

Мейер Шапиро

## НАТЮРМОРТ КАК ЛИЧНОСТНЫЙ ОБЪЕКТ

Заметка о Хайдеггере и Ван Гоге (1968)

В своем эссе *Исток художественного творения* Мартин Хайдеггер рассматривает одну из картин Ван Гога для иллюстрации тезиса о сущности искусства. Сущность, по Хайдеггеру, заключается в выявлении истины<sup>1</sup>. Он обращается к этой картине, когда проводит различие между тремя способами бытия: бытие полезных артефактов (изделий), бытие вещей естественных и бытие произведений изящного искусства (творений). Хайдеггер предлагает описать сначала «без всякой философской теории... самое обычное изделие — пару крестьянских башмаков» и «способствовать [их] наглядному представлению». Для этого он выбирает «известную картину Ван Гога, который не раз писал такие башмаки», но, чтобы схватить «дельность изделия», мы обязаны узнать, «чему на самом деле служат башмаки». Крестьянка не думает о них и даже на них не смотрит: она их просто обувает и носит, и уже поэтому знает, «в чем состоит бытие изделия», в чем их дельность. Но мы...

пока мы только пытаемся представить и вспомнить вообще башмаки или же пока мы вообще видим на картине просто стоящие перед нами, пустые, остающиеся без употребления башмаки, мы никогда не узнаем, что же такое по истине есть эта дельность изделия. На картине Ван Гога мы не можем даже сказать, где стоят эти башмаки. Вокруг них нет ничего, к чему они могли бы относиться, есть только неопределенное пространство. Нет даже земли, написанной на них в поле или по дороге с поля, а эта приставшая к башмакам земля могла бы по крайней мере указать на их применение. Просто стоят крестьянские башмаки, и кроме них, нет ничего. И все же.

Из темного испоптанного нутра этих башмаков неподвижно глядят на нас упорный труд тяжело ступающих во время работы в поле ног. Тяжелая и грубая прочность башмаков собрала в себе все упорство неспешных шагов вдоль широко раскинувшихся и всегда одинаковых борозд, над которыми дует пронизывающий резкий ветер. На этой коже осталась сытая смерть почвы. Одиночество забилось под подошвы этих башмаков, одинокий путь с поля домой в вечернюю порою. Немолчаливый зов земли отдается в этих башмаках, земли, щедро дарящей зрелость зерна, земли с необъяснимой самоотверженностью ее залежных полей в глухое зимнее время. Тревожная забота о будущем хлебе насыщном сквозит в этих башмаках, забота, не знающая жалоб, и радость, не ищущая слов, когда пережиты тяжелые дни, трепетный страх в ожидании родов и дрожь предчувствия близящейся смерти. Земле принадлежат эти башмаки, эта дельность, в мире крестьянки — хранящий их кров. Из этой хранимой принадлежности земле изделие восстает для того, чтобы покоиться в себе самом<sup>2</sup>.



Профессор Хайдеггер хорошо знал, что Ван Гог рисовал такие башмаки несколько раз, но он не упомянул названия картины, которую имел в виду, как если бы все варианты были взаимозаменяемыми, высеивающимися одну и ту же истину. Читателю, желающему сопоставить рассказ Хайдеггера с подлинником или репродукцией, довольно трудно будет решить, какой вариант выбрать. В каталоге де ла Фая отмечены восемь картин, на которых есть башмаки, и это полный каталог полотен Ван Гога, выставленных в то время, когда Хайдеггер писал свое эссе<sup>3</sup>. Из этих восьми, лишь три показывают «темное испоптанное нутро», столь много сказавшее философу<sup>4</sup>. На них, скорее всего, изображены не крестьянские башмаки, а башмаки, принадлежавшие самому художнику. Вероятно, это те самые башмаки, которые он носил в Голландии, но картины были нарисованы, когда Ван Гог находился в Париже в 1886—1887 гг., т. е. на одной из картин стоит дата «87»<sup>5</sup>. Ван Гог до 1886 г. рисовал голландских крестьян; существуют две картины с башмаками, датируемые этим периодом. На картинах можно видеть пары чистых башмаков с деревянными подошвами, стоящие на столе среди других предметов<sup>6</sup>. Позже в Арле Ван Гог нарисовал, как он написал в письме своему брату (август 1888 г.), «пару старых ботинок» — очевидно, его собственных<sup>7</sup>. Второй натюрморт со «старыми крестьянскими башмаками» упомянут в письме художнику Эмилю Бернару (сентябрь 1888 г.), но на нем нет характерной поношенной поверхности и темного нутра, о которых говорит Хайдеггер<sup>8</sup>.

В ответ на мой вопрос профессор Хайдеггер любезно написал мне, что картину, на которую он ссылается, он увидел на выставке в Амстердаме в марте 1930 г.<sup>9</sup> Это явно № 255 по каталогу де ла Фая. В то же время выставалась и картина с тремя парами башмаков<sup>10</sup> и возможно, что показанная на той картине подошва башмака и вдохновила философа на его размышления о подошвах. Но ни из одного из этих или иных изображений нельзя сделать вывод, что Ван Гог выявляет бытие или сущность башмаков крестьянки и их отношение к природе и труду. Это башмаки художника, в то время жителя малого или большого города. Хайдеггер написал:

«Благодаря художественному творению мы изведали, что такое поистине это изделие, башмаки. Самым дурным самообманом было бы, если бы мы сочли, что наше описание, нечто лишь субъективное, все расписало нам так, как мы это представили себе, а затем мы только вложили все это в изделие [спроцировали на полотно]. Если и есть тут что-либо сомнительное, то только одно — именно то, что, оказавшись близ творения, мы узнали и постигли, быть может,

слишком мало, а свое постижение выразили в словах слишком неумело и прямолинейно. Но, главное, творение отнюдь не послужило нам, как могло показаться сначала, лишь для целей более наглядного представления того, что такое изделие. Напротив, только через посредство творения и только в творении дельность изделия выявилась, и выявилась особо, как таковая.



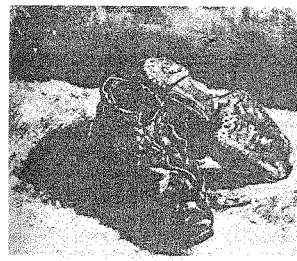
Что же совершается здесь? Что творится в творении? Картина Ван Гога есть раскрытие, растворение того, что поистине есть это изделие, [пара] крестьянских башмаков»<sup>11</sup>.

Увы, в действительности философ обманул самого себя. Из-за знакомства с полотном Ван Гога он извлек ворох летучих ассоциаций с крестьянами и почвой, ассоциаций, не подкрепленных самой картиной. Они, видимо, выросли на почве его собственных взглядов на общество, в которых с пафосом акцентируется «исконное» и «близость к земле». Хайдеггер и впрямь «представил себе все» и «спроецировал это на полотно». Его опыт от соприкосновения с произведением был и слишком большим, и недостаточным.

Ошибка заключается не только в проецировании, подменившем внимательное отношение к произведению искусства. Даже если бы Хайдеггер увидел полотно с башмаками крестьянки, как он их описал, было бы ошибочным предположение, что истина, которую он открыл в картине, есть нечто данное в ней раз и навсегда и недоступное для нашего восприятия башмаков за рамками картины. В хайдеггеровском умозрительном описании башмаков, нарисованных Ван Гогом, я не нахожу ничего, что нельзя было бы представить, глядя на пару настоящих крестьянских башмаков. Хотя Хайдеггер наделяет искусство властью наглядно раскрывать в паре башмаков их бытие, «всеобщую сущность вещей»<sup>12</sup>, «мир и землю в их противоборствованиях [взаимопритяжении и взаимоотталкивании]»<sup>13</sup>, это понимание метафизической силы искусства остается теоретической идеей. Пример, который он с вящей убежденностью приводит, не подтверждает эту идею.

Обищся ли Хайдеггер только в том, что выбрал неправильный пример? Предположим, что Ван Гог нарисовал бы башмаки крестьянки. Выражала бы картина именно те качества и ту сферу бытия, которую с таким пафосом описывает Хайдеггер?

И в этом случае он упустил бы важный аспект картины: присутствие художника в произведении. В своем рассказе он упустил личное и замечательное в башмаках, то, что сделало их столь постоянным и всепоглощающим предметом у Ван Гога (не говоря о близкой связи со



специфическими тонами, формами и работой кистью в картине, как в произведении рисованном). Когда Ван Гог изображал крестьянские башмаки с деревянными подошвами, он придал им четкую, не тронутой ноской форму и поверхность, как в плавных очертаниях остальных предметов натюрморта, которые Ван Гог разместил на столе: ваза, бутылки, кожаные сапожки и т. д. В позднем

полотне с кожаными крестьянскими шлепанцами, он повернул их к зрителю задниками<sup>14</sup>. Собственные же башмаки он расположил отдельно, на земле: они как бы смотрят на нас, они кажутся такими поношенными и морщинистыми, что мы можем говорить о них как о правдоподобном портрете стареющих вещей.

Мы лучше почувствуем, как Ван Гог относился к этим башмакам, если прочтем абзац из романа Кнута Гамсуна «Голод», написанного в 1880-е гг., где герой описывает свою обувь:

«Словно я никогда не видел своих башмаков, я начинаю присматриваться, как они выглядят, как меняются при всяком движении моей ноги, и какая у них форма, как потерялась кожа. И обнаруживаю, что морщины и беселье швы придают им своеобразное выражение, что у них как бы есть лицо. Некая частица моего существа как бы перешла в эти башмаки, от них на меня веяло чем-то близким, словно то было мое собственное дыхание»<sup>15</sup>.

Сопоставляя картину Ван Гога с текстом Гамсуна, мы истолкуем ее смысл иначе, чем Хайдеггер. Философ нашел в полотне с башмаками истину о мире, в котором живет крестьянка, не думая о нем; Гамсун рассматривал настоящие башмаки, которые носил человек, склонный к самокопанию и самосозерцанию, по совместительству — литератор. Персонаж Гамсуна, погруженный в мрачные размышления о самом себе никчемный человек, ближе к положению Ван Гога, чем к положению крестьянина. Все же Ван Гог в каком-то смысле уподоблялся крестьянину; как художник, он трудился упорно и сосредоточенно, он выполнял задачу, бывшую для него неизбывным зовом, ставшую его жизнью. Конечно, Ван Гог, как и Гамсун, обладал также исключительным даром представления: с уникальной силой он был способен перенести на полотно формы и качества вещей, но это — вещи, которые глубоко его тронули, в данном случае, его собственные башмаки, вещи, неотделимые от его тела и памятные его реактивному самосознанию. Они как бы наделяются его чувствами и мечтательностью — и тем не менее, они преподносятся объективно. Изолируя на полотно свои старые, поношенные башмаки, он поворачивает их к зрителю, он делает их частью автопортрета, той деталью костюма, с которой мы вышагиваем по земле, которая накапливает напряжение, усталость, давление, тяжесть — ношу прямоходящего тела в

его соприкосновении с землей. Они выражают наше неизбежное состояние на Земле. «Быть в чьих-либо башмаках» (*to be in someone's shoes*) и означает находиться в чьем-либо положении или испытывать его трудности. Для художника же факт помещения собственных поношенных башмаков на полотно есть сообщение о его обеспокоенности своим шатким положением в обществе. Ван Гог приоткрывает дверь в свой мир: его башмаки суть не только подручный (подножный) инструмент, хотя художник-пейзажист, работающий в поле, имеет нечто общее с крестьянином, но и, пользуясь словами Гамсуна, «частица его самого».

Гоген, живший у Ван Гога в Арле в 1888 г., почувствовал, что за картиной с башмаками, нарисованной его другом, скрывается какая-то личная история. И вот в своих воспоминаниях он рассказал глубоко трогательную историю, связанную с башмаками Ван Гога.

«В мастерской стояла пара больших башмаков, подбитых крупношляпочными гвоздями. Башмаки были поношенные и залпанные грязью. Он сделал из этого замечательный натюрморт. Не знаю, почему, но я почувствовал, что этой старой рухлядью скрывается какая-то история. Однажды я осмелился спросить его, зачем он уважительно хранит то, чтоо другой бы давно выбросил или отдал бы старьевщику.

Он сказал: «Мой отец был священником, и по его настоянию я учился теологии, чтобы подготовиться к моему будущему призванию. В одно прекрасное утро я, молодой священник, ничего не сказав моим родителям, отправился в Бельгию, чтобы проповедовать Евангелие на фабриках – не так, как меня учили, но так, как я понимал его сам. Видишь ли, эти башмаки стойко перенесли все трудности дороги».

Когда Винсент проповедовал шахтерам Боринажа, ему довелось выхаживать жертву пожара в шахте. Этот шахтер был так сильно обожжен и изувечен, что у врача не было надежды на его выздоровление. Только чудо, по его мнению, могло спасти шахтера. Ван Гог уделил шахтеру сорок дней нежной заботы и спас ему жизнь.

«Прежде, чем покинуть Бельгию, в присутствии этого человека, доб которого был исцелен множеством шрамов, я узрел терновый венец и воскресшего Христа».

Гоген продолжает:

«И Винсент снова взялся за палитру. Он работал, погруженный в молчание. Перед ним лежало белое полотно. Я начал писать его портрет. Я тоже узрел Христа, проповедующего доброту и смирение»<sup>16</sup>.

Трудно сказать, какую из картин с единственной парой башмаков Гоген видел в Арле. Он описал ее как выдержанную в фиолетовых тонах, по контрасту с желтыми стенами мастерской. Это не так важно. Хотя Гоген написал об этом несколькими годами позже и с некоторыми литературными преувеличениями, его рассказ подтверждает ключевой факт, состоящий в том, что для Ван Гога принадлежавшие ему башмаки были памятной частицей его жизни, священной реликвией.

## Еще о Хайдеггере и Ван Гог (1994)

После опубликования статьи 1968 года я продолжил изучение жизни Ван Гога, его художественного наследия, писем и идей. Некоторые из коллег обратили мое внимание на ценные документы и дали ключи к истокованию творчества Ван Гога и его замыслов. Эти подсказки и свои размышления я объединил в этой заметке, которая, как мне кажется, будет важным дополнением к моим статьям 1940 и 1968 гг.

Я испытываю чувство глубокой признательности за этот исправленный и дополненный текст французскому изданию *Macula* и его редактору Иву-Алену Буа, сейчас работающему в Гарвардском университете.

Многое я почерпнул также из статьи профессора Гадамера, ученика Хайдеггера, где говорится о хайдеггеровской «смене вех» в последние годы его жизни, и из двух исправлений, сделанных Хайдеггером от руки в рукописи одной из его посмертно изданных книг. На эти исправления обратил внимание редактор избранных произведений Хайдеггера, которые вышли после смерти последнего<sup>17</sup>.

Истокование картины Ван Гога, предложенное в моей статье, подкрепляется не только текстами и произведениями других художников и литераторов, на которых я ссылаюсь, но и словами, сказанными самим Ван Гогом, свидетельством важности башмаков в его жизни.

Гоген, несколько месяцев живший в гостях у Ван Гога (в Арле, осенью 1888 г.), запечатлел разговор с Ван Гогом о его башмаках в двух немного отличающихся заметках. Первую я процитировал ранее. Иная версия содержится в более поздней заметке Гогена, которую он озаглавил *Nature Mortes* (Натюрморты) и опубликовал в журнале *Essais d'Art Libre* после смерти Ван Гога:

«Когда мы были в Арле, оба мы были сумасшедшими. Мы постоянно гнались за красивыми цветами. Я обожал красный, искал совершенно алый цвет. Он, со своей желтоватой кистью, выводил по стене, которая вдруг стала фиолетовой:

Je suis sain d'Esprit (Я здоров Духом)

Je suis le Saint-Esprit (Я Святой Дух)

«В моей желтой комнате – маленький натюрморт. Он фиолетовый. Это два огромных поношенных башмака, башмаки Винсента. Их он в одно прекрасное утро надел, когда пешком отправился из Голландии в Бельгию, тогда они были новыми. Молодой проповедник тогда только закончил курс теологии и должен был стать священником, как и его отец. Но он ушел прочь к шахтам, туда, где были те, кого он, как в Библии, называл братьями, простые угнетенные рабочие, создававшие роскошь богачей.

Не в пример своим ученым голландским наставникам, Винсент верил в Иисуса, любившего бедных. Его душа, исполненная глубокого милосердия, взывала утешительных слов и жертвы для слабых, желала бороться с богачами. По всей вероятности, Винсент тогда уже был сумасшедшим.

Его библейские проповеди в шахтах, как мне кажется, были полезными шахтерам под землей, но неудобными для властей на земле. Его быстро отозвали и уволили. Собранный семейный совет, решив, что он сумасшедший, посчитал за лучшее посадить Винсента под замок. Но этого не произошло благодаря его брату Тео.

Однажды в черной, мрачной шахте вырос хромово-желтый цветок, распространилось кошмарное зарево горящего рудничного газа, оружия богачей, которым его-то только и не хватало. Существа, зарывшиеся в тот момент в грязный уголь, без богохульства попрощались тогда со своей жизнью, со своими товарищами.

Один из этих людей, ужасно изувеченный, с обожженным лицом, был подобран Винсентом. Тем не менее врач компании говорил: «Этому человеку может помочь если не чудо, то уж во всяком случае очень дорогостоящая, поистине материнская забота. Глупо заниматься им, тратить на него свое время».

Винсент поверил в чудо, в материнскую заботу. Сумасшедший (Винсент явно был сумасшедшим) сидел у кровати умирающего сорок дней. Он упорно и упорно не давал воздуху проникнуть в раны больного и падал за лекарства. Постоянно молился — да, он был сумасшедшим. Пациент бредил. Сумасшедшее усилие вернуло уже умершего христианина к жизни.

Винсент сказал мне, что, когда раненый человек, в конце концов спасенный, снова спускался в шахту, чтобы приступить к своей обычной работе, «можно было видеть измученную голову Иисуса, увенчанную зигзагами тернового венца, красными рубцами на болезненно-желтом челе шахтера».

«А я, Винсент, рисовал его» — вскричал он, воля своей желтой кистью, вдруг ставшей фиолетовой —

Я Святой Дух

Я здоров духом

Определенно, этот человек был сумасшедшим»<sup>18</sup>.

Франсуа Гоzi, бывший учеником в парижском ателье Кормона в 1886–1887 гг., написал о том, как Ван Гог, в своей парижской мастерской, показал ему картину, изображающую пару башмаков. Работа над ней близилась к завершению. «На блошином рынке он приобрел пару старых башмаков, башмаков возчика (*charretier*). Они были тяжелыми и толстыми, но чистыми и начищенными до блеска. Это были забавные башмаки (*croqueuols riches*). В одно дождливое утро он надел их и пошел прогуляться вдоль укреплений. Заляпанные грязью, они стали еще интереснее... Винсент правдиво изобразил их на картине»<sup>19</sup>.

Мой коллега Джозеф Машек рассказал мне об одном письме Флорбера, которое позволяет судить об его восприятию стареющих вещей как личных объектов — о том, как в них отражается человеческая судьба. Размышляя о неминуемой кончине живого существа, в 1846 г. Флорбер писал Луизе Коле вот что: «В обычной старой паре башмаков есть что-то очень грустное. Когда ты думаешь обо всех шагах, которые ты сделал в этой обуви Бог знает где, обо всей траве, которую вытоптал, обо всей грязи, которую собрал... о треснувшей коже, которая щерится и как бы хочет сказать: «что ж, остолоп, купи себе новую пару башмаков из блестящей, поскрипывающей кожи — и она однажды станет похожей на меня, на тебя, после того, как ты несколько раз заплянешь верх и промочишь носок»<sup>20</sup>. Поскольку это письмо с датой «13 декабря 1846 г.» было опубликовано в 1887 г., оно могло быть прочитано Ван Гогом, большим почитателем Флорбера.

Идея нарисовать свои башмаки могла зародиться у Ван Гога и после того, как он увидел набросок, воспроизведенный в книге Сансье (*Sensier*) о Милле. Книга эта называется «Художник и крестьянин», она

была напечатана в 1864 г.<sup>21</sup> На Ван Гога эта книга произвела глубокое впечатление. Он не раз ссылался на нее в своих письмах<sup>22</sup>. В его последних имя художника-крестьянина Милле встречается более двухсот раз. Сравнение наброска Милле, изображающего его башмаки с деревянными подошвами с картиной Ван Гога, подтверждает мои слова о пафосе и важности личного переживания у Ван Гога. Башмаки у Милле представлены в профиль, они стоят на земле, на них видны остатки травы и сена. У Милле была привычка дарить друзьям и поклонникам набросок пары башмаков как знак его вечной привязанности к крестьянской жизни<sup>23</sup>.

Этот личный взгляд на башмаки художника появляется и в литографии Домье, где мы видим несчастного, огорченного художника, стоящего у входа на ежегодную выставку («Салон») и выставляющего на обозрение прохожих обрамленную картину с парой башмаков, очевидно его собственных. Протестующая надпись гласит: «Они отвергли это, остолопы». Литография была воспроизведена в одном из выпусков юмористического журнала *Le Charivari*, а позже — в сборнике литографий Домье, где изображались сценки и эпизоды современной жизни. Эта литография относится ко времени, когда художники, чьи картины были отвергнуты жюри академических художников, оценивавших их пригодность для ежегодного салона, протестовали и добивались допущения картин в салон без заключения официального жюри. Эти протесты поддержал французский император Луи-Наполеон III.

\*\*\*

Можно воспринимать башмаки Ван Гога, которые он нарисовал, как изображение объектов, составляющих для художника важную часть его личности, где он отражается, как в зеркале. Башмаки, увиденные Ван Гогом, тщательно выбраны, размещены на картине и обращаются к самому художнику. Нет ли в этой странной задумке художника чего-то глубоко интимного, личного, разговора с самим собой, не выражается ли в картине пафос и тревога человеческого существования, тела, обычно стройного и изящного, но на самом деле самоуверенного, излишне защищенного одеждой? Толщина и тяжесть нанесенных мазков краски, внезапный выход темных башмаков из тени на свет, неупорядоченные, угловатые очертания и на удивление вялые закругленные шнуры, выходящие по отношению к силуэту башмаков на передний план — не иллюстрирует ли все это странный образ башмаков, сложившийся у Ван Гога?

Вышеперечисленные черты не найти, по крайней мере в столь ярком выражении, в других картинах, изображающих крестьянские башмаки. Стиль Ван Гога содержит ряд качеств, которые меняются от случая к случаю, в зависимости от настроения и интереса художника к необычным образцам предмета. В мои задачи не входит изучение явных перемен, происшедших в стиле Ван Гога после того, как он переехал из Голландии в Париж, я не буду тут останавливаться на особенностях его творчества в Арле и позже в приюте Сан-Реми. Однако, чтобы избежать непонимания, замечу, что и в изображении своих вет-

хих башмаков, и в других картинах более позднего времени — например, в автопортретах, один из которых показывает художника с туго перевязанным лицом (результат повреждения мочки уха, нанесенного Ван Гогом самому себе) — художником движет нервное возбуждение, скачки настроения и воспоминания именно об этих изолированных личностных объектах. Во всем этом, вероятно, можно увидеть откровенное проявление болезненной стороны личности художника. Таким образом, на его творчестве лежит явный отпечаток индивидуальности. Творчество Ван Гога проливает свет на то, что принадлежит только художнику, поскольку связано с неким отклоняющимся от нормы, искаженным предметом, на который метафорически намекает пара башмаков.

Можно провести параллель между частым рисованием башмаков, отделенных от тела и предметов гардероба и той важностью, которую Ван Гог в разговоре придавал башмаку как символу его вечного хождения, идеала жизни странника, постоянной смены обстановки.

Сравнивая Ван Гога с другими художниками, можно заключить, что немногие осмелились посвятить целое полотно собственным башмакам, полотно, обращенное к образованной публике. Вряд ли это сделали бы Мане, Сезанн, Ренуар, вряд ли часто упоминаемый в связи с Ван Гогом Милле. И из этих немногих — мы можем судить по примерам — никто не изобразил бы башмаки так, как это сделал Ван Гог. Башмаки, поставленные на землю и обращенные непосредственно к зрителю, измятые, с распушенными шнурками, с неприглядной несообразностью между частями левого и правого башмака, выглядящие столь уныло и понуро.

*Пытаясь определить, что собой представляет «дельность изделия», Хайдеггер пишет о том, что эти башмаки значили для самого Ван Гога. В этой авторской, уникальной картине с башмаками философ отыскивает нечто наиболее для него важное: крестьянскую «радость, не требующую слов, когда пережиты тяжелые дни, трепетный страх в ожидании родов и дрожь предчувствия близящейся смерти. Земле (выделено курсивом) принадлежат эти башмаки, эта дельность, в мире крестьянки — хранящий их кров. И из этой хранимой принадлежностью земле изделие восстает для того, чтобы покоиться в себе самом» — как если бы эти башмаки носила крестьянка во время работы в поле. Хайдеггер даже высказывает догадку о том, что читатель мог бы вообразить себя в этих старых высоких кожаных башмаках, как будто он сам «однажды поздним осенним вечером, когда в кострах догорает картофельная ботва, взял мотыгу, устало бредет с поля домой». Так что правда искусства в отношении этих башмаков заключается не только в «трепетном страхе», который бедная крестьянка испытывает «в ожидании родов» и не только в «дрожии предчувствия близящейся смерти». Хайдеггер представляет дело так, как если бы угол зрения художника был безличностным, несмотря даже на то, что его башмаки незашинованы и непосредственно обращаются к зрителю, без какой-либо намека на картофельное поле или беспорядок в шнуровке.*

Хайдеггер полагает также, что истина высказывается им «без всякой философской теории». По Хайдеггеру, эта истина не может быть выявлена ни в какой отдельно взятой паре настоящих крестьянских

башмаков. Во всех этих рассуждениях упускается из вида и личностное самовыражение Ван Гога, и его чувство «отверженности» от собственных родителей и учителей, которые подтвердили сомнению его годность к выполнению долга христианского священника и миссионера. Эти упущения очевидны каждому, кто читал автобиографию Ван Гога и его письма.

Значимость картины, о которой мы ведем речь, станет более явной, если мы сравним его с более ранним полотном, где изображена раскрытая Библия, принадлежащая отцу Ван Гога. В этом массивном полотне, на краю которого изображен томик Золя в бумажной обложке, книга *La Joie de Vivre (Радость жизни)* — скромное заявление Ван Гога, утверждающее контраст с огромной Библией и ее выставленным на обозрение текстом. Ван Гог свидетельствует почтению своему покойному отцу-священнослужителю и намекает на собственное христианское прошлое, но выражает привязанность и к светским урокам своего любимого, живого тогда писателя. По контрасту с легко читаемым напечатанным заголовком книги Золя (на светло-желтой обложке), религиозное содержание огромной раскрытой книги едва намечено в нескольких крошечных цифровых знаках (LIII) на узкой полоске верхнего поля правого листа. Оно также намечено в немногих латинских буквах на этой же странице, номере главы и еле видимом имени древнего автора ISAI... Но слова этого великого пророка скрыты от зрителя, ибо Ван Гог неустойно наносит плотные, непрозрачные слои краски на неподвижный контур массивной книги. Его кисть иронически скрывает от нас текст, описывающий жертвы и страдания пророка Исайи.

Значение этих контрастов может быть расширено обычным человеком, систематически изучающим Священное писание, но останется тайной за семью печатами для зрителя, получившее нерелигиозное образование, освободившего себя от власти набожных родителей и церкви. Он охотно ухватится за значение маленькой книжки в бумажном переплете со знакомым, многообещающим заголовком на светло-солнечной обложке: *Радость жизни*<sup>24</sup>.

\*\*\*

В хайдеггеровском *Истоке художественного творения*, перепечатанном в его собрании сочинений<sup>25</sup>, можно найти еще одну мысль, или предостережение, добавленное рукой Хайдеггера на полях авторского экземпляра (дешевое издание этого эссе было опубликовано издательством Reclam в 1960 г.). Надпись эта гласит: «Из картин Ван Гога мы не можем до конца уяснить, ни где эти башмаки стоят (Nach dem Gemälde können wir nicht einmal feststellen wo diese Schuhe stehen), ни кому они принадлежат (und wem sie gehören)». Согласно редактору, Фр. В. фон Херрманну, рукописные замечания в этом экземпляре были сделаны не ранее 1960 и не позже 1976 г., когда Хайдеггер умер (с. 380). Тот, кто прочтет эти замечания, наверняка вспомнит о прежнем нахождении Хайдеггера в этих башмаках глубокого значения, поскольку они якобы находятся на земле и принадлежат миру крестьян, занимающихся своим делом.

Публикуя в новом издании подборку хайдеггеровских маргиналий, редактор последовал завету автора и выбрал те главные, что проясняют текст или являются самокритичными, или заостряют внимание читателя на развитии мысли Хайдеггера<sup>26</sup>. Поскольку Хайдеггер постоянно говорит о башмаках, относящихся к классу личностей, а не к отдельному индивиду, и он неоднократно замечает, что башмаки эти принадлежат женщине-крестьянке, трудно сказать, почему это замечание было необходимым. Возможно, Хайдеггер желал, несмотря на все сомнения, заявить, что его метафизическая интерпретация была правомочной, даже если башмаки принадлежали Ван Гогу?

### Примечания

- <sup>1</sup> Heidegger M. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege* (Frankfurt/M.: Klostermann, 1950), S. 7–68. Воспроизведено в массовом издании с предисловием Х.-Г. Гадамера (Stuttgart: Reclam, 1962). Перевод на английский: Hofstadter A. *The Origin of the Work of Art*, in Hofstadter A. and Kuhns R. *Philosophies of Art and Beauty* (NY: Random House, 1964), p. 649–701. Курт Гольдштейн первым обратил мое внимание на это эссе Хайдеггера. [Русский перевод В. В. Библихины цитируется по изданию: Хайдеггер М. *Исток художественного творчества // Работы и размышления разных лет*. М.: Гнозис, 1993. Далее – *Исток*. – Прим. пер.]
- <sup>2</sup> *The Origin of the Work of Art*. P. 662–663 [*Исток*, с. 66–67]. Хайдеггер вновь обращается к картине Ван Гога в письме 1935 г., в исправленном виде напечатанном в: Heidegger M. *An Introduction to Metaphysics*/Trans. by R. Manheim (NY: Anchor Books, 1961). Говоря о Dasein (тут-бытие), он ссылается на Ван Гога: «на пара грубых крестьянских башмаков – больше ничего. Картина, собственно говоря, ничего не изображает. И все же с тем, что там есть, сразу же оказываешься лицом к лицу, как будто ты сам поздним осенним вечером, когда в кострах догорает картофельная ботва, взяв мотыгу, устало бредешь с поля домой. Что здесь суще? Холст? Мазки? Цветовые пятна?» (*Introduction to Metaphysics*. P. 29.) [Русский перевод Гучинской Н. О. цитируется по: Хайдеггер М. *Введение в метафизику*. СПб, 1997. С. 116. – Прим. пер.]
- <sup>3</sup> J. V. De la Faille. *Vincent van Gogh*. Paris, 1939: no. 63, fig. 64; no. 225, fig. 248; no. 331, fig. 249; no. 332, fig. 250; no. 333, fig. 251; no. 461, fig. 488; no: 607, fig. 597.
- <sup>4</sup> Там же, nos. 255, 332, 333.
- <sup>5</sup> Там же, no. 333; подписано «Vincent 87»
- <sup>6</sup> Там же, nos. 54 и 63.
- <sup>7</sup> Там же, no. 461. Vincent van Gogh. *Verzamelde brieven* (Amsterdam, 1952–1964), III, 291, письмо no. 529.
- <sup>8</sup> De la Faille. *Указ. соч.*, no. 607. Van Gogh. *Verzamelde brieven*, IV, no. 227.
- <sup>9</sup> Личный архив автора, письмо от 6 мая 1965 г.
- <sup>10</sup> De la Faille. *Указ. соч.*, no. 332, fig. 250.
- <sup>11</sup> *The Origin of the Work of Art*. p. 664 [*Исток*. С. 68–69].
- <sup>12</sup> Там же. P. 665 [*Исток*. С. 69].
- <sup>13</sup> «На картине Ван Гога совершается истина. Это не значит, что нечто наличествующее верно срисовано, но здесь открывается дельность башмаков – изделия, и таким образом суще в целом, мир и земля в их противоборствовании, оказывается в несокрытости. Чем с большей простотой и существенностью расходятся в своей сущности изделие – башмаки (...), с тем большей непосредственностью и привлекательностью становится все суще, множа свою бытийственность» (*The Origin of the Work of Art*. P. 680 [*Исток*. С. 87]).

<sup>14</sup> De la Faille. *Указ. соч.*, no. 607, fig. 597.

<sup>15</sup> Hamsun, Knut. *Hunger*. NY: Alfred Knopf, 1941. P. 27. [Перевод отрывка на русский язык цит. по: Гамсун К. *Голод // Романы / Пер. Ю. Балтрушайтиса под ред. В. Хинкиса*. Мн., 1989. – Прим. пер.]

<sup>16</sup> Rotonchamp J. de. *Paul Gauguin 1848–1903*, 2<sup>nd</sup> ed. Paris: G. Cres, 1925. P. 33. Существует более ранний вариант этого рассказа. См. Paul Gauguin «Natures mortes», *Essais d'art libre*, 1894, 4, 273–275. На эти два мое внимание любезно обратил профессор Марк Роскилл.

<sup>17</sup> Тщательный критический разбор философии Хайдеггера содержится также в более поздней книге Жана Валя, посвященной концепции бытия у Хайдеггера, которую философ применил к башмакам и искусству. См.: Wahl, Jean. *La fin de l'ontologie*, 1956.

<sup>18</sup> Gauguin, P. *Natures Mortes, Essais d'art libre*, IV, January, 1894. P. 273–275. На эти два отрывка мое внимание любезно обратил профессор Марк Роскилл.

<sup>19</sup> Gauzi, Francois. *Lautrec et son temps*. Paris, 1954. P. 31–32.

<sup>20</sup> *Correspondence*, I. Editions Pleiade. P. 41.

<sup>21</sup> См. английский перевод книги: Millet, Jean-Francois. *Peasant and Painter*. Boston & N.Y., 1896. P. 127.

<sup>22</sup> *Versamelde Brieven*, 1954, I: 322, 323; II: 404; III: 14, 45, 85, 151, 328; IV: 32, 12.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Иронически это заглавие звучит потому, что на самом деле книга Золя не о радостях семейной жизни, а о том, как молодые идеалисты принуждаются к деланию карьеры в музыке, и т. д. Джуди Санд пишет, что такие романы долгое время были яблоком раздора между Ван Гогом и его отцом (Sund, Judy. *True to temperament, van Gogh and French Naturalist Literature*. P. 109–113).

<sup>25</sup> Heidegger M. GA, V. Frankfurt/M.: Klostermann, 1977. Band V, *Holzwege*. S. 18.

<sup>26</sup> Там же. S. 377–380.

Перевод В. Рубинчика