Жак Деррида

ВОССОЗДАНИЕ ИСТИНЫ ПО МЕРКЕ*[1]

Ж.-С. ... штейну

Мерка, pointure (лат. *punctura*) – в древн. синоним прокалывания (piqûre). Термин печатного дела. Маленькое железное лезвие с наконечником, служащее для фиксации на шестерне печатаемого листа. Отверстие, которое оно проделывает в бумаге. Термин сапожника, перчаточника. Количество пунктов (размер) обуви, пары перчаток.

Словарь Литтре

Я должен высказать вам истину в живописи, и я вам ее выскажу.

Сезанн

Но истина мне так дорога, и сам ее поиск тоже, что я думаю, я верю – да, я предпочел бы быть сапожником, а не музыкантом, играющим красками.

Ван Гог

<...>

– Меня интересует следующее. Я хочу, чтобы, наконец, было с какой-то стороны объяснено, почему это заявление Хайдеггера о Ван Гоге мне всегда казалось смехотворным и достойным сожаления. Это явно из-за наивности того, что Шапиро справедливо называет «проецированием». Когда серьезный академичный тон, строгость и точность уступают место этой «иллюстрации» (*bildliche Darstellung*), наступает не просто разочарование. Мы замечаем поспешное, потребительское устремление к содержимому изображения, тяжеловесность пафоса, кодированную тривиальность этого описания, одновременно перегруженную и обедненную. О ней неизвестно, вертится ли она вокруг полотна, вокруг «реальных» башмаков или вокруг башмаков воображаемых, но находящихся вне картины. Мы замечаем также грубость разграничения, произвол или варварство разделения, полную предопределенность идентификации: «пара крестьянских башмаков», вот так! Откуда он это взял, где объясняется? И мы не просто разочарованы, мы лопаемся от смеха. Падение напряжения слишком велико. Мы шаг за шагом следуем по тропе, проложенной «великим-мыслителем», он возвращается к истоку художественного творения и к истине, пронизывающей всю историю Запада, и вот вдруг, на повороте в одном из коридоров, мы встречаемся с экскурсией школьников или туристов. Кто-то пошел за проводником на соседнюю ферму. Он полон доброй воли. Он любит землю и определенный тип живописи – когда он узнает в ней себя (*quand il s'y retrouve*). Оставив свои обыденные занятия, он идет за своим ключом, а в это время посетители медленно выходят из автобуса. (Среди них имеется японец, который вскоре шепотом (*en aparte*) задаст несколько вопросов проводнику). Засим начинается экскурсия. Говоря с местным (швабским) акцентом, он пытается заставить подрагивать публику (иногда ему это удается и тогда он сам регулярно подрагивает, но в меру). Он умножает ассоциации и делает краткосрочные прогнозы. Время от времени, он показывает через окно поля. Никто не замечает, что он говорит уже не о живописи. Хорошо. И мы говорим себе, что сама сцена, выбор примера, повадки – все это не случайно. Случайный проводник есть именно тот, кто до и после этой невероятной тирады, продолжает свою речь, посвященную истоку художественного творения и истине. Это – все та же речь, тот же дискурс. Он ни разу не был прерван ни малейшим отступлением (если чего, кстати говоря, и не хватает всем этим профессорским размышлениям о башмаках, так это чувства отступления (*digression*): башмаки должны составлять пару и идти по дороге, вперед или назад, в крайнем случае, по кругу, но без отступлений. Ни один шаг вбок не должен остаться безнаказанным, а ведь между отделимостью шага и возможностью отступления есть связь). Я вижу, что вы, в вашей почтительности, шокированы сценой, которую я, как бы это сказать

– спроецировал.

– тогда вернемся в класс. Все это – классика (*classique*), дело класса (*affaire de classe*), а также педагогики и классичности (*classicité*). «Профессор Хайдеггер», как говорит профессор Шапиро в память о «Профессоре Гольдштейне», проецирует диапозитив. При помощи этой демонстрации он хочет вызвать интерес с самого начала лекции. Ибо «*Исток*» был сначала, в весьма знаменательное время, серией лекций перед членами *Kunstwissenschaftliche Gesellschaft* (Искусствоведческого общества), затем перед учащимися *Freie Deutsche Hochstift*, и это ощущается.

– Только что было произнесено слово «иллюстрация». Его произносили несколько раз и раньше. Я предлагаю, чтобы с этого начали, если уж надо начинать и если надо читать «*Изыскание*» Шапиро. От него я хотел бы систематически защищать Хайдеггера и его дело, хотя

* Первая часть этого «полилога» (с N голосов, плюс один женский голос) была опубликована в № 3 журнала «*Macula*», среди текстов под общим заглавием «Мартин Хайдеггер и ботинки Ван Гога». Поводом для меня послужило эссе Мейера Шапиро, опубликованное в том же номере «*Macula*» под заголовком «Натюрморт как личностный объект». В этом эссе критикуется Хайдеггер, точнее, то, что он сказал о башмаках в «Истоке художественного творения». Статья Шапиро, посвященная памяти Курта Голдштейна («который первым», пишет автор, «обратил мое внимание на этот очерк [«Исток художественного творения»], выросший из докладов 1935–1936 гг.»), увидела свет первоначально в 1968 г., в *The Reach of Mind: Essays in memory of Kurt Goldstein* (Springer Publishing Company, New York). Она вскоре появится во французском переводе в издательстве «Галлимар».

бы ради упражнения в услужливости (там, где речь заходит о вещи, Хайдеггер также много глаголет о *causa* – не забудем об этом). Множество трудностей исходят от того, что переводится словом «*иллюстрация*», или «*изображение*». В своем протоколе Шапиро пользуется словом, передающим «*bildliche Darstellung*» во французском языке: («Для этого довольно будет одного изображения. Возьмем известную картину Ван Гога...»). Шапиро открывает свой текст – и «*Исток*» – на этом месте (но по какому праву?) и пишет: «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. Он обращается к этой картине, когда проводит различение между тремя способами бытия: бытием полезных артефактов (изделий), бытием вещей естественных и бытием произведений изящного искусства (творений). Хайдеггер предлагает описать сначала «без всякой философской теории... самое обычное изделие [*Zeug*, переведено как *equipment*] – пару крестьянских башмаков» и «поспособствовать [их] наглядному представлению [*visual realization*, что является переводом *Veranschaulichung*, интуитивного, чувственного представления]». 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 [*serviceability, Dienliechkeit*]. Но мы...». И Шапиро цитирует два абзаца, которые вы считаете столь смехотворными или столь неосторожными. Перечитаем же их прежде всего – по-немецки, по-французски, по-английски.

.....

.....

.....

– Готово.

– Прежде чем отправляться дальше, я хочу заметить, что в протокольном разграничении Шапиро содержится ряд упрощений, чтобы не сказать более. Они оказывают эффект на все, что следует далее. Он упрощает, говоря, что Хайдеггер рассматривает картину для иллюстрации своего тезиса о сущности искусства как способа выявления истины. Чтобы доказать факт упрощения, нет необходимости отправляться на следующую страницу, где во французском переводе сказано: «творение отнюдь не послужило нам (*diente gar nicht*), как могло показаться поначалу, лишь для целей более наглядного представления того, что такое изделие». То, что во французском варианте переведено словом «*illustrer*» (иллюстрировать), в немецком оригинале звучит как «*Veranschaulichung*», а не «*Darstellung*», что также переводится (и мы видели это выше) как «иллюстрация». *Veranschaulichung*, в некотором роде – интуитивное представление. Оно – именно то, что надо было упростить, пользуясь полотном как примером. Но это также и то, что *не* было сделано, хотя, казалось бы, делалось. Хайдеггер открыто уточняет: творение не послужило нам для этого, не оказало нам услугу, которую мы, в общем-то, ждали от него. Оно произвело нечто лучшее, чем простое иллюстрирование или представление предмета чувственной интуиции – или худшее, оценка тут зависит от угла зрения. Оно – *показало*, заставило показаться. Хайдеггер, напомнивший, что произведение не послужило для *Veranschaulichung'a* или *Darstellung'a*, уточняет: «Напротив, только через посредство творения и только в творении дельность изделия выявилась, и выявилась особо, как таковая (*eigens*)». Выявление дельности изделия не произошло бы где-либо в другом месте, которое произведение искусства могло бы проиллюстрировать при помощи отсылки к нему. Выявление имеет место непосредственно (и только) в творении. В самой своей истине. Это, может быть, покажется усугубляющим иллюзию, раскритикованную Шапиро, и приписывающим изображению то, что подтвердилось лишь в представлении. Как если бы Хайдеггер задумал еще настойчивей проводить свою линию, в которой Шапиро обнаружил поспешность. Но вещи не так еще просты. Нам придется к ним вернуться.

Прежде всего, сказать следует следующее: дельность изделия выявилась не в качестве *крестьянских*-башмаков, но в качестве *изделия* (*Zeug*) или в качестве башмаков-*изделия*. Имеет место выявление дельности изделия, а не того или иного вида изделия, например, башмаков. Такова была функция *Darstellung'a*. В этом отрывке надо хорошенько обозначить ее место и разобрать ее стадии. Хайдеггер просто-напросто не занимается тем, что проводит различение (как об этом говорит Шапиро) между тремя способами бытия вещи.

– Но о чем идет речь в тот момент, когда вмешивается так называемая «иллюстрация»?

– Хайдеггер проанализировал систему трех пар предопределений, застающих вещь врасплох. Они суть смежные, они связаны в чем-то вроде «понятийной механики» (*Begriffmechanik*), перед которой ни что не может устоять. Среди эффектов этой системы заметим такой: чета вещество/форма и понятие вещи как оформленного вещества долгое время господствовали во всех теориях искусства и во всех видах эстетики – вплоть до сегодняшнего дня. Хайдеггер настаивает на своем вопросе и уточняет его: в чем исток этого (господствующего) комплекса «форма-вещество», в вещности ли вещи или же в сотворенности творения и в дельности изделия? (Тут подразумевается участие человека, откуда соблазн принять этот комплекс «вещество-форма» за непосредственную структуру вещи). Иначе говоря, не в понимании ли вещи как творения или как изделия кроется это общее (якобы общее) истолкование вещи как оформленного вещества? Перечитайте же главу: по мере этого вопрошания об изделии как оформленном веществе, пример с парой башмаков всплывает, по меньшей мере, трижды *до и без какой-либо ссылки на художественное творение*, будь оно рисованное или иное. Дважды пример связывается с топором и кувшином.

– Об этих примерах и о речи о кувшине у Хайдеггера можно сказать многое, и именно по поводу вещи.

– Да, у Хайдеггера и у других – до него, в его традиции, или после него, например, у Понжа. Но не позволим себе вновь отвлечься. После того, как ее дважды связали с кувшином и с топором, пара башмаков (в третий раз, но все еще до того, как речь заходит о полотне) отделяется от других примеров. Она вдруг становится одинокой. Она, вероятно, отвечает какой-то особой потребности, но Хайдеггер никогда не вставляет ее в тему. Возможно, в отличие от топора и кувшина, это полезное изделие является также предметом одежды (*Fussbekleidung*), и способ его привязки к телу субъекта – скажем строже, *Dasein'a* – содержит в себе оригинальность, а из нее в данном контексте можно будет извлечь наибольшую прибыль. Оставим это. В любом случае, этот пример на протяжении долгих страниц прекрасно обходится безо всяких указаний эстетического или живописного характера. Когда он появляется в последний раз до указания на «известную картину», возникает и основная схема. Без нее мы ничего бы не поняли в отрывке, посвященном такому-то творению Ван Гога, его различительной функции, его неотвратимой двусмысленности. Я сказал «схема»: в сумме же, в несколько смещенном кантовском значении, речь идет о чем-то гибридном, об опосредовании и о двойной принадлежности – или о двойной артикуляции. Кажется, что изделие (*Zeug*) удерживается между «вещью» и «художественным творением» (творение в данном контексте – всегда творение художественное, *Werk*). Оно участвует в обоих, хотя творение походит (*gleicht*) на «простую вещь» больше, чем изделие. Пример с башмаками задает направление анализа этой схемы как раз тогда, когда схема утверждается впервые. Лишь тремя страницами позже Хайдеггер, желая сделать еще один шаг в вопросе о дельности изделия (*l'être-produit*), возвращается к тому же примеру, на этот раз «изнутри» художественного творения. Мы увидим, почему и как эта «внутренность» выворачивается, стоит только сделать шаг. Пока же пара башмаков есть парадигма

– в этом статусе парадигмы она обладает весьма достойной философской генеалогией, восходящей к Платону. Таким образом, тут, в длинной цепи дискурса, можно уловить нечто вроде цитирования, столь же потаенного, сколь и условного.

– тут и выявляется парадигма вещи как «изделия». Вещь еще не «нарисована» и не есть «живопись», она занимает исключительно это «промежуточное место» [*Zwischenstellung*, место-между, между-стелье или, как, наверное, сказал бы Лаку-Лабарт, между-положение. Следует перечитать его *Typographie*, в *Mimesis*[2]] между простой вещью (*blossen Ding*) и творением (*Werk*)». Когда «изделие» станет субъектом «творения», когда вещь как изделие (башмаки) станет «субъектом» изображенным или представленным при помощи вещи как творения (полотно Ван Гога), дело станет слишком сложным, чтобы его разбирали так

легко и просто, как это делает Шапиро. Ибо дело придется иметь с творением (которое походит более на простую вещь, чем на изделие – в этом сопоставлении больше сходства, чем между изделием и простой вещью), с творением, представляющим или изображающим изделие, статус же изделия посредничает между вещью и творением, и т. д. Промежуточный способ находится *посередке* между двумя другими, которые он собирает и разделяет в себе, согласно правилам трудной для показа структуры объятия. Вот сначала схематизм изделия. Например: башмаки *вообще*. Я изымаю и подчеркиваю несколько слов: Изделие (*Zeug*), например, башмаки (*Schuhzeug*), тоже покоится в себе самом (оно – *fertig*, готово), как и просто вещь, но у него нет той своеобразной самобытности роста, что у гранитной глыбы, *Eigenwüchsige* [слово, трудное для перевода: не «спонтанность», а компактная самодостаточность, густое вещество, упрямо отсылающее лишь к самому себе]. С другой стороны, изделие состоит в родстве (*Verwandschaft*) с художественным творением, коль скоро оно произведено (*hervorgebracht*) трудом человека. В то же время художественное творение в своем самодовлеющем пребывании (*in seinem selbstgenügsamen Anwesen*) скорее подобно (*gleicht*) самобытной (*eigenwüchsige*), ни к чему не тяготеющей (*zu nichts gedrängten*) простой вещи [...]. И так получается, что изделие – это наполовину вещь, коль скоро оно определено своей вещностью, а все же и нечто большее

– это наполовину художественное творение, и все же нечто меньшее

– и все же нечто меньшее, поскольку оно лишено самодостаточности художественного творения.

– итак, творение вроде картины с башмаками выставляет на всеобщее обозрение то, чего не хватает чему-либо, чтобы быть творением, оно выставляет – в виде башмаков – недостаток самого себя. Можно сказать даже, свой собственный недостаток. И что же, в этом оно самодовлеюще? В этом оно осуществляется? Дополняет ли оно себя тогда? Не выплескивает(ся) ли оно, в неадекватности, как излишек, как дополнительное?

– Хайдеггер продолжает: «Изделие занимает срединное положение (*Zwischenstellung*) между вещью и творением, если только допустим такой просчет в упорядочивании».

Факт, по мнению самого Хайдеггера, ограничивающий легитимность этой арифметической троякости (которой Шапиро смело и вольно резюмирует весь контекст: «*...in the course of distinguishing three modes of things...*»), состоит в следующем: если вещь 2 (изделие) находится между вещью 1 (голой, чистой и простой) и вещью 3 (художественным творением), участвуя таким образом в обеих, это не отменяет того, что вещь 3 больше походит на вещь 1: поэтому далее полотно будет представлено *как* вещь и для нее будет признана привилегия в изображении, которое сделается *тут* (в присутствии, самодовлеющее)

из вещи 2 (башмаки как изделие). Эти «три» «способа» не находятся между собой в отношении различия, как считает Шапиро. (Тугое шнурование, которое всегда может быть *проанализировано*: развязано *до определенной точки*. Как шнурок, каждая «вещь», каждый способ бытия вещи, проходит внутрь и выходит насквозь другого способа. Справа налево, слева направо. Мы проговариваем эту *строфу* шнурка: в его отдаче, проходящей туда и сюда через дырочку для вещи, извне внутрь, изнутри наружу, *на* внешнюю поверхность и *под* внешнюю поверхность (и *vice versa*, когда эта поверхность выворачивается, как верх левого башмака), он остается «тем же» со всех сторон, слева и справа, показывается и исчезает (*fort/da*), в регулярной переправе через дырочку. Он обеспечивает вещь в ее собирании, связь низа с верхом, согласно закону структуры, жесткой и гибкой одновременно. Таким образом, творение, походящее на простую вещь более, чем изделие (например, башмаки) *также* является изделием. Полотно с башмаками есть изделие (искусства), которое похоже на вещь. Оно презентирует (а не ре-презентирует, мы к этому вернемся) изделие (башмаки), и т. д.

Обращение к «известной картине» оправдано, прежде всего, вопросом о дельности изделия, а не вопросом художественного творения. О творении как таковом философ, кажется, говорит как бы мимоходом и после сказанного. Таким образом, в месте, где Хайдеггер предлагает обратиться к полотну, он интересуется *не* творением, а лишь дельностью изделия, примером которой служат башмаки – *неважно, какие*. Если он описывает то, что для него важно и это – не башмаки с картины, не следует и ожидать от Хайдеггера описания полотна *ради него самого*. Не стоит, следовательно, и критиковать неуместность такого описания. Чем же он занимается и почему так настаивает на дельности изделия? У него тоже возникли одно подозрение и одна гипотеза: не была ли простая вещь, вещь 1 тайно предопределена исходя из вещи 2, из изделия *как* оформленного вещества? Не стоит ли попробовать мыслить дельность изделия «до», «вне» предопределения, «под» этим внезапно возникшим предопределением? «Так и стало привычным, само собою разумеющимся толковать вещь как вещество и форму, будь то в духе средневековья, будь то в духе кантианского трансцендентализма. Поэтому такое истолкование застигает вещь врасплох (*Überfall*) не меньше, чем другие истолкования. Ведь ситуация проясняется уже тогда, когда мы вещи в собственном смысле слова (*eigentlichen Dingen*) называем «просто» вещами (*bloss Dinge*, голыми вещами). «Просто» (*Das «bloss»*) значит, что вещь «опросталась» [*Entblössung*, оголение, которое лишает чего-то], избавилась от служебности (*Dienlichkeit*) и изготовленности

– Если я правильно понимаю: не опростание ноги, например, но опростание ботинок, вновь ставших «просто» вещами, бесполезными, лишенными своей потребительской стоимости? Представить башмаки как вещи (1 или 3, не 2), значит выставить на обозрение их некоторую обнаженность, даже непристойность

– сказать «непристойность» – значит хватить через край. Скажем лучше, наготу. Да, Хайдеггер продолжает: «...и изготовленности. «Просто» вещь (*blosse Ding*) есть разновидность изделия (*Zeug*), хотя она и лишена (*entkleidere*) присущей изделию сделанности. А тогда вещность состоит в том, чту [еще] останется (*was noch übrigbleibt*) от изделия. Но для такого остатка (*Rest*) нет особого (*eigens*) определения...»

– Остаток: эти нагие башмаки, эти вещи для неопределенного употребления, возвращенные к их вещной заброшенности, к ничегонеделанию.

– Наверное, все же слишком поспешным было бы мыслить башмаки исходя из их потребительской стоимости. Чтобы иначе и «*особо*» (*eigens*) мыслить этот «остаток», Хайдеггер делает следующий шаг. Он хочет истолковать дельность изделия *без* или по сю сторону четы вещество-форма, он убежден, что этого остатка не достичь вычитанием «изделия», но это можно сделать, открыв иной путь к тому, что есть собственно от изделия в изделии, к «*Zeughaften des Zeuges*». Ссылка на Ван Гога вписывается в это движение, в его возможную строгую неповторимость. Так что в итоге, *внутри* этого движения, жест Хайдеггера, с ремесленнической искусностью сапожника, держащего в руках короткое шило и быстро орудующего от изнанки к лицевой стороне, касается *то полотна как такового, то совершенно иных вещей – вне полотна*. Вначале, на первый взгляд, кажется, что вопрос, подвигший философа обратиться к полотну, не имеет никакого отношения к художественному творению. В глубинном замысле отрывка вопрос о живописи в некотором смысле не стоит. И тем не менее, из-за этого шнурующего движения, о котором мы говорили (от изнанки – наружу, снаружи – к изнанке, пронизывая своим металлическим острием поверхность кожи или полотна в обоих направлениях, при помощи прокола и мерки (*par piqûre et par pointure*)), траектория отсылки разделяется, раздробляется. В этом можно увидеть изворотливость и одновременно наивность, но все это подчинено необходимости. Эту необходимость, кажется, не учитывает следствие, проведенное Шапиро.

– Значит ли это, что мы воздаем дань справедливости Хайдеггеру, восстанавливаем правду, справедливость, возможность его собственных движений и устремлений?

– Этот вопрос задан рановато. Я лишь начинаю.

– На мгновение прерву ваши размышления, чтобы напомнить о белизне рамки с раскрытыми углами в «*Le parergon*». Эта рамка отделяет только что процитированный отрывок о «просто изделии», «собственно изделии» и «остатке» – от серии вопросов, которые я хотел бы привести: «А если бы *Überfall* имел структуру *parergon'a*? Насильственное сверхнавязывание, агрессивное и застающее вещь врасплох, наносящее ей, как говорит французский переводчик, «оскорбление» (*insulte*), «*Überfall*». Это

звучит странно, но довольно уместно. Сверхнавязывание порабощает и сопрягает вещь, буквально, в виде вещества/формы. Является ли это случайным совпадением, необязательным падением – или необходимостью, которую надлежит вопрошать? А если, как и *parergon*, это ни то, ни другое? А если остаток никогда и не мог, в своей остаточной структуре, позволить «собственно» предопределить себя, если не следовало даже предаваться ожиданиям и вопрошаниям на этом горизонте...». Скажем ли, что мы находимся тут в том же проблемном пространстве, пространстве края, рамки, места подписи в картине и, более широко, в пространстве парэргональной структуры, как она описана «исходя» из определенного прочтения «Критики способности суждения»?

– Да («исходя из», и значит, также и вне его), да, строго необходимым образом, как мне кажется. Впишем-ка все, чем мы тут обмениваемся по поводу одной картины и одной переписки в этот пробел с расшатанной рамкой. Мы не сможем, даже если бы я этого хотел, проанализировать все мотивы, вынуждающие его оставаться на этом месте. Это место ему предписано со всей строгостью, но с той гибкостью случайности, с риском, которые могли бы оставить место пустым. Нужно все перечитать. И еще другие вещи.

– Следует ли переводить *ergon* словом «изделие» или «творение»? А *parergon* – как «при-творение» (*hors d'oeuvre*)?

– В «*Le parergon*» дается ответ на этот вопрос. Тут меня интересует не необходимость вернуться к «*Le Parergon*», а то, что к этому добавляется теперь. Парэргональным, разумеется, способом, как изнанка, привязанная к внутренности и все же несводимая к ней.

– Например?

– Смотрите, если наряду с рамкой и колонной, одежда для Канта является примером парэргона (в рамках кантовской эстетической репрезентации), и если тогда тело или собственный субъект представления есть «обнаженность», тогда к чему мы припишем такие-то «старые башмаки со шнурками»? Не является ли для них на этот раз «главным» субъектом *parergon* сам по себе, со всеми вытекающими отсюда последствиями? *Parergon* без *ergon'a*? «Чистое» дополнение? Одежда как «обнаженное» дополнение «наготы»? Дополнение, ничего не дополняющее, наоборот, называющее то, что оно дополняет, своим собственным дополнением? Как они соотносятся с «просто» вещью, с «обнаженностью» и с «остатком», о которых мы только что говорили? И тем не менее, в другом смысле, мы их недавно назвали «обнаженными», мы их видели совсем голыми. Случайно ли то, что «метафора» одежды так легко приходит к Хайдеггеру, говорящему о «простой» вещи? Эта «обнаженность» (*bloss*) значит однако оголение (*Entblössung*), обнажение характера полезности и созидания. Обнаженная вещь, «просто вещь» (*blosse Ding*) является разновидностью изделия (*Zeug*), но изделия, лишенного (*entkleidete*) своей дельности. Вещность заключается в таком случае в том, что еще остается. Но этот остаток (*Rest*) недостаточно определен в себе. Он остается сомнительным (*Es bleibt fraglich*) даже и на пути (*auf dem Wege*) вычитания (*Abzug*) всякого характера изделия (*alles Zeughaften*), из которого, как правило, начинает появляться вещное бытие вещи. Вычитание (дельности изделия) не восстановит для нас «остаток» в качестве «просто» вещи. Остаток – не голая вещь. «Мыслить» остаток следует иначе.

– У меня всегда складывается впечатление, что, когда мы комментируем Хайдеггера, восстанавливая его идеи, как нам кажется, самым строгим образом, мы заставляем его говорить совсем иное, мы меняем все акценты, мы не узнаем его язык. Комментарий становится непристойным, и «мыслить иначе» принимает значение мыслить иначе, чем он, который хочет «собственно» мыслить остаток. Тут «иначе» значит иначе, чем «собственно». Но что является собственным для этого инакого?

– Вернемся все же к «известной картине». Вещь-изделие, башмаки, находится там как бы репрезентированной (Хайдеггер, впрочем, скажет, что она не есть *pe*-презентирована, вос-произведена, но оставим пока эти вопросы, мы их зададим позже). Это «изделие» обладает по меньшей мере, странными характеристиками, на которые мы можем уже сейчас обратить внимание: оно – из рода «одежды» (и в этом смысле парэргонально), что не является характеристикой всех изделий. С помощью метафоры и переноса он намечает движение возвращения к сказанной, «обнаженной» вещи: к вещи в качестве бесполезного изделия, вышедшего из употребления, заброшенного, расшнурованного, открытого, как вещи (1 и 3) и как изделия (вещь 2), находящегося в чем-то вроде праздности. И, тем не менее, и в качестве изделия (используемого) и, особенно, в качестве изделия из рода одежды – и какой одежды! – он наделен, обитаем, оформлен

– преследуем призраками

– «формой» другой обнаженной вещи, от которой он (частично и временно?) отделен

– «парэргон отделяется...»

– и от которой изделие, кажется, ждет, что присоединится к ней, вновь привяжется – и заставляет ждать нас. Изделие производит впечатление сделанного для присоединения. Но линия раздела (и, значит, не-употребления и праздности) – не только та, что проходит через башмаки и таким образом придает им форму, отрезает их. Эта первая линия – уже наметка движения туда-обратно, между внешним и внутренним, в частности, когда она повторяет движение шнурка. Таким образом, она не проста, она имеет внутреннюю и внешнюю канву, беспрестанно вы-

ворачиваемую. Но имеется и иная линия, иная система отделяющих черт (*traits*): это творение, понимаемое, как картина в своей рамке. Рамка придает творению дополнительную праздность (*désoeuvrement*). Рамка осуществляет разрез, а затем повторное сшивание при помощи невидимого шнурка, который дырявит полотно (как «мерка» «дырявит бумагу»), проходит по нему, потом выходит за его пределы. Шнурок пришивает полотно к его окружению, к его внешнему и внутреннему мирам. Если с этого момента башмаки теряют служебность, то это потому, что они отделены от голых ног и их субъекта привязки (владельца, обычного держателя, носимого носителя). Также и потому, что они нарисованы: в границах картины, но в границах, которые следует мыслить как шнурки. При-творение в творении, при-творение как *творение*: шнурки пересекают дырочки (которые также идут парами) и переходят на невидимую сторону. А когда они оттуда возвращаются, то – с другой ли стороны кожи или с другой стороны полотна? Металлические наконечники шнурков, проходящие через дырочки, что окаймлены металлом, прокалывают и дырявят одновременно и кожу, и полотно. Как различить два слоя невидимого? Дырявя их одной меркой

– Таким образом, имеется одна *мерка* шнурков, в этом ином смысле –

– дырявя их одной *меркой*

– принадлежит ли *мерка* полотну? Я думаю о гвоздях, прикрепляющих полотно к рамке. В этом случае, если гвозди нарисованы (например, у Клее в «*Конструктивно-внушительном*», 1927 г.), как фигура на фоне, то каково же их место? Какой системе они принадлежат?

– гвозди не составляют часть «главной» фигуры, как шнурки. Действие их мерки требует иного анализа –

– дырявя их одной меркой, очертания шнурков пришивают кожу к полотну. Если две плотности, два слоя пересекаются одним удвоенным ударом, то это потому, что отныне и впредь они неразличимы. Все нарисовано на коже, полотно является одновременно *обутым* и разутым, и т. д. Такова, по крайней мере, видимость в этой игре появлений/исчезновений.

Короче говоря, чтобы ускорить сжатие отрывков из «*Le Parergon*» и «*Le sans de la coupure pure*»[3], на которых я более не задерживаюсь: что остается от голой ноги? И – кто? Имеют ли смысл эти вопросы? Является ли тут вещью голая нога (более или менее связанная с подручным, и неважно, составляет ли она для себя пару или нет)? Не самой вещью, а – другой? И каково отношение к эстетическому? К слову «прекрасное»?

– К «прекрасной», возвышенной ноге, как в «Неизвестном шедевре» Бальзака?

– Я сказал более хитро, более уклончиво: к слову.

– Что в остатке – ноги или башмаки? Вот вопрос, остающийся слишком открытым. Предлагаю его ужать и вернуться к самому предмету спора, в том виде, как он был преображен обоими участниками переписки: образ крестьянина для одного, художника – для второго, который делает из этого образа портрет Ван Гога. Предмет спора (*objet*)

– Отвратительное (*abject*)[4] в споре: ботинки – это также и то, что бросают. В особенности, старые башмаки. Необходимость падения, упавшего или падшего (*de la chute, du chu ou du déchu*). Выбросить можно, как старый башмак, старый шлепанец, старый носок. Остаток – это также и этот низ.

– «Сделать себе из остатка подарок» (*Glas*) – вот, может быть, какова – следуя за синтаксисом, который не останавливается и не движется – сцена Ван Гога

– и троих именитых коллег. Но вернемся к предмету спора. Почему и по какому праву Хайдеггер позволяет себе, когда речь заходит об «известной картине», говорить о «крестьянских ботинках»? Почему ноги или ботинки должны при-надлежать или над-лежать крестьянину? Прав Шапиро, когда детально возражает Хайдеггеру, или же неправ?

– Уточняю вопрос: крестьянину или крестьянке? Вот порог (*limen*) этого спора, задержимся же тут еще ненадолго: почему Хайдеггер говорит то о «паре крестьянских башмаков» (*ein Paar Bauernschuhe*) и о том, что «кроме них, нет ничего» (*und nichts weiter*)», не определяя пол и позволяя мужскому роду взять верх над женским в силу этой нейтральности, то, когда определяет субъект, – и, между прочим, чаще – о «крестьянке» (*die Bäuerin*)? Он нигде этого не поясняет, а Шапиро, со своей стороны, не обращает на это ни малейшего внимания. К какому полу принадлежат эти башмаки? Это не тот же самый вопрос, что и раньше, когда мы спрашивали себя, имело ли место символическое равенство между мнимым «символом» «башмаком» и тем или иным половым органом и мог ли различительный и идиоматический синтаксис установить бисексуальность, наделить ее увлекающей или господствующей ценностью, и т. д. Тут – вопрос иной, и все же присуждение башмаков (в живописи) субъекту-носителю

– башмаков и пола

– мужского или женского – это присуждение оказывается созвучным и первому вопросу. Не будем забывать, что в «*Истоке*» говорится о сущности истины, об истине сущности и бездны (*Abgrund*), которая разыгрывается тут, как «завуалированный» рок, сковывающий бытие.

Прививка (*Greffe*) пола к башмакам. Она не завершается в «*Истоке*»: то неопределенность, подчиняясь правилам языка, сползает к мужскому роду, то верх одерживает женский род. Есть крестьянское и крестьянка, но никогда – крестьянин. У Шапиро безо всяких дискуссий башмаки принадлежат мужскому («*a man of the town and city*»), ведь у автора «*Натюрморта...*» пол Ван Гога не вызывает никаких сомнений.

– Верно, что ни Хайдеггер, ни Шапиро, кажется, не уделяют тематического внимания полу привязки. Один до всякого изучения проблемы привязывает башмаки к крестьянскому, но без лишних слов переходит от крестьянского к крестьянке. Другой, после изучения, привязывает их к художнику-горожанину, но никогда не задается вопросом, почему эти башмаки – мужские? А равно, почему другой, которому недостаточно было сказать о «крестьянском», иногда добавляет «крестьянку»? Иногда и даже весьма часто.

– Но что такое тематическое внимание? И правда ли, что исключаемое им (Неявное? Утратившее права? Отрицаемое? Немыслимое? Сокрытое? «Включенное»? Тут имеется множество различных функций) позволяет исключить себя из поля?

– Из какого поля? Окаймленного кем? Чем? Чем-то от крестьянина или от крестьянки?

– Тут все же имеется как бы правило в выходе на сцену крестьянки. Хайдеггер определяет таким образом носительницу башмаков вне картины, если можно сказать, когда шнурок дискурса выходит за окаймление рамки, в при-творение. Последнее он хочет видеть представляющим само творение. Но всякий раз, когда Хайдеггер говорит о примерном изделии в картине, он употребляет нейтральное выражение рода, т. е., по правилам грамматики, мужской род: «*ein Paar Bauernschuh*», пара крестьянских башмаков. Почему же ноги вещи, тут – башмаков, затем представлены как ноги женщины (крестьянки)? Подобное заявление является тем более застающим врасплох, что законы картины тут, в этих отрывках, уже не действуют. Это заявление было, вероятно, подстегнуто наличием множества «крестьянок» у Ван Гога, что сочетается с обвинением в «наложении» (*contamination*), выдвинутом Шапиро. Воображаемую модель Хайдеггера сформировал целый ряд картин. Позже мы должны будем рассмотреть этот иск. Также в другом месте я предложу рассмотреть – в серии, в галерее – все женские образы, испещряющие своими скромными, мимолетными, почти незаметными появлениями дискурс Хайдеггера о Вещи: крестьянка, фракийская служанка, хранительница музея, «молодая девушка» как «слишком молоденькая штучка» в выражении, процитированном в начале нашей встречи мимоходом, *am Weg*: «*Der Stein am Weg ist ein Ding und die Erdscholle auf dem Acker. Der Krug ist ein Ding und der Brunnen am Weg...* Камень на дороге есть вещь, и глыба земли на поле. Кувшин вещь, и колодец на дороге... Человек (*Mensch*) – это не вещь. Правда,

что мы называем молодую девушку, берущую на себя слишком много, «слишком молоденькая штучка» (*ein zu junges Ding*), но мы говорим так только потому, что в этом случае мы в известной степени не находим здесь полноценного человеческого бытия (*Menschsein*), и скорее думаем обнаружить здесь именно то, что составляет вещное в вещах (*das Dinghafte der Dinge*)...»

– Силок, шнурок или западня, о которых говорилось недавно, начинают походить на плавки (*cache-sexe*), а возможно, на футляр (*gaine*).

– Нет, нет, речь, конечно же, идет о вещах, которые должны подходить к ноге. Хайдеггер тянет в свою сторону, Шапиро в другую – один до изучения предмета, другой после поспешного изучения – но оба тянут с непреодолимой страстью насилия и с ухищрениями, желают примерить, подогнать

– заострить (*appointer*), выдать.

– любой ценой усиливая натиск. То это нога не столь уж далекого горожанина, то это нога совсем близкой крестьянки. Зеркальная спекуляция, направленная на обеспечение вещи. Спекуляция, обслуживающая и сводящая (тут – женщину, там – мужчину) в смертельной дуэли, неумолимой и жестокой, несмотря на академическую вежливость, взаимоуважение обоих людей, правила чести и присутствие на поле сражения всевозможных свидетелей. Избранным оружием – поскольку следует нажимать на *парэргон* – является обувь. А местом является луг, заминированный для ученых участников. Они оба рискуют остаться на нем. Выжившим свидетелем остаются ботинки с картины, смотрящие на них в своей отделенности, которая полна невозмутимой иронии.

– Я спросил: был ли прав Шапиро?

<...>

– ...я не сказал, как Хайдеггер, «это крестьянские башмаки», но, напротив: «ничто не доказывает, что это крестьянские башмаки» (по-моему, единственный бесспорный тезис у Шапиро). И я не сказал, как Шапиро, «это башмаки горожанина», и даже «Ван Гога», но напротив: ничто не доказывает и не может доказать, что «*they are the shoes of the artist, by that time a man of the town and city*». Каждый раз, когда вы читаете «*they are clearly*», «*this is clearly...*», «*are evidently...*», это не значит, что нечто ясно или очевидно, как раз наоборот. Это значит, что надо отрицать внутреннюю темноту вещи, ее сущностную сокрытость, и что возникла необходимость убедить в очевидности просто по причине отсутствия необходимых доказательств. Слова «*clearly*» и «*evidently*» касаются первоначально возвращения ботинок Ван Гогу, *собственности* ботинок, которые принадлежат *собственно* ему (они

старые, знакомые, изношенные, пригнанные к ноге, испятнанные – но тем менее они поддаются фетишизации как вещь другого, другая вещь). Выделяю: «*They are clearly pictures of the artist's own shoes, not the shoes of a peasant*»...«пара старых ботинок, *очевидно*, его *собственных*». Ниже «*clearly*» обеспечивает идентификацию полотна. На этот раз за точку отсчета берется письмо Хайдеггера, которое проходит удивительный путь. Тут можно говорить о затянувшемся обходе: «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. Это явно (*clearly*) № 255 по каталогу де ля Фая». Почему это столь явно? Об этом ничего не говорится. Потому ли, что каталог выставки исключал всякую другую возможность? Почему бы тогда не сказать об этом? В таком случае весь предшествующий кропотливый показ на грани невероятного оказался бы уже не нужен. И к тому же, даже если мы исходим из отсылки Хайдеггера (в его письме) к его отсылке (в тексте), предполагая, что последняя идентична его отсылке во время посещения выставки в 1930 г., даже если все эти отсылки могут быть наложены одна на другую и не оставлять никакого сомнения в отношении этой картины (де ля Фай, № 255), следует еще доказать: а) что всякая крестьянскость (если нечто подобное существовало в области похожих башмаков) совершенно исключена, б) что эти башмаки принадлежали Ван Гогу. А то, что мы сказали о предыдущем абзаце, разрушает всякую возможность доказательств в этой сфере.

Уверенность кажется тем более категоричной в своем уточнении, поскольку сразу же после идентификации *этой* картины Шапиро должен вспомнить о том, что в отсылке Хайдеггера возможно смешение между некоторыми чертами двух картин: «В то же время выставлялась и картина с тремя парами башмаков, 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 выражает бытие или сущность башмаков крестьянки и их отношение к природе и труду. Это башмаки художника, в то время жителя малого или большого города».

Идентификация (во всех многочисленных смыслах этого слова), атрибуция, повторный захват (*reappropriation*): у вожделения больше нет ограничений. *Первый этап*, первое требование: Шапиро рассматривает картину как «копию» и игнорирует закон элементарной структуры, вводя отношения собственности во внешнюю к картине «реальность», в рамках мнимой модели копии. Он говорит: башмаки не только не принадлежат крестьянину или крестьянке (что являлось бы слишком быстрым переходом от невероятного к исключенному), но они принадлежат мужчине, мужчине-художнику, художнику, подписавшему картину, собственнику своей подписи, так же, как и своих башмаков, которые тут становятся *тем же*. *Второй этап*, второе требование: поскольку этого недостаточно для полного возвращения, необходимо еще, чтобы *реальный* держатель-обладатель-владелец-подписавший-картину (сколько накопленных ценностей, настолько и увеличивается капитал, ибо все эти значения сочетаются, не смешиваясь) нарисованных башмаков оказался более определенным, чтобы мерка была строгой, а вещь оказалась лучше приспособленной. Тот, кому возвращается его имущество, должен быть также из «людей города, большого или малого». Этот факт в данный момент («*by that time*») должен зафиксировать художника в его сущности, ибо, в противном случае, что удержало бы его от крестьянскости – в городе? Как будто Ван Гог не мог принадлежать и городу, и деревне, как будто он не мог сохранить в себе крестьянское начало (даже в виде крестьянских ботинок: что же это, на самом деле?), временно став крестьянином! Как будто он не мог нарисовать своими кисточками голые ноги! Как будто башмаки всегда срисовывают с собственных башмаков! Ибо вот и третье требование, и *третий этап*: *реальный* владелец и т. д. *нарисованных* (эпитет, содержащий или удерживающий в себе всю двусмысленность взаимоотношения модель/образ) башмаков, определенный таким образом, должен быть субстанциально расположен во времени и в пространстве. Коль скоро мы посчитали, что смогли опознать картину, в которую метил Хайдеггер, раз мы присудили ее предмет (такие-то определенные башмаки) субъекту (носителю, держателю, владельцу, автору картины, мужчине, горожанину), надо еще, чтобы, находясь в такое-то время в таком-то городе, он не мог нарисовать ничего, кроме городских башмаков, близких, насколько это возможно (*Da*!). Нарисованные башмаки должны *исходить из* башмаков носимых, которые, таким образом, *не уходят*, во всяком случае, уходят не очень уж далеко, и уже возвращаются. Куда? Туда. Куда «туда»? Туда, вы видите, сюда, сюда, тотчас же.

– И все же. Совсем как Хайдеггер, которого он в этом пункте цитирует с иронией, Шапиро исключает, что с его стороны имело место малейшее «проецирование». Шапиро уверен в том, что научно определил содержание и источник картины (городские башмаки как личностный объект художника). Он делает хорошую мину при плохой игре, изобличая идентификационное проецирование, совершенное Хайдеггером: ведь тот присоединил башмаки к собственной общественной среде, он их перенасытил своим «тяжелым пафосом исконного и почвенного». Он сделал именно то, от чего открещивался, он «представил себе все и спроецировал это на полотно».

– Короче говоря, галлюцинация. Мы встречаемся тут с галлюцинацией в живописи. Должна ли живопись подчиняться дискурсу о галлюцинации, выработанному в ином месте? Или же она должна стать ее решительным испытанием и условием?

–Тут будет несколько замечаний. Да, галлюцинации и призраки. Но что это значит? У нас найдется много причин, чтобы с настороженностью отнестись к понятию «проецирования», коим манипулирует Шапиро. Что такое «проецирование» в живописи? Каковы границы проецирования? Что запрещено проецировать и почему? Что такое опыт без проецирования? Не принадлежит ли это понятие проецирования

объективизму или, по меньшей мере, системе субъектно-объектных отношений, системе истины (как уравнивания или как разоблачения, как присутствия в изображении или представлении)? Истины, не могущей более измеряться ни эффектами бессознательного, как их определяет некое состояние психоаналитической теории, ни, тем более, *остающейся* (*restante*) структурой меток, начертание которых интересует нас здесь? Тем не менее, примем пока понятие проецирования или воображения, как его, в общем, легко, используют наши двое собеседников: один – чтобы противопоставить ему присутствие истины в живописи как *aletheia*, второй – чтобы предложить верное и миметическое изображение, адекватное объекту. Тогда тут может присутствовать бульшая доля галлюцинаторного проецирования, чем об этом говорит Шапиро в собственном разборе картины. Мы только что это показали: ничто в этой картине не позволяет *увидеть* ботинки, а тем менее ноги или все тело Ван Гога-горожанина, Ван Гога-парижанина и т. д. Наоборот, тут может наличествовать (я подчеркиваю: может) и меньшая доля проецирования, чем та, о которой говорит Шапиро в «видении» Хайдеггера. Действительно, в случае с Хайдеггером опасности проецирования уменьшаются по причинам, которые долго разбирались раньше. Эти причины затрагивают саму структуру отсылки к картине в «*Истоке*». Не стану возвращаться к этому, но добавлю один аргумент. Он относится к моменту, в который, безо всякого сомнения, Хайдеггер говорил об *этой* картине и неосторожно упомянул «пару крестьянских башмаков». Неосторожность и риск проецирования неоспоримы, столь же неоспоримы, как и в случае с Шапиро. Но для Хайдеггера имеется как минимум одно *смягчающее* обстоятельство. Оно исходит из контекста, из письменно-живописного контекста Ван Гога. Оно состоит не только в том факте, что Ван Гог до *и после* 1886 г. рисовал множество крестьян и крестьянок, крестьянских башмаков (отделенных или нет, именованных, заявленных, озаглавленных или нет). Он обращался к сценам и объектам крестьянской жизни, которые он с настойчивостью пытался правдиво передать в живописи («...чтобы это была подлинно *крестьянская* живопись. *Я знаю, что это так*... Из таких картин *они узнают что-нибудь полезное*»– письма его брату Тео, 1883–1885 гг. Они полны обвинительных речей против «горожан»). Нет. Оно состоит вот в чем: «идеология», скажем для удобства, идеология сельская, земельная, почвенническая, ремесленническая, в проецировании коей обвиняется Хайдеггер, этот «тяжелый пафос исконного и почвенного» – так ли уж все это было чуждо Ван Гогу? Кто сказал: «Когда я говорю, что я крестьянский художник, это на самом деле так и ты скоро лучше поймешь, что именно там я чувствую себя в своей среде»? Эти знаки (живопись и написанное на картине) слишком многочисленны и слишком известны. Не станем же злоупотреблять ими. Крестьянская и *ремесленническая* «идеология» в живописи, забота о правде в живописи («Но истина мне так дорога, и сам ее поиск тоже, что я думаю, я верю – да, я предпочел бы быть сапожником, а не музыкантом, играющим красками.») – вот то, что его роднит с Хайдеггером. Даже если истина Ван Гога – во всяком случае, в *речи* – остается изобразительной. Не будем злоупотреблять этим аргументом, но признаем, что галлюцинаторное проецирование Хайдеггера, если таковое и имело место, мотивируется этой идентификационной поддержкой. Разумеется, чтобы сказать, что хотел сказать Хайдеггер, мы должны объяснить, зачем ему понадобилось выбрать именно этот тип объекта (так называемое «полезное» изделие, вроде одежды – и определенного предмета одежды), этот тип картины, этого художника. Он не мог бы сказать то же с той же легкостью, обратись он к другим объектам, к другим художникам, к другим предметам обуви – Ван Эйка, Миро, Магритта или Адами. Конечно, следует проанализировать выбор примерной модели – и его ограничения – для данного дискурса в «*Истоке художественного творения*» и поставить аналогичные вопросы относительно поэтических моделей Хайдеггера. Выходит, что опасности проецирования были более ограниченными. «Проецирование» производится в процессе выбора скорее, чем в анализе модели, поскольку примерным образцом для анализа служит творчество Ван Гога. Некоторая схожесть между Хайдеггером и Ван Гогом, каковы бы ни были границы аналогий для других точек зрения, определенная общность «пафоса» парадоксальным образом формирует идентификационную поддержку, которая снижает опасность «проецирования», галлюцинаторного бреда. «Патетический» абзац о немотствующем зове земли оказывается созвучным – вот еще один факт соответствия – с тем или иным письмом Ван Гога.

– Мне хотелось бы пойти дальше. Не только, чтобы вывести Хайдеггера из-под обвинения Шапиро или найти ему «смягчающие обстоятельства», но и чтобы заставить проявиться, по ту сторону *трех требований Шапиро*, волну дополнительной идентификации. Дополнительной, ибо идентификация, как и присуждение, обладает *дополнительной*, или *парэргональной* структурой. Дополнительной потому, что это требование воссоединения по определению является неутолимым, неудовлетворяемым, всегда набивающим цену. Оно каждый раз обновляется, заставляет вкладывать больше и больше. После того, как он оспаривает право земледельческой собственности, вожделенное для Хайдеггера, Шапиро переходит ко всеобщему наступлению. Оно развертывается со следующего вопроса: заключается ли заблуждение Хайдеггера (предполагается, что доказательства уже усвоены) лишь в выборе плохого примера? Нет, дело в том, что он даже не смог проанализировать свой собственный пример и даже если он был прав, «увидев» башмаки крестьянки, он упустил главное, «присутствие художника в произведении». Вот: «*Is Heidegger's mistake simply that he chose a wrong example? Let us imagine a painting of a peasant-woman shoes by Van Gogh. Would it not have made manifest just those qualities and that sphere of being described by Heidegger with such pathos? Heidegger would have missed an important aspect of the painting: the artist's presence in the work*». С этого мгновения захват ботинок их собственником Ван Гогом для Шапиро неизбежен и не знает границ. В процессе наступления выходит следующее: мы видим уже не отделяемый личностный объект

(личную вещь или частичку тела) и не объект, принадлежащий Ван Гогу, но не смешивающийся с ним, будь то хоть член-призрак. Мы находимся *в присутствии* самого Ван Гога. Картина выражает «присутствие» самого художника в его «автопортрете», не только «частицу его собственной жизни» (*a piece of his own life*), но и часть органичную, а значит, увлекающую за собой все тело, одну из «вещей. неотделимых от его тела» (*things inseparable from his body*) и даже от его стоящего, «прямоходящего» тела (*«the erect body in its contact with the ground»*). Выявляется шаг возвращающегося Ван Гога, *проходящего* в картину. Между телом этого проходящего и башмаками, между самими двумя башмаками, в *паре* больше нет возможного разделения. Реальный объект, к которому отсылает картина, модель, которая была до сих пор столь наивно посчитана копией, выросли и заполняют собой целостность субъекта. Заголовок картины, ее легенда гласит: *Hoc est corpus meum*[5]. Мы подталкиваемся к расшифровке: Ван Гог *дается*, дает возможность увидеть себя, приносит в искупительную жертву свою плоть, когда показывает свои ботинки. А Гоген, цитируемый Шапиро в заключении, как будто подтверждает это: перед ним появляется «видение воскресшего Христа», «видение Иисуса, проповедующего доброту и смирение».

Нет более отделенности: ботинки не привязаны более к Ван Гогу, они *суть* сам Винсент, неотделимы от него. Они даже не изображают одну из его частей, но все его соединенное, сжатое, сосредоточенное на самом себе, вокруг себя, рядом с собой присутствие, *парусию*[6].

Является ли тогда то, что было названо «схожестью», парадоксом или необходимостью? Как бы то ни было, момент, в который Шапиро, кажется, наиболее радикально противостоит Хайдеггеру, является также моментом, где его действия наиболее схожи с действиями противоположной стороны. Как происходит эта опосредованная идентификация?

Большое наступление начинается, таким образом, в момент, когда Шапиро, путем тактической уступки, делает вид, что представляет себе крестьянские башмаки, нарисованные Ван Гогом. Чтобы показать, что даже в этом случае Хайдеггер упустил бы главное, присутствие художника в творении, необходимо найти черты Ван Гога в крестьянке, Винсента в крестьянке, а лучше крестьянку-Ван Гога в своих башмаках. Это может завести далеко и было бы еще более интересным, если бы протоколы этой идентификации были иными, но неважно. Теперь речь заходит о том, чтобы на (в) ботинки (ботинках) расположить лицо, лицо автора картины. *Vincent Van Gogh fuit hic*[7]. Хайдеггер упустил, игнорировал (*overlooked*) именно «личностное» и «физиогномическое» в этих ботинках. В отличие от деревянных сабо, которые он рисовал в другое время (крестьянские сабо, ясные, чистые и без следов носки, т. е., безличностные), в отличие от кожаных шлепанцев (крестьянские шлепанцы. увиденные сзади), он показывает тут ботинки лицом. Они идут к нам, как бы смотрят на зрителя (*as if facing us*), запечатлевая обезличивающее или обезличенное лицо, с индивидуальными чертами, морщинами, «правдоподобный портрет стареющих башмаков» (*veridical portrait of aging shoes*). Чем-то напоминает «Портрет старика» или, согласуясь с замыслом Шапиро, лучше сказать: *a portrait of the artist as an old thing*.

Соединение оказывается столь прочным (абсолютным), что оно стирается, или теряет себя: нарисованные ботинки не являются лишь реальными и реально присутствующими ботинками реального и присутствующего *Винсента*, они не просто подходят к его ногам: они *суть* Винсент Ван Гог с головы до пят. *Обувание* становится равным *бытию*, и из этого следует воссоздать целый ряд последствий.

Голова: Винсент подписал там автопортрет, он проиллюстрировал свою подпись, субъект нарисованных башмаков. Если в этом автопортрете он скрыл ноги, то не для того, чтобы забросить пустые (остающиеся) башмаки, а потому, что эти ботинки суть лицо Ван Гога. Их стареющая, морщинистая, исполненная опыта и усталости, изборожденная жизнью и, главное, очень знакомая, домашняя (*heimlich*) кожа есть его кожа. Если посещаемые призраком ботинки оказываются без ноги, то не затем, чтобы остаться отделенными, пасть более низко, чем растение, а чтобы стать выше, чем любой член, стать совершенно воссоединенными. Соединение тут является другой шеей. Она возвышает до состояния образа, она преображает. Преображенные башмаки находятся в парении и являются ореолом самих себя. Уже не приходится смотреть вниз, в самый низ (ноги, башмаки, почва, подпочва), а вновь (следуйте за крестьянкой) вверх, в самый верх, на лицо, смотрящее на вас, на Лик.

Тут возникает впечатление, что по отношению к *«Истоку»* находишься на другом полюсе. Хайдеггер тянул книзу, к земле, к пропасти, и т. д., а не к лику субъективности. И все же.

И все же, несмотря или по причине этого максимального противостояния, речи собеседников начинают соучаствовать, странным образом походить одна на другую, отсылать одна другой собственный образ, сопоставляться по разным чертам. Конечно же, идентификация не будет полной, соответствию есть пределы. Как во всякой паре. И все же, когда Шапиро противопоставляет этот автопортрет Хайдеггеру, его акцентировка напоминает акцентировку *«Истока»*: *«Yet Van Gogh is in some ways like the peasant; as an artist he works, he is stubbornly occupied in a persistent task that is for him his inescapable calling, his life (...) that part of the costume with which we tread the earth and in which we locate the strains of movement, fatigue, pressure, heaviness – the burden of the erect body in its contact with the ground. They mark our inescapable position on the earth»*.

– Да, тут явно наблюдается возвращение к земле и сосредоточение в ботинках мира ремесленничества, тяжелого крестьянского труда, и т. д. Это тот же «пафос». Но заявления Шапиро подпитываются сходством между художником и крестьянином, а у Хайдеггера этого нет.

– Это не столь явно и не так просто. Конечно, это сходство является, прежде всего темой Ван Гога: я – крестьянин, я – сапожник, я принадлежу этому миру, и когда я выписываю себя самого, так часто –

– Раз Ван Гог так часто говорит и рисует свое «я», не будет ли это тоже «смягчающим обстоятельством», на этот раз для Шапиро, как «крестьянская» идеология художника – для Хайдеггера?

– Никто тут не является ни обвиненным, ни приговоренным, ни даже подозреваемым. Имеются образчики живописи, письменности, воссоздания, вот и все. Кто тут знает Ван Гога, Хайдеггера, Гольдштейна, Шапиро? Этот квадрат –

– Можно сказать, что, когда в «*Истоке*» Хайдеггер предлагает вернуться по эту сторону позднего противостояния между художником и ремесленником (работником ручного труда) и переосмыслить *techni* или *techniités* (мы рассмотрим это позже), он тоже продвигается в этом пространстве сходства между художником и крестьянином. Чтобы ответить на вопрос, нужно решиться прочесть этот отрывок, на который я давно обращаю ваше внимание, о подписи, разрыве и притягательности.

– Выходит, что вдруг между Хайдеггером и Шапиро возникает полное созвучие. Может ли это не волновать?

– Созвучие прерывается каждый раз, когда Шапиро говорит «*self*», «*self conscious*», «*self awareness*», «*own*», «*portrait*». Он сводит все к самосознанию, к субъективности. Хайдеггер же никогда не решился бы на это без вопрошания, и субъективность он всегда вопрошает как эпоху метафизики: той, что, начиная с Декарта, ищет в субъективности *почву* для своей уверенности (незыблемую скалу или фундамент, по которым примыкающая к ним подошва на этот раз не скользит). Скажем по этому случаю, что Шапиро заблуждается, говоря о «понимании метафизической силы искусства», которая остается «теоретической идеей», и приписывая все это Хайдеггеру. Именно это в «*Истоке*» и оспаривается, причем постоянно, систематически. И нельзя быть уверенным, что следов подобных рассуждений у Хайдеггера больше, чем, как минимум, у большинства теоретиков живописи. Как мне, например, кажется, метафизические предположения присутствуют более явно и определяют больше в «*Изыскании*» Шапиро, чем в «*Истоке*» Хайдеггера.

– То, что только что было сказано о ботинках как о портрете художника-крестьянина-в-творении, похоже, подтверждает недавнее указание: башмаки присутствуют в картине, они находятся *там, чтобы* (изображать, представлять, отмечать, о-писывать?) картину в творении. Не для того, чтобы быть воссоединенными с ногами такого-то или сякого, в картине или вне ее – они находятся там *для-живописи* (и обратно).

– Живопись в творении, как художник во время творческого акта, как живописная продукция в процессе создания?

– *Для того, что имеется от художественного оставания*: формула, которая не сводится ни к какой иной, но я должен покинуть ее на сжатие. Впрочем, из нее тянется нить.

– Я только-только начал читать вторую часть «*Заметок*» Шапиро, эту идентификацию с противником.

Тут имеется ссылка на Кнута Гамсуна, описывающего собственные ботинки. Шапиро противопоставляет его Хайдеггеру. В особенности, когда Гамсун пишет: «Некая частица моего существа как бы перешла в эти башмаки, от них на меня веяло чем-то близким, словно то было мое собственное дыхание. Они (мои башмаки) волновали меня, как призрак моего другого «я» – живая часть меня самого». Чтобы заключить из этого – что якобы и делает Гамсун и как, во всяком случае, торопится заключить Шапиро – что «мое другое «я» есть я сам, «Я», и, особенно, что призрак есть «Я», надо крепко зажмурить глаза. «Что такое «мой призрак»? Что значит выражение: «призрак моего другого «я»? Мое второе я, является ли оно мною самим или «Я-другим», другим, говорящим «я», или мною самим, который является собой, лишь поскольку он разделен призраком своего двойника? Когда появляется призрак (или двойник-привидение), есть ли необходимость настаивать, что логика идентификации не столь просто умиротворяется, как о том, кажется, думает Шапиро? Если я говорю: эти ботинки суть призрак *Ван Гога*, другого призрачного «я» *Ван Гога*, колебание в выборе родительного падежа само по себе выражает тревожное состояние, *Umheimlichkeit* вещи. Оно вызывает призрак *Ван Гога*: призрак, как тот, кто *он есть* или тот, кого он *имеет* внутри себя или перед собой и того, кто посещает его, другого, а значит, призрак (который является другим) в нем как призрак другого, и т. д. ...

– Но для чего тогда навязчивое посещение этих башмаков? *Являются* ли они призраком (кусочком призрака, членом-призраком)? Являются ли они в таком случае призраком Ван Гога или призраком *другого Я* Ван Гога, и что тогда означает «*другое Я*»? Или же, *не будучи* призраком сами по себе, *имеют* ли они призрак, являются ли они подходящим местом, чтобы иметь, заставить вернуться, принять или удержать призрак, и какой? Собственный или призрак иного (отделимого)? Призрак, принадлежащий бессознательному другого?

– Тут мы не ответим на этот вопрос, но нужно видеть, как он связывается с вопросом о паре, который с недавнего времени вы не хотите услышать. Спектральный анализ *обоих* башмаков должен нам сказать, как они идут: *идут* ли они вместе- и тогда каким образом? Или же они *идут* к ногам, и тогда как? «*Идти с*» в первом случае, «*идти к*» во втором, но «*идти к*» не значит «*прийти в*» (такое-то место). В обоих случаях, чтобы *идти, идти вместе* или *идти-к*, два ботинка должны, и это является необходимым условием, составлять пару. Теоретически. Но если они уже никуда не идут, если они отделены, заброшены, расшнурованы, они могут уже не составлять пары. Пара разделяется. Каков тогда спектр (*spectre*) возможностей или возможность призра-

ков[8]? Башмаки могут быть разрознены, принадлежать каждый к разным парам, через которые они продолжают отдаваться на посещение призракам. Но в первом варианте разрозненности всё еще может нормально держаться или, по меньшей мере, шагать, если позволяют мерка и двойная ориентация (налево и направо). Это – первая возможность, почти «нормальная», хотя разрозненность, отмечаемая другими чертами, заставляет прихрамывать или косить. В этом случае мы имеем тревожный опыт. Вторая возможность: один-единственный ботинок. Об этом мы уже говорили. Ампутированная пара? Ботинок, ампутированный от пары, которой он принадлежал? Посещаемый другим? Господствующий и властный, поскольку наконец один, улавливающий в себе всяческое фетишистское – или нарциссическое – наделение? Лучше воссоединенный двойник мертвого или мертвой? Наделение хромaнием (*Erection du boitement*)? Уничтожение двойника? Нищета или монументальный блеск неиспользуемого? Возможны все эти варианты наделения, они *остаются*, открытые для синтаксиса всех призраков. Третья возможность (я уверен, что скоро забуду о ней): два правых или левых ботинка. В принципе, не подлежащих надеванию и использованию. В любом случае, они не *идут* вместе, не раня носителя, если только он не обладает ногами монстра. Но два ботинка, отделенных в данном случае от носки и употребления, лучше мыслят друг друга. Странно, но каждый является двойником другого. Накопление навязчивых посещений находит тут дополнительную прибыль, оно может сочетать предыдущие возможности, подкреплять их, дополнять. Эта третья возможность раздваивается: 1. В исходной позиции, которая продолжает на них воздействовать, даже если они от нее ушли, два правых или левых ботинка могут принадлежать двум различным парам. Каждая из них отделилась от самой себя, но оставляет на каждом ботинке свой отпечаток. Он узнаваем и эта разница между двумя правыми или левыми ботинками немного разрывает то, что они имеют в себе идентичного и, значит, тревожного, прихрамывающего, сомнительного; она намечает новое спаривание, весьма быстро остановленное. 2. Два правых или левых ботинка суть в точности похожи, они принадлежат двум парам (которые отделены одна от другой и сами от себя). Разница между ними – лишь в порядковом номере. Тогда можно подумать, что в глазах у нас двоится, мы видим две совершенно идентичные вещи. Это – обман, порождающий галлюцинации. С-паривание (*appariement*), с-равнение (*com-paraison*) и даже пари (*pari*) – все это невозможно. Ибо пари всегда предполагает сравнение. Нужно еще, чтобы различия позволили это сделать – а если различий больше нет? Скажем ли мы тогда, как мы это только что сделали, что пари становится невозможным? Или наоборот: что остается лишь заключить пари? *Что надо лишь заключить пари?* В случае с башмаками пара все бы устроила в той мере, в какой бытие-с обоими индивидами (некомплектными комплектами, целым и частями) не запрещает, а, наоборот, поддерживает, предполагает и обнажает различие. Последнее проходит, главным образом, по одному направлению (и тут можно вспомнить всю трансцендентальную эстетику Канта) и по одному направлению

«собственного тела». *Сравнение* в этом ином смысле становится возможным – тут уж нету пари (*plus de pari*)[9].

– Больше нет пари?

– Скажем ли мы тогда, что Шапиро, Хайдеггер и иже с ними с полным на то основанием заключили в виду картины пари о паре? Они сыграли в пару? Они сделали это (раз нет пари) чтобы избежать риска пари? Но им не удалось это сделать, поскольку надо считаться с пари бессознательного или с бессознательным в пари, если хотите. Все же пари больше нет, так что ловушка действует по-прежнему в межшнурочном завитке. И неважно, заставляет ли она двигаться, позволяет ли двигаться или парализует. Больше пари нет. Нету. Они заключили пари о паре, о сравнении, о пари, которое уменьшает опасность *абсолютного* пари, которое ограничивает *себя* и само *себя сжимает*, вплоть до самоудушения. До самосвязывания, с целью не уйти от себя. Ибо скрученность (*le retors*) исходит из того, что *абсолютное* пари никогда не должно исключать *несвязное* или *абсолютную* непарность (*l'impair*). Таким образом, волей-неволей они заключили пари не в пользу возможности пари. Назовем *несвязным* то, что открывает в мерке *fort/da*, игру исчезновения/появления – и все же предоставляет возможность разрозненния. От ван-гоговского удара (*coup*) остается вынужденность судьбы и провоцирование невозможного пари. Вот гениальность непарности[10] Ван Гога.

Примечания

1 Здесь публикуется два фрагмента из чертвертого раздела книги Деррида «Истина в живописи». В названии (*Restitutions de la vérité en pointure*) таится двусмысленность: буквально оно означает «восстановление истины в размере», но слово «pointure» (размер, мерка) созвучно «peinture» (живопись). – *Прим. пер.*

2 См. «Mimesis des articulations». Paris: Aubier-Flammarion, 1975. P. 165–270.

3 Название одной из глав «Истины в живописи» Деррида. По звучанию схоже с «Le sens de la coupure pure» («смысл чистого разреза»), но «sans» означает «без», «отсутствие». – *Прим. пер.*

4 Игра слов: «objet» и «abject» звучат почти одинаково. – *Прим. пер.*

5 «Тут мое тело» (лат.) – *Прим. пер.*

6 От греч. παρουσια – присутствие. – *Прим. пер.*

7 «Винсент Ван Гог был здесь» (лат.). – *Прим. пер.*

8 «Spectre» – и «спектр», и «призрак». – *Прим. пер.*

9 Или «еще больше пари». – *Прим. пер.*

10 «Son impair» – также «его неловкости». – *Прим. пер.*

Перевод с французского В. Рубинчика выполнен по:
Derrida J. *La vérité en pointure*. Paris: Flammarion, 1978. P. 291, 334–351, 416–430.