-единственную точку, а между двумя и более точками, если под последними мы будем понимать временно образовавшийся узел средовых сил. Вот почему Клее так старательно обдумывает траектории линий в их зависимости от средовых эффектов. Ведь линия, которая образуется в воздушной среде, будет отличаться от линий, что образуются в водной или подземной средах, поскольку парить в воздушном пространстве (птица) совсем не то же самое, что двигаться в водном (рыба). Две отличаемых друг от друга системы линий – как два вида существ, обитающих в той или другой среде. В таком случае художник, овладевая линией движения в водной среде, может создать рыбу, а на следующий раз – овладевая линией движения в среде воздушной – сможет создать птицу.

Замечательно описывает движение средовой линии Мерло-Понти (имея в виду и постоянно ссылаясь на опыты Клее):

«Начало прочерченной черты устанавливает определенный уровень или модус линейности, определенный способ быть или делаться линией, «линиться». По отношению к этому началу этому модусу линейности всякий последующий изгиб будет обладать диактрическим значением, окажется отношением линии к самой

¹¹ Воррингер говорит о «спазматической чувственности» средневекового человека, об «утонченной истерии», которая характеризует готический феномен в целом (Ibid., p.86.).

себе, будет формировать приключение, историю, смысл линии, согласно чему она изогнется больше или меньше, более или менее круто, более или менее плавно. Прокладывая путь в пространстве, она при этом подтачивает прозаическое пространство и partes extra partes и развивает некий способ активной протяженности, который подразумевает как пространственность вещи вообще, так и пространственность яблони или человека»¹².

«...не существует видимых линий «самих по себе», ... ни контур яблока, ни граница поля и луга не пребывают здесь или там, но располагаются всегда по сю и по ту сторону той точки, где устанавливаются на первый взгляд, посреди или позади нами зафиксированного, ... они обозначаются, предполагаются и даже повелительно требуются этими вещами, но не как вещами самими по себе. Предполагалось, что они очерчивают яблоко или луг, но яблоко и луг «образуются» сами собой и нисходят в видимое, подобно выходам из некоего допространственного «замирья»...»¹³

Движение руки

Вступление темы руки. Откуда «рука», начинается? Из точки неопределенной, но все собой определяющей, – из точки хаоса, – в этой точке как своем естественном начале пребывает художник. Первый штрих, первые следы «черной энергии набелом» указывают на положение руки художника по отношению к становлению сил невидимого, которые проходят сквозь него. То, что изображается, не есть «вещь» или «фигура», мгновенный след движения космических сил, изначально противостоящих земным ограничениям. Белое – это Космос, Черное – это Земля. С этих решающих означений начинается метафизика природы Клее. И здесь вступает рука, которая господствует в промежуточных сферах, соединяющих и разъединяющих две тотальности – космическую и земную; вступает, освобожденная от зависимости по отношению к любому другому виду промежуточной материальности. Сфера материального сужается до чистого следа графического письма, и этот след – поскольку он заполняется чернильной влагой – остается материальным в этом ограниченном промежутке, и только в нем – и нигде более – может проявляться вся идея материальности. Белое, как мы видим, доминирует над Черным. Земля должна пройти свой путь в космической тотальности и потерять

многие из своих качеств, без которых она не может быть собою. Вот где действует рука Клее. И это не рука картезианского слепца, ощупывающая мир, прежде чем увидеть его, и тем самым уже уступившая упорству и силе вещей.

¹² Мерло-Понти М. Око и дух, с.46–47.

¹³ Там же, с.46.

Движением руки художник упорядочивает бушующий в нас хаос чувственных переживаний; рука может быть не только рукой-следом, но и рукой хирурга, если хочет открыть в видимом невидимое, преодолеть оптическую плотность вещей, земных объектов, проникнуть за «кожу» – к внутренней арматуре составляющих их космических сил и тем самым открыть в покоящейся вещи становление. Рука Клее движется не по следам вещей или навстречу им, обегая их контуры и горизонты, но поперек¹⁴. Рука – со всеми признаками хирургического инструмента – ищет выражения единственного и обоженного контура, в который, как в западню, должны попасться вещи мира, она глубоко внедряется в плоть вещей, чтобы открыть их особую анатомию, которая должна быть соизмерима со специальной анатомией картины, всякий раз уникальной, несводимой к другой.

«Картины имеют свой скелет, мускулы и кожу подобно человеческим существам. Можно сказать о специфической анатомии картины. Полотно, представляющее «обнаженную модель», не должно быть создаваемо по законам человеческой анатомии, но только по законам анатомии композиционной. Прежде всего выстраивается арматура, благодаря которой конструируется картина. Как далеко можно зайти при конструировании арматуры – это уже проблема выбора; художественный эффект может достигаться арматурой, и он может быть глубже, чем эффект, вызываемый одинокой поверхностью»¹⁵.

Рука Клее-хирурга, создающая арматуры, действует всегда «поперек». Рука, задающая линию первого разреза, проходящего по поверхности белого листа именно в тех точках, где ужасобраны энергии сил черного, готовые прорваться сквозь белизну.

«Вещь представляется рассеченной, ее внутреннее открывается посредством разрезов. Ее качество организуется, подчиняясь числу и видам разрезов, которые необходимо сделать. Подобное можно назвать интериоризацией видимого то с помощью острого ножа, то ли посредством более утонченных инструментов, способных ясно выявить структуру или материальные функции вещи»¹⁶.

Арматура – это порядок сил (решетки, треугольники, квадраты, кристаллы, лестницы и т.п.), приведенных к собственному равновесию и в этом смысле как бы удерживающих себя неизменными в поле созерцания. Действие руки поперечно, так как оно направлено против фигуративного образа вещи к ее внутренней анатомии, костяку, устойчивости всей ее организации, которые определяются не Внешним, понимаемым как форма вещи, а Внешним как внутренним, т.е. раскладом сил в каждой арматуре, сил Космоса и сил Земли.

¹⁴ Klee P. Theorie de l'Art moderne, p.42.

¹⁵ Ibid., p.II.

¹⁶ Ibid., p.44–45.

Вот следы, оставляемые рукой на поверхности бумаги в обширном горизонте топологических трансформаций видимого образа путешествия:

«От неподвижной точки, тяготение к первой акции подвижности (линия}. Чуть-позднее – остановка для того, чтобы перевести дыхание (линия разрушенная, или, в случае повторных остановок, артикулированная). Взгляд назад, на проделанный путь (контр-движение). Ментальная оценка скрытой дистанции итог, которая всегда остается неизменной (связка линий). Поток создает препятствие, садимся на корабль (волнистое движение). Вверх по течению, найти мост (серия арок-мостов). На другом берегу встреча с духовным братом, который также желает достичь того места, где обретается высшее познание. От радости, которая с самого начала не делает все одним (конвергенция), и мало-помалу проявляются различия (разделенные следы двух линий). Определенное взаимодействие одной части с другой (выражение, динамизм и психолинии). Мы пересекаем распаханное поле (поверхность, изборожденную линиями), далее чащу леса. Мой товарищ сбивается с пути, ищет его и неожиданно совершает классическое движение бродячей собаки. Я полностью утрачиваю хладнокровие; границы нового потока скрыты туманом (пространственный элемент). Вскоре он рассеивается, из него выступает тележка корзинщиков (колесо). С ними ребенок в кудряшках более удивительных, чем можно вообразить (движение по спирали). Далее наступает ночь, настолько глубокая, что понижается температура (пространственный элемент). К горизонту яснее (линия зигзага). Верно, что поверх наших голов еще сверкают звезды (посев точек). Первый этап наконец завершен, и до того, как уснем, вещи еще многократно появляются в воспоминаниях, так как всякое, даже небольшое путешествие изобилует впечатлениями.

Линии самые различные. Пятна. Мягкие касания. Гладкие поверхности. Затушеванные. Изборожденные. Движение волнистое. Движение задержанное. Артикулированное. Противодвижение. Плетение. Тканье. Каменная кладка. Чешуйчатое наложение. Одинокий голос. Множество голосов. Линия по ходу движения вплоть до ее утраты. Возобновить со всей мощью (динамизм)»¹⁷.

Удивляющая нас картография внутреннего переживания пути. Составляется карта духовного пространства. Ландшафтная структура призрачна и не имеет (или не получает) путей к реализации вещественных деталей: взгляд художника идет за вещей их иное, я бы сказал, возможное бытие, где они распадаются на особые пластические элементы, идеальные цветовые и ритмические единицы графического опыта репрезентации. В видимом становится видимо невидимое: линии, скручивания, точки, развороты, одно переходит в другое, не встречая препятствий для себя и не мешая другим элементам. Топологический слепок путешествия. Все переживания

¹⁷ Ibid., p.35–36.

ландшафтного опыта закрепляются на графической арматуре, словно это один из наборов мнемонических средств, созданный лишь для вспоминания увиденного. На самом деле происходит совершенно другое. В этом путешествии нет путешественника: можно сказать, что путешествует рука, а можно сказать – удивительное бестелесное существо, которое фиксирует не конкретные ощущения и положения своего тела, а изменения ландшафтных формаций, словно пересекающих единую и непрерывную поверхность мира. Я назвал бы это пребыванием в имманентном. Ведь переживание зримого оказывается лишь переживанием измененной или иной формации, текстур земных поверхностей. (Здесь уместно не забывать о Гибсоне и Мерло-Понти.) И это «пребывание» удивительно для нас тем, что оно фиксируется графически и в этом фиксировании «схватывается» сила, изменяющая состав, плотность, распространенность, интенсивность той или иной чувствуемой формации. Можно ли вообще говорить о видении, «зрении» художника, если он по сути дела ничего не видит и лишь фиксирует себя в качестве существа, переходящего из одной формации в другую? Не что теплеет, потом холодеет, затем разворачивается и затрудняет путь, вдруг обрывается или, напротив, легко скользит.

Что такое формация? Это понятие Клее пытается строго отделить от формы, от того, что пришло к завершению, получило выражение в чем-то. Формация – это форма в становлении, отдельный блок времени для становления материи в форме произведения. Формация – форма, которая всегда становится, но никогда не может стать. Вот почему, говоря о формации, мы должны прибавлять уточняющие ее состав материальные текстуры: «клеточная», «тканевая», «уплотненная» или «интенсивная по цвету (холоду, теплоте и т.п.) формация». Только в этом смысле можно говорить о произведениях Клее как экспериментальных образцах различных перцептивных формаций, совокупности различных текстур и поверхностей¹⁸.

Два измерения руки Клее: одно космическое, другое земное. И ей равно доступно и то и другое. Рука как утонченный регистратор (даже машинописец) становящихся в хаосе космических сил: вот она колеблется, внезапно прыгает, перескакивая от одной линии к другой, в мгновенной быстроте удаляется от земных ограничений, оставляя после себя ритмические знаки, следы противоборств сил черного и белого. Эта рука наделена необычной способностью превращать все видимое (органическое и антропоморфное) в абстрактное, а точнее, в невидимое. Особая экономия графического письма: видеть невидимое. Но как? В масштабе тотальности. А это значит, что всякая графическая или цветовая формация обладает (или должна обладать) целостностью своих элементов, т.е. равновесием (будет ли оно цветовым, органическим или абстрактным). Переводить неравновесное в равновесие – это значит мыслить формациями, тотальностями. Среди множества работ Клее, обращенных к проблеме

¹⁸ Ibid., p.60.

удержания «равновесия», наиболее очевидной и показательной для меня является «Канатный плясун» (1923). Задержим на ней внимание. Канатный плясун – странная прямоугольная фигурка в центре литографии – продукт игры сил неравновесия и равновесия, сил, нашедших абстрактно-геометрическое выражение. Фигурка-значок. Нам не дано увидеть ни лица танцора, ни точной позы, ни мышечного усилия, позволяющего ему удерживать равновесие. Клее стремится постичь в путешествии канатного плясуна нечто большее, чем его возможный человеческий образ или «я», он хочет постичь силы, увлекшие его в опасное путешествие. Вот он движется, ничего не зная о них, но руководствуясь их действием на него. Путешествие сомнамбулы. Этот танцор – не символ реального танцора, а скорее путь руки. Открыть этот путь во всей сложности амплитуды и интенсивности его движения – для Клее это значит прежде всего освободить линию от земного притяжения, сделать ее космической линией, проходящей околосредним пространством. И если то живое существо, которое мы условно называем канатным плясуном, движется по этой линии, то оно естественно стремится достичь космического равновесия, которое невозможно без участия Земли. Канатный плясун – знак хаоса, не порядка; или, точнее, он – знак порядка в хаосе. Его путешествие не определяется прохождением канатного пути (не важно, сможет ли это существо пройти его или нет) – существенное значение имеет лишь то, что он должен удержать равновесие там, где не может быть никакого равновесия. Или иначе: его путешествие – это поиск самого минимального равновесия, т.е. такого, где утрата равновесия есть первое условие его удержания. Итак, необходимо удержать равновесие в хаосе действующих космических сил. Танцор начинает движение, как если бы «начинает», ибо это движение всегда уже есть, ибо оно определяется не его волей или страстью к танцу на канате на глазах публики, а изначальной потерей равновесия. Есть такая точка бытия, где потеря равновесия первоначальна. Существует также прямая зависимость между степенями интенсивности танца и все большим включением в танец сил, подрывающих своим вторжением любое достигнутое танцором мгновение равновесия. Одно дело, допустим, когда танцор движется по широкому полю, другое – если его путь сужается до узкой горной тропы, до ствола хрупкого дерева, перекинутого через пропасть, или тонкой проволоки, что удерживает его от падения из-под купола цирка. Однако все эти поиски образов, указывающих на материальную достоверность пути, не приведут нас к правильному пониманию природы равновесия в хаосе. Ведь путь танцора пролегает не в земном, а в космическом ландшафте, и этот путь есть путь познания, ведущий нас (при взгляде на литографию) назад, к первоначальному очагу неравновесных сил, к силам хаоса, где активно действуют микроскопические силы материи, более мощные и множественные, чем какие-либо иные. Именно эти силы подвергают его постоянной опасности падения вниз и поэтому требуют от него особой телесной чувствительности и гибкости, которые все-таки позволили бы ему удержаться в очаге неравновесных сил и достичь космического равновесия. Минимальный уровень равновесия требует максималь-

ной интенсивности тела (или движения). Минимум равновесия – максимум телесного движения. Клее поясняет:

«...низший путь проходит сквозь статический порядок и производит статические формы, в то время как высший путь проходит через динамический порядок. Для пути вниз, подчиненного земному притяжению, сохраняются проблемы статического равновесия, девизом которых может быть: «Удержись на ногах вопреки всем случайностям падения». Путь вверх обусловлен вдохновением освобождения от земных пут для того, чтобы посредством плавания и полета достичь свободного подъема и чувства освобождающей скорости»¹⁹.

Путь раздваивается, так как есть путь к статическому равновесию и есть путь к динамическому равновесию, земному и космическому, путь вниз и путь вверх. В таком случае наш танцор балансирует в некоей промежуточной точке, где пересекаются две кривые, – космическая и земная, – и ни одна из них не может нарушить достигнутого равновесия, ибо оно постоянно регулируется положением тела актера, все время остающегося вне этих мощных направлений движения. Ведь движение вниз будет просто падением к центру Земли, которое невозможно остановить, ибо мы земные существа и продолжаем падать, даже когда взлетаем. Живопись Клее принадлежит космическому плану, поэтому он так внимателен в этом «падению по отвесу», ибо его не столько нужно обойти, сколько принять во внимание как неизменную угрозу космической жизни со стороны земли.

Все земные направления движения обозначаются стрелками и стрелами (различных цветов). Все космические направления движения ими не обозначаются²⁰.

Поэтому кривая, описывающая падение, будет кривой направленной, тогда как кривая космическая не будет иметь направления, она эллиптически, бесконечно замкнута на себя, и поэтому нет необходимости открывать ее в зримом. Одна кривая дается как видимая, другая как невидимая.

Серая точка

«Хаос как антитеза порядка не есть собственно хаос, действительный хаос; это понятие «локализованное», относительное по отношению к понятию космического порядка и его пары. Истинный хаос невозможно утвердить на балансирующей плоскости, он всегда пребывает неуравновешенным и несоизмеримым. Скорее он коррелирует с центром баланса. Символом этого «не-понятия» является точка, точка не реальная, но математическая. Это бытие-ничто или ничто-бытие есть неконцептуальное понятие не-противоречия. Для того, чтобы сделать его видимым (приняв как решение по его предметности, так и установив

¹⁹ Ibid., p.45–46.

²⁰ Ibid., p. 128–140.

его внутренний баланс), необходимо обратиться к понятию серого, к точке серого цвета, роковой точке между тем, что становится, и тем, что умирает. Эта точка является серой, потому что она не является ни белой, ни черной, или потому, что она настолько черна, насколько бела. Она серая потому, что не находится ни выше, ни ниже и потому, что она и то и другое вместе. Серая – потому что ни холодная, ни горячая. Серая – потому что остается неизмеряемой точкой, которая находится между измерениями и на их пересечении, на пересечении путей. Установить точку в хаосе – это значит признать необходимость серого по причине его принципиальной концентрации и сообщить ему характер оригинального центра, откуда порядок мира выбрасывается во все стороны, излучается во всех измерениях. Аффектировать точку центральной ценности – это значит дать место космогенезу. В этом пришествии корреспондирует идея всех начал (концепция мира, солнца, излучения, ротации, взрыв, фейерверк, сверкание искр) или лучше: понятие яйца»²¹.

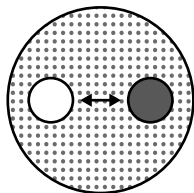
Установить точку в хаосе (впечатлений, переживаний и т.д.) это значит организовать хаотическое движение в определенном направлении, ввести его в порядок. Хаос – это космический порядок, который представляется хаотическим только с точки зрения макроскопического, но не микроскопического наблюдения. Собственно, хаос обретает черты порядка на микроскопическом уровне. Масштаб этого смещения следует учитывать при анализе произведений Клее: то, что мы видим микроскопически, есть, возможно, остатки, следы, обломки невидимого космического мира. Зрения же, чтобы видеть микроскопическое, мы не имеем. Попытка Клее беспрецедентна в смысле очищения нашего взгляда от привычных форм видимого. Этого, однако, мало. Точка, построенная на единстве (растворяющем) бытия–ничто, отсутствия–присутствия, черного и белого как на абсолютной точке начала, точка, которая должна непрерывно удваивать себя, чтобы не быть себе тождественной, эта точка является серой, потому что не имеет в себе ни готовой структуры пространства и времени, ни структуры цветовой или световой. Она есть вечно совершающееся событие рождения мира (его смерть и начало).

Почему, чтобы создать произведение, необходимо аффектировать «серую точку»? Моя гипотеза: необходимо установить точку рождения произведения и организовать вокруг нее формацию изображения – некую длительность, некое первоначальное условие равновесия, ибо произведение есть мгновение в горизонте неизменно пребывающей в движении космической тотальности. Организовать равновесие в неравновесном – это значит создать произведение; та точка, с которой видим универсум, выступает как соединительное промежуточное пространство, абсолютно нейтральное по отношению к сверхнапряжению двух крайних образов, форм, движений.

²¹ Ibid., п.56.

Экономия мельчайшего

Самое очевидное нуждается в пояснении. И это очевидное определяется склонностью Клее рисовать мельчайшее, удерживаться на тонкой грани между тем, что мы привыкли называть письмом, и тем, что называется рисованием.



Серая точка

(с включенными оппозициями)



Серая точка

(с исключенными оппозициями)

Между объектом (или моделью) и рисуемым образом существует допустимая шкала сведения одного размера (реальной размерности объекта) к другому – более мелко-му или более крупному. Метафизически говоря, рисовать – это или увеличивать, или уменьшать естественные пропорции объектов видимого мира.

Причем у рисования есть свой предел, переходя который оно становится письмом, где на первый план выходят не живописные, а языковые значения. Письмо и рисование – одно и то же, – так говорит Клее; я бы добавил: «одно и то же», поскольку для художника их различие не столь существенно, в то время как для потребителя живописных значений это чрезвычайно важно: ведь он либо читает, либо созерцает. Но Клее пытается спутать два ритма восприятия, и поэтому у него чрезвычайно трудно найти ту тонкую грань, которая отделяет рисование от письма, трудно, поскольку мы не знаем принципов экономии мельчайшего.

Клее «изобретает» *пантограф*, некую оптическую машину, позволяющую соотносить между собой реальные и невозможные пропорции объекта – или сверхувеличенные, или сверхуменьшенные.

«869. Январь. Пантограф, система А

Функция этого пантографа – увеличивать или уменьшать масштаб рисуемого. Увеличивать: поместим иглу в точку №1, ведущую точку, в точке №2 проходит процесс рисования, чтобы можно было получить увеличение в точке №3, где расположена ручка, которой создается желаемое увеличенное изображение. (Для уменьшения масштаба: игла в точке №1, точка рисования №3, ручка в точке №2.) Изменение масштаба увеличения определяется смещением зажимов в точках 5,6. (Для копирования без увеличения: игла в №2, рисование и ручка в №1 и №3 или в №3 и №1.)

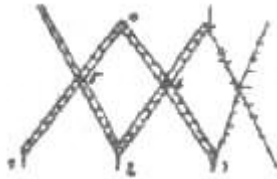
früher schon lisch (Schuh).

Erste Sätze: «da si Papa» (da ist der Papa). Im Moment drauf: «da is de Papa!». «Da si fuss», «da si Licht», «wosi?», «dasi!» (kuku a dada). Wenn er Kinderstimmen hört, springt er ans Fenster und ruft: «nie!»

Mit Morgensterns Galgenhedem sei das Jahr beschlossen.

1910

869 Januar. Der Pantograph oder der Storchnabel System A



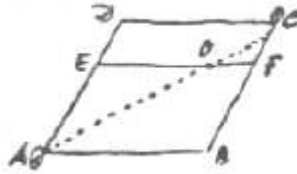
Dieser Storchnabel hat den Zweck, Zeichnungen zu vergrößern oder zu verkleinern. Um zu vergrößern: setze man den Stachel an Nr. 1, den Stift zum

Система В

Линейка EF должна быть параллельна CD и AB. В точке O – пересечении диагонали AC с EF – в качестве неподвижной оси закрепляется игла. Эта точка является соединением точки рисования A и ручки в точке C. Пропорциональность размеров двух фигур a и o та же самая. Отношение AO к OC равняется отношению AE к ED и может быть изменено по желанию смещением линейки EF»²².

Nachfahren auf der gegebenen Zeichnung an Nr. 2 und den Bleistift für die gewünschte vergrößerte Zeichnung an Nr. 3. (Um zu verkleinern: Stachel Nr. 1, Nachfahrstift Nr. 3, Bleistift Nr. 2). Die Größenbestimmung der Kopien wird durch gleichmäßiges Verlegen der Schrauben 5 und 6 bewirkt. (Kopie ohne Vergrößerung: Stachel Nr. 2, Nachfahr und Blei Nr. 1 und 3 oder Nr. 3 und 1.)

²² Klee P. Tagebücher, S.252–253.



System B

Das Lineal E F sei parallel zu CD und AB. In dem Schnittpunkt O, in dem sich Diagonale AC mit EF schneidet, befindet sich als feste Achse der Stachel. In A steckt der Führungsstift und in C der Schreibstift.

Das Größenverhältnis der beiden Figuren a und klein o ist gleich.

AO zu OC und gleich AE zu ED und kann durch Verschiebung des Lineals E F beliebig verändert werden.

Но он не пытается с помощью этой машины регулировать отношения с объектами, подчиняющимися зеркальному пропорциональному разложению. Скорее, если я правильно понимаю принцип экономии, суть эксперимента заключается в соотношении между собой бесконечно великого и бесконечно малого. Пантограф устанавливает эту мистическую зависимость, которая полностью определяется экономией детали, причем детали мельчайшей. В таком случае, когда мы видим, что подавляющее число созданных Клее работ находится в области мельчайшего зримого и размер обычного тетрадного листка достаточно част у него, то естественно возникает вопрос: почему выбрана именно такая манера письма (рисования)? Выбрана лиона случайно или метафизически сознательно? Я не берусь доказывать эволюцию стиля (стилей) Клее и остановлюсь лишь на выборе, совершаемом метафизически сознательно, доктринально. Экономия мельчайшего делает рисунок Клее «примитивным», «детским», но она достигается на путях высшей концентрации сверхувеличенного в сверхмалом, в некоей промежуточной области, где они уравновешиваются: в области рисунка. Тогда мельчайшее возникает как экономия зрительных знаков, позволяющая передать величайшую энергию космического плана. Сведенная деталь интенсивна, а не экстенсивна. Запрет на проективную фигурацию сверхкрупного, чем и является Космос. Вот этот дисбаланс между мельчайшим и сверхувеличенным будет разрешен в рисунке, который использует минималистские средства для передачи свободных космических энергий. Положение самого художника здесь оказывается герменевтическим ключом к разгадке. Он совершает путешествие: космическая точка зрения располагается в мельчайшем.

«Я кристалл, во мне хаос, я начинаю с того, что испытываю чувство содрогания, хаоса...»²³

1. Если я говорю, что Клее является топологом (линии, цвета, температур, света и т.п.), то делаю это, не ссылаясь, на его обширные и точные исследования живописного произведения как природной тотальности. Все эти «строгие геометрии», «точные исчисления» – ведь они явно не имеют отношения к топологии и в то же время являются ее элементами, причем активными, конструктивными элементами. Вот набор самых разнообразных линий или направляющих стрелок, или структур (текстур, фактур и т.п.); все эти наборы остаются конструктивными элементами, некими единицами значения, отвечающими на вопросы: что такое линия, что такое точка, план, поверхность, направление, цветоделение и цветосмешение и т.п. Составляется этот учебно-пропедевтический набор наборов, «ящик орудиями» (ср.: Витгенштейн о языке) так, как если бы он был особым техническим языком, которым должен пользоваться художник (а в самом деле, может ли он пользоваться им или нет?). Существует ли необходимость, обязательность его применения? Вот где проблема – проблема экономии произведения. Можем ли мы сказать, что эти наборы есть атомарный, элементарный язык, которым, сознательно или нет, пользуется художник, и что без него невозможно произведение как выражение определенных отношений между этими идеальными единицами художественного опыта?

Последовательность

- точка хаоса, неравновесие, очаг серого;
- полюсовые точки, с дистанцией между ними;
- белое-черное (для графики);
- начало движения, которое возникает наподобие искры между двумя полюсами (черным и белым);
- точка хаоса, структурирующая точка для любой оппозиции, через которую должна проходить любая другая точка, чтобы стать собой. Все части тотальности есть образы тотальности (помноженные на целое, которое выражает себя через часть);
- функция тотальности, великая пустота равновесия, удержатъв равновесии то, что готово распасться и исчезнуть в хаотическом, ненаправленном, импульсивном движении;
- создать произведение – это достичь порядка (тотализации) в хаосе природных событий. Произведение создает образы порядка в хаосе, которые имманентны ему. Или, говоря иначе, произведение преодолевает изначальный хаос, открывая в нем имманентный порядок (не тот порядок, который может быть привнесен, а тот, который ему свойствен);

²³ Ibid., S.255

– символ хаоса проявляет себя только с земной точки зрения, с космической же точки зрения там, где был хаос, мы обнаруживаем особый порядок, рационально недоступный. Религиозное стремление Клее – занять космическую точку, погрузиться в очаг серой точечности мира, пребывающий внутри мира и вне его, ибо эта внутренняя позиция залегает неизмеримо глубже, чем любое представление о ней, и в то же время является близкой нам как космическим существам.

2. Топология Клее – это его произведения, и мы не найдем ее нигде больше. Каждое произведение есть топологический образ, но не потому, что оно представляет собой отдельный и уникальный набор наборов, т.е. не потому, что в нем не по правилам применяются различные точные приемы, как если быточные приемы применялись неточно. Топология Клее определяется поиском равновесия, целостности для каждого фрагмента – случайного или вторичного – бытия земного. В космосе нет человеческого равновесия, но в маленькой картине, в странном письме Клее присутствует эта ничем не сокрушимая воля к равновесию, и она обладает топологически богатым разнообразием воплощений (цветовых, световых, линейных, точечных, структурных и т.п.). Воля к равновесию неравновесного, изначально неравновесного отрицает статику земных гравитации (систему тектонических ответов, указывающих на центр земной тотальности) и признает только динамические виды равновесий – равновесий микроскопических. Переход из неравновесного состояния в порядок, делающий неравновесие устойчивым, есть топологический переход. В своих произведениях Клее пытается достигнуть именно этого типа равновесия – не инерционного, тектонического, или земного, а космического.

Вальтер Беньямин. Теолого-политический фрагмент

Лишь сам мессия завершает всякую историческую событийность, в том смысле, что лишь он спасает, завершает, сотворяет ее отношение к мессианскому. Потому ничто историческое не может само по себе из себя относиться к мессианскому. Потому Царство Божие не есть конечная цель (Telos) исторических сил (Dynamis); его нельзя сделать целью. С исторической точки зрения оно не цель, а конец. Потому порядок мирского и нельзя воздвигнуть на идее Царства Божия, потому у теократии и нет политического смысла, а только религиозный. Категорический отказ признавать политическую значимость теократии – вот величайшая заслуга «Духа утопии» Блоха.

Порядок мирского должен выстроиться на идее счастья. Отношение этого порядка к мессианскому – один из самых поучительных моментов в философии истории: на нем основано мистическое понимание истории, проблему которого можно представить в образе. Если одна стрела указывает на цель, в направлении которой действует сила мирского, другая же – в направлении мессианского усилия, то свободное человечество в поисках счастья, конечно же, устремляется прочь от этого мессианского направления, но подобно тому как сила на своем пути может поспособствовать силе, чей путь направлен в противоположную сторону, так и мирской порядок мирского – пришествию мессианского царства. Следовательно, хотя мирское – это не категория царства, но категория, причем одна из наиболее подходящих, незаметнейшего его приближения. Ибо в счастье все земное чаует свою гибель, лишь в счастье предначертано ему эту гибель обрести. Хотя, конечно, непосредственное мессианское усилие сердца, отдельного внутреннего человека, ведет сквозь несчастье, сквозь страдание. Духовному *restitutio in integrum*¹, которое приводит к бессмертию, соответствует мирское, ведущее к вечной гибели, и ритм этого вечно преходящего, в своей тотальности преходящего, в своей пространственной, да и временной тотальности преходящего мирского, ритм мессианской природы – и есть счастье. Ибо мессианской может быть природа только в вечной своей и тотальной преходящести.

Стремиться к ней, даже на тех стадиях человека, которые суть природа, – есть задача мировой политики, метод которой должен зваться нигилизмом.

Перевод И. Болдырева

Источник

Benjamin, W. Theologisch-politische Fragment // *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M., 1991. Band II (1). S. 203.

¹ Восстановление в прежних правах (лат.)

Вальтер Беньямин. О понятии истории

Известна история про шахматный автомат, сконструированный таким образом, что он отвечал на ходы партнера по игре, неизменно выигрывая партию. Это была кукла в турецком одеянии, с кальяном во рту, сидевшая за доской, покоившейся на просторном столе. Система зеркал со всех сторон создавала иллюзию, будто под столом ничего нет. На самом деле там сидел горбатый карлик, бывший мастером шахматной игры и двигавший руку куклы с помощью шнуров. К этой аппаратуре можно подобрать философский аналог. Выигрыш всегда обеспечен кукле, называемой

«исторический материализм»¹. Она сможет запросто справиться с любым, если возьмет к себе на службу теологию, которая в наши дни, как известно, стала маленькой и отвлеченной, да и вообще ей лучше никому на глаза не показываться.

II

«К наиболее примечательным свойствам человеческой души, – замечает Лотце², – принадлежит... наряду с таким множеством эгоизма в отдельном человеке всеобщая независтливость любой современности по отношению к будущему». Из этого положения следует, что образ счастья, нами лелеемый, насквозь пропитан временем, в которое нас определил ход нашего собственного пребывания в этом мире. Счастье, способное вызвать нашу зависть, существует только в атмосфере, которой нам довелось дышать, у людей, с которыми мы могли бы беседовать, у женщин, которые могли бы нам отжаться. Иными словами, в представлении о счастье непременно присутствует представление об избавлении. С представлением о прошлом, которое история выбрала своим делом, все обстоит точно так же. Прошлое несет в себе потайной указатель, отсылающий ее к избавлению. Разве не касается нас самих дуновение воздуха, который овеял наших предшественников? разве не отзывается в голосах, к которым мы склоняем наше ухо, эхо голосов ныне умолкших? разве у женщин, которых мы домогаемся, нет сестер, которых им не довелось узнать? А если это так, то между нашим поколением и поколениями прошлого существует тайный уговор. Значит, нашего появления на земле ожидали. Значит нам, так же как и всякому предшествующему роду, сообщена слабая мессианская сила, на которую притязает прошлое. Просто так от этого притязания не отмахнуться. Исторический материалист об этом знает.

¹ В одном из вариантов текста вместо «исторический материализм», «исторический материалист» используются понятия «историческая диалектика», «исторический диалектик».

² Рудольф Герман Лотце (1817–1881) – немецкий физиолог и философ; слова заимствованы из его трехтомного труда «Микрокосм. Идеи по естественной истории и истории человечества» (1864).

III

Летописец, повествующий о событиях, не различая их на великие и малые, отдает тем самым дань истине, согласно которой ничто из единожды происшедшего не может считаться потерянным для истории. Правда, лишь достигшее избавления человечество получает прошлое в свое полное распоряжение. Это означает: лишь для спасенного человечества прошлое становится цитируемым, вызываемым в каждом из его моментов. Каждое из его пережитых мгновений становится citation à l'ordre du jour³, а день-то этот – день страшного суда.

IV

*Помышляйте прежде всего о пище и одежде,
тогда царство Божие само упадет вам в руки.*

Гегель, 1807⁴

Классовая борьба, неотступно витающая перед взором историка, прошедшего школу Маркса, – это борьба за вещи грубые и материальные, без которых не бывает вещей утонченных и духовных. Тем не менее присутствие этих последних в классовой борьбе представляется иначе, нежели добыча, достаемая победителю. Они живут в этой борьбе как убежденность, как мужество, юмор, хитрость, непреклонность, и они оказывают обратное воздействие на отдаленное время. Они не перестанут вновь и вновь подвергать сомнению каждую победу, когда-либо достававшуюся господствующему классу. Подобно тому как цветы поворачивают свое лицо вслед за солнцем, так и прошедшее, в силу потайного гелиотропизма, стремится обратиться к тому солнцу, что восходит на небе истории. В этом неприметнейшем из всех изменений исторический материалист должен разбираться.

V

Подлинный образ прошлого проскальзывает мимо. Прошлое только и можно запечатлеть как видение, вспыхивающее лишь на мгновение, когда оно оказывается познанным, и никогда больше не возвращающееся.

«Правда от нас никуда не убежит», – эти слова Готфрида Келлера помечают на картине истории, созданной историзмом, как раз то место, где ее прорывает исторический материализм. Ведь именно невозвратимый образ прошлого оказывается под угро-

³ Буквально «упоминанием отличившихся в приказе» (фр.) или же «упоминанием в повестке дня» (фр.). Беньямин играет с многозначностью каждого из слов, входящих в это выражение. Многозначность европейских слов zitieren, citation обусловлена их долгой историей: первоначальное значение «приводить» просвечивает здесь сквозь более поздние «вызывать», «приводить=цитировать», «упоминать»: французское citation – это «цитата», но в то же время и «повестка, вызов в суд». Французское ordre du jour – это и «армейский приказ», и, в более распространенном значении, «повестка дня».

⁴ Из письма Гегеля К. Л. фон Кнебелю от 30.08.1807.

зой исчезновения с появлением любой современности, не сумевшей угадать себя подразумеваемой в этом образе⁵.

VI

Исторически артикулировать минувшее не значит познать его таким, «каким оно было на самом деле»⁶. Задача в том, чтобы овладеть воспоминанием, как оно вспыхивает в момент опасности. Исторический материализм стремится к тому, чтобы зафиксировать образ прошлого таким, каким он неожиданно предстает историческому субъекту в момент опасности. Опасность грозит и содержанию традиции, и тем, кто ее воспринимает. И для того, и для другого опасность заключается в одном и том же: в готовности стать инструментом господствующего класса. В каждую эпоху необходимо вновь пытаться вырвать традицию у конформизма, который стремится воцариться над нею. Мессия ведь приходит не только как избавитель; он приходит как победитель антихриста. Даром разжечь в прошлом искру надежды наделен лишь историк, проникнувшийся мыслью, что враг, если он одолеет, не пощадит и мертвых. А побеждать этот враг продолжает непрестанно.

VII

*Не забывайте о великой стуже
В юдоли нашей, стонущей от бед.*

Брехт. Трехгрошовая опера ⁷

Фюстель де Куланж⁸ рекомендует историку, желающему проникнуться какой-либо эпохой, выбросить из головы все, что ему известно о последующем ходе событий. Лучшей характеристики приема, с которым порвал исторический материализм, и не придумать. Речь идет о приеме вживания. Истоки его – в лености сердца, *acedia*, неспособной овладеть подлинным образом истории, вспыхивающим лишь на миг. У теологов Средневековья она слыла первопричиной меланхолии. Флобер, знававший ее, пишет: «*Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage*»⁹. Природа этой печали станет яснее, если задаться вопросом, в кого же собственно вживается последователь историзма. Ответ неизбежно гласит: в победителя. А все господствующие в данный момент – наследники всех, кто когда-либо победил. Соответственно, вживание в победителя в любом случае идет на пользу господствующим в данный момент. Этого для исторического материалиста достаточно. Любой побеждавший до сего дня – среди марширующих в триумфальном шествии, в котором господствующие

⁵ Во французском тексте Беньямин указывает, что парфразирует в этом месте Данте.

⁶ Принцип, сформулированный крупнейшим немецким историком XIX в. Л. фон Ранке (1795–1886).

⁷ Строки из финального хора пьесы, пер. С. Апта.

⁸ Фюстель де Куланж Н. Д. (1830–1889), французский историк-позитивист.

⁹ «Немногие догадываются, сколько мне потребовалось печали, чтоб воскресить Карфаген».

сегодня попирают лежащих сегодня на земле. Согласно давнему и ненарушаемому обычаю добычу тоже несут в триумфальном шествии. Добычу именуют культурными ценностями. Исторический материалист неизбежно относится к ним как сторонний наблюдатель. Потому что все доступные его взору культурные ценности неизменно оказываются такого происхождения, о котором он не может думать без содрогания. Это наследие обязано своим существованием не только усилиям великих гениев, создававших его, но и подневольному труду их безымянных современников. Не бывает документа культуры, который не был бы в то же время документом варварства. И подобно тому, как культурные ценности не свободны от варварства, не свободен от него и процесс традиции, благодаря которому они переходили из рук в руки. Потому исторический материалист по мере возможности отстраняется от нее. Он считает своей задачей чесать историю против шерсти.

VIII

Традиция угнетенных учит нас, что переживаемое нами «чрезвычайное положение» – не исключение, а правило. Нам необходимо выработать такое понятие истории, которое этому отвечает. Тогда нам станет достаточно ясно, что наша задача – создание действительно чрезвычайного положения; тем самым укрепится и наша позиция в борьбе с фашизмом. Его шанс не в последнюю очередь заключается в том, чтобы его противники отнесли к нему во имя прогресса как к исторической норме.– Изумление по поводу того, что вещи, которые мы переживаем, «еще» возможны в двадцатом веке, не является философским¹⁰. Оно не служит началом познания, разве что познания того, что представление об истории, от которого оно происходит, никуда не годится.

IX

*Мои крыла готовы взвиться, Люблю возврата миг.
Будь жизнь моя одна страница, Я б счастья не достиг.*
Герхард Шолем. Привет от Angelus'a¹¹

У Клее есть картина под названием «Angelus Novus»¹². На ней изображен ангел, выглядящий так, словно он готовится расстаться с чем-то, на что пристально смотрит. Глаза его широко раскрыты, рот округлен, а крылья расправлены. Так

¹⁰ Представление об изумлении как «начале философии» восходит к Платону (Тезет, 155D).

¹¹ Строки из стихотворения, написанного Герхардом (Гершомом) Шолемом (1897–1982), другом юности В. Бенямина, видным исследователем иудейской мистики, в связи с днем рождения Бенямина в 1921 году. Под Angelus'ом имеется в виду персонаж акварели Клее «Angelus Novus» (см. прим. 12).

¹² Бенямин приобрел акварель Пауля Клее «Angelus Novus» в 1921 году. Он очень любил эту картину, название «Angelus Novus» было предложено им для журнала, который он собирался издавать в начале 20-х годов (сохранилось программное заявление, написанное Бенямином для журнала, осуществить издание не удалось).

должен выглядеть ангел истории. Его лик обращен к прошлому. Там, где для нас – цепочка предстоящих событий, там он видит сплошную катастрофу, непрестанно громоздящую руины над руинами и сваливающую все это к его ногам. Он бы и остался, чтобы поднять мертвых и слепить обломки. Но шквальный ветер, несущийся из рая, наполняет его крылья с такой силой, что он уже не может их сложить. Ветер неудержимо несет его в будущее, к которому он обращен спиной, в то время как гора обломков перед ним поднимается к небу. То, что мы называем прогрессом, и есть этот шквал.

Х

Предметы, которые монастырские правила предлагали монахам¹³ для медитации, имели своей целью отвратить их от мира и его суеты. Ход мысли, которым мы здесь следуем, был рожден аналогичным предназначением. В тот момент, когда политики, бывшие надеждой противников фашизма, повержены и подтверждают это поражение предательством своего дела, необходимо освободить мировое дитя политики от тенет, которыми те его оплели. Рассуждение исходит из того, что тупая вера этих политиков в прогресс, их привычка полагаться на послушные им «массы», а также сервильная готовность вхождения в неконтролируемый аппарат¹⁴ были тремя сторонами одного и того же. Оно пытается выработать понимание того, насколько дорого обходится нашему привычному мышлению представление об истории, избегающее всякой связи с представлением, с которым эти политики не желают расставаться.

XI

Конформизм, с самого начала присущий социалдемократии, отличает не только ее политическую тактику, но и ее экономические представления. Он и был причиной позднейшего краха. Ничто не коррумпировало немецкий рабочий класс в такой степени, как мнение, что он плывет по течению. Техническое развитие представлялось ему направлением того потока, который, как он был уверен, его и нес. Отсюда был всего шаг до иллюзии, будто фабричный труд, осуществляемый в ходе технического прогресса, представляет собой политическую активность. Старая протестантская трудовая мораль обрела воскрешение в секуляризированной форме у немецких рабочих. Уже Готская программа¹⁵ не свободна от следов этого недоразумения. Она определяет труд как «источник всякого богатства и всякой

¹³ Во французском тексте вместо «монахам» – «послушникам».

¹⁴ Во французском тексте вместо «неконтролируемый аппарат» – «слепое доверие партии».

¹⁵ В 1875 году в немецком городе Гота прошел съезд социал-демократов, объединившихся в социалистическую рабочую партию Германии. Подготовленная в связи с этим т. н. Готская программа вызвала ряд серьезных возражений Маркса и Энгельса. «Критика Готской программы» Маркса (1875) развивает при этом идеи построения коммунистического общества; в частности, именно в этой работе впервые формулируется понятие диктатуры пролетариата.

культуры». Предчувствуя недоброе, Маркс возразил, что человек, не располагающий никакой собственностью, кроме своей рабочей силы, «принужден быть рабом других людей, сделавшихся... собственниками». Несмотря на это, путаница нарастает, и вскоре Йозеф Дицген¹⁶ провозглашает: «Труд – это Спаситель Нового времени... В совершенствовании... труда заключено богатство, способное совершить сейчас то, на что прежде не был способен ни один Мессия». Это вульгарно-материалистическое понимание того, что представляет собой труд, не слишком задерживается на вопросе, как его продукт отражается на самих рабочих, пока они не могут располагать им. Оно восприимчиво лишь к прогрессу покорения природы, но не к регрессу общества. Оно уже обнаруживает технократические черты, позднее встречающиеся у фашизма. К этим чертам принадлежит понятие природы, роковым образом отличающееся от социалистических утопий, предшествовавших революции 1848 года. Труд, как он отныне понимается, сводится к эксплуатации природы, которая с наивным удовлетворением противопоставляется эксплуатации пролетариата. В сравнении с этой позитивистской концепцией фантазии, которые дали такую пищу для насмешек над людьми вроде Фурье, обнаруживают поразительно много здравого смысла. Согласно Фурье, результатом правильно организованного общественного труда должны были быть: четыре Луны, превращающие земную ночь в день, устранение льдов с полюсов, опреснение морской воды и переход хищников на службу человеку. Все эти видения служат иллюстрацией труда, который, не эксплуатируя природу, способен помочь ей разродиться творениями, дремлющими в зародыше у нее во чреве. В качестве дополнения коррумпированного понятия труда выступает такая природа, которая, как выразался Дицген, «дана нам даром».

ХII

*Нам нужна история, но мы будем обходиться с ней иначе,
чем изнеженный праздношатающийся в садах науки.*

Ницше. О пользе и вреде истории для жизни

Субъект исторического познания – сам борющийся, угнетенный класс. У Маркса он выступает как последний из закабаленных, как отмститель, завершающий от имени поколений поверженных дело освобождения труда. Эта позиция, еще раз на короткое время ощущавшаяся в «Союзе Спартака»¹⁷, с самого начала вызывала у социал-демократии чувство неудобства. За три десятилетия ей удалось почти вытравить из памяти имена вроде Бланки, одно звучание которых сотрясало прошедшее столетие. Она удовольствовалась тем, что предложила рабоче-

¹⁶ Йозеф Дицген (1828–1888) – немецкий рабочий-революционер, философ-самоучка.

¹⁷ «Союз Спартака» (1916–1918) – возникшее в годы Первой мировой войны объединение радикально настроенных социал-демократов под руководством К. Либкнехта и Р. Люксембург. Послужило основой коммунистической партии Германии.

му классу роль избавителя грядущих поколений. Тем самым она подрезала его становую жилу. В этой школе класс отучился и от ненависти, и от готовности к жертвам. Потому что и то, и другое питается образом поработанных предков, а не идеалом освобожденных внуков¹⁸.

XIII

*Ведь наше дело становится день ото дня яснее,
а народ – день ото дня умнее.*

Йозеф Дицген. Социал-демократическая философия

Теория социал-демократии, а в еще большей мере практика определялась понятием прогресса, не следовавшим действительности, а имевшим догматические амбиции. Прогресс, каким он рисовался в умах социалдемократов, был, во-первых, прогрессом самого человечества (а не только его навыков и знаний). Во-вторых, он не имел завершения (в соответствии с бесконечной способностью человечества к совершенствованию). В-третьих, по сущности своей он был неостановим (как спонтанно осуществляющий движение по прямой или по спирали). Каждая из этих характеристик противоречива и каждая может быть подвергнута критике. Однако критика должна, если уж говорить всерьез, идти дальше этих характеристик и ориентироваться на нечто, присущее всем им. Представление о прогрессе человеческого рода в истории неотделимо от представления о его поступательном движении, осуществляющемся в пустом и гомогенном времени. Критика этого представления о поступательном движении должна служить основанием критики представления о прогрессе вообще.

XIV

В истоках скрыта цель.
Карл Краус. Сентенции в стихах

История – предмет конструкции, место которой не пустое и гомогенное время, а время, наполненное «актуальным настоящим» [Jetztzeit]. Так, для Робеспьера Древний Рим был прошлое, заряженное актуальным настоящим, прошлое, которое он вырывал из исторического континуума. Французская революция понимала себя как возвращение Рима. Она цитировала Древний Рим так же, как мода цитирует одеяния прошлого. У моды чутье на актуальность, где бы та ни пряталась в гуще былого. Мода – тигриный прыжок в прошлое. Только он происходит на арене, на которой распоряжается господствующий класс. Тот же прыжок под вольным небом истории – прыжок диалектический, как и понимал революцию Маркс.

¹⁸ Во французском тексте здесь продолжение: «Наше поколение дорого расплатилось за знание этого, потому что единственный образ, который оно оставит после себя, – образ побежденного поколения. Именно в этом заключается его завещание грядущему».

XV

Сознание подрыва континуума истории свойственно революционным классам в момент действия. Великая революция ввела новый календарь. День, которым начинается календарь, работает как историческая камера замедленной съемки. И, в сущности говоря, это все тот же день, постоянно возвращающийся в облике праздничных дней, которые представляют собой дни поминовения. То есть календари отсчитывают время не так, как часы. Они – монументы того исторического сознания, от которого в Европе за последние сто лет не осталось, как кажется, и малейшего следа. Еще во время июльской революции¹⁹ случилось происшествие, в котором это сознание проявилось в полной мере. Когда наступил вечер первого дня боев, то выяснилось, что в нескольких местах Парижа независимо друг от друга и в одно время восставшие стреляли по башенным часам. Один из свидетелей, который обязан своим прозрением, возможно, рифме, писал:

Qui le croirait! on dit qu'irrités contre l'heure, De nouveaux Josués, au pied de chaque tour, Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour²⁰.

XVI

Историческому материалисту не обойтись без понятия современности, представляющей собой не переход, а остановку, замирание времени. Ведь это понятие определяет именно ту современность, в которой он пишет свою личную историю. Историзм устанавливает «вечный» образ прошлого, исторический материализм – опыт общения с ним, уникальный. Он предоставляет другим растрачиваться в борделе историзма на шлюху «Когда-то-в-былые-времена». Он не теряет самообладания: ему достанет мужской силы взорвать континуум истории.

XVII

Историзм закономерно обретает свой венец во всеобщей истории. С ней материалистическая историография контрастирует методологически, возможно, более четко, чем с какой-либо другой. У всеобщей истории нет теоретической арматуры. Ее принцип суммирующий: она предоставляет массу фактов, чтобы заполнить однородное и пустое время. Что же касается материалистической историографии, то в ее основе лежит конструктивный принцип. Для мышления необходимо не только движение мысли, но и ее остановка. Там, где мышление в один из напряженных моментов насыщенной ситуации неожиданно замирает, оно вызывает эффект шока, благодаря которому кристаллизуется в монаду. Исторический материалист подходит к историческому предмету исключительно там, где он предстает ему как монада. В этой структуре он узнает знак мессианского застывания

¹⁹ Парижская революция 1830 г.

²⁰ Невероятно! говорят, что раздосадованные временем Новые Иисусы Навины у каждой башни с часами. Стреляли по стрелкам, чтобы остановить день.

хода событий, иначе говоря: революционного шанса в борьбе за угнетенное прошлое. Он ухватывается за него, чтобы вырвать определенную эпоху из гомогенного движения истории; точно так же он вырывает определенную биографию из эпохи, определенное произведение из творческого пути. Результат такого приема заключается в том, что удастся сохранить и сублимировать²¹ в одном этом произведении – всю творческую биографию, в одной этой творческой биографии – эпоху, а в одной эпохе – весь ход истории. Питательный плод исторического познания время прячет внутри как драгоценное, но лишенное вкуса семя.

XVIII

«Жалкие пятьдесят тысяч лет homo sapiens, – заявляет один современный биолог, – в отношении к истории органической жизни на Земле не более чем две секунды в конце полных суток. История цивилизованного человечества была бы, при рассмотрении в этом масштабе, не более чем пятой частью последней секунды последнего часа». Актуальное настоящее (Jetztzeit), резюмирующее, как модель мессианского времени, чудовищной силы сокращением историю всего человечества, до точки совпадает с той фигурой, которую выписывает в универсуме история человечества.

Приложение

А

Историзм удовлетворяется тем, что устанавливает каузальную связь между различными моментами истории. Но ни один факт не является, будучи причиной, тем самым уже историческим. Он становится таковым задним числом, благодаря событиям, которые могут быть отделены от него тысячелетиями. Исходящий из этого историк прекращает перебирать в руках череду событий, словно четки. Он улавливает отношения, в которые вступает его собственная эпоха с некоторой совершенно определенной эпохой прошлого. Так он закладывает основание понятия современности как «актуального настоящего», в которое вкраплены осколки мессианского времени.

В

Нет никаких сомнений, что прорицатели, вопрошавшие время о том, что оно таит в своем лоне, не воспринимали его ни как гомогенное, ни как пустое. Кто сможет живо представить себе это, получит, возможно, некоторое представление о том, как прошедшее время переживается в процессе воспоминания: точно так же. Как известно, иудеям было запрещено испытывать будущее. Зато Тора и Молитвенник наставляли их в воспоминании. Благодаря этому для них было расколдовано будущее, под чары которого попадают те, кто прибегает к помощи прорицателей. Однако поэтому буду-

²¹ Беньямин пользуется здесь словом *aufheben*, благодаря Гегелю получившим особое значение в немецкой философии, в особенности в диалектике. Основное гегельянское понимание – «снимать» (в смысле философской диалектики, сменять при переходе на более высокую ступень); кроме того, слово означает: «поднимать», «сберегать, сохранять», «отменять, упразднить». Использование последнего значения в самом прямом смысле представляется маловероятным.

щее не было для иудеев гомогенным и пустым временем. Потому что в нем каждая секунда была маленькой калиткой, в которую мог войти Мессия.

Примечания

Тезисы «О понятии истории» написаны Беньямином в начале 1940 года. Сохранилось несколько вариантов текста, а также предварительные заметки к нему. Французский перевод тезисов (по-видимому, выполненный самим Беньямином с помощью кого-то из французов) несколько отличается от немецкого, кроме то, в нем отсутствуют тезисы: VIII, XI, XIII-XIV, XVI, а также приложение. Перевод выполнен по тексту собрания сочинений Беньямина: Benjamin, W. *Gesammelte Schriften*. Bd. I/3. S. 691–704. Обнаруженный Дж. Агамбеном *Handexemplar* отличается от основного текста «Собрания сочинений» одним дополнительным тезисом, следующим после XVII, таким образом, в этом варианте общее число тезисов – 19. «Приложение» в экземпляре Агамбена отсутствует, при этом тезис А отсутствует полностью, а тезис В присоединен к тезису XI. Вот текст дополнительного тезиса экземпляра Агамбена:

XVIII

В представлении о бесклассовом обществе Маркс секуляризировал представление о мессианском времени. И правильно сделал. Беда началась тогда, когда социал-демократия возвела это представление в «идеал». Идеал определялся в неокантианском учении как «бесконечное задание». А это учение было школьной философией социал-демократической партии – от Шмидта и Штадлера до Наторпа и Форлендера. Как только бесклассовое общество было определено как бесконечное задание, пустое и гомогенное время тут же превратилось, так сказать, в приемную, где более или менее спокойно можно было ожидать наступления революционной ситуации. В действительности же нет ни одного мгновения, которое не обладало бы своим революционным шансом – надо только понять его как специфический, как шанс совершенно нового решения, предписанного совершенно новым заданием. Революционный мыслитель получает подтверждение своеобразного революционного шанса исходя из данной политической ситуации. Но не в меньшей степени подтверждением служит ключевой акт насилия мгновения над определенным, до того запертым покоем прошлого. Проникновение в этот покой строго совпадает с политической акцией, и именно этим проникновением акция, какой бы разрушительной она ни была, дает знать о себе как о мессианской.

Перевод и комментарии С. Ромашко

Источник

Benjamin, W. *Über den Begriff der Geschichte* // *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M., 1991. Band I. S. 691–704. Первая публикация перевода: НЛО, М., 2000, №46, с. 81–90.

