

В. Ван Гог – К. Гамсун – М. Хайдеггер (к вопросу об онтологическом статусе искусства)

Рассмотрена интерпретация образа башмаков в модернистском творчестве В. Ван Гога, К. Гамсуна, а также в философии искусства М. Хайдеггера. Для названных авторов вещь (башмаки как ее эпифеномен) изначально конституируется искусством, а не наоборот. Художник (в широком аспекте) тем самым становится «законодателем» самой бытийной сферы.

Ключевые слова: В. Ван Гог, К. Гамсун, М. Хайдеггер, модернизм, искусство, вещь, бытие.

М. Хайдеггер всегда был подчеркнуто внимателен к искусству модернизма¹. В своей основной работе по философии искусства – «Исток художественного творения» (1936) – в качестве одного из главных примеров произведений, конституирующих самое вещь (одну из вещей мира), он привел картину Ван Гога «Башмаки»: «На картине Ван Гога совершается истина. Это не значит, что нечто наличествующее верно срисовано, но здесь открывается дельность башмаков – изделия, и таким образом сущее в целом, мир и земля в их противоборствовании, оказываются в несокрытости»².

По словам С.Н. Ставцева,

Это открытие «дельности» «изделия» и, затем, самого характера вещи (ее «вещности») происходит не в ситуации употребления, использования вещи как средства, служащего для той или иной цели, как это было в «Бытии и времени», а при изображении вещи в художественном творении»³.

«Дельность» (концепт, восходящий к древнегреческому термину «технэ» и древнегреческому пониманию искусства как «технэ») всякой вещи «указывает на ее близость Dasein»⁴, т. е. человеческому

бытию в его связи с историческим бытием в целом, т.е. с самой истиной.

Искусство, по Хайдеггеру, – смыслозадающая («понимающая» и тем самым онтологическая) сфера мировой исторической жизни. Искусство становится «первее» вещей мира, только и определяя их бытийный статус. Последний, согласно Хайдеггеру, непредметен:

Все дело в том, что мы не полотно Ван Гога понимаем, а «им» понимаем нечто иное – непредметное, но символизируемое – динамическое событие свершения истины⁵.

Ван-гоговские башмаки образуют вокруг себя – точнее, самими собой – целый хронотоп, целый макрокосм: «сущее в целом, мир и земля в их противоборствовании, оказывается в несокрытости», т. е. в «истине бытия».

Однако наличие конкретно такой картины у Ван Гога оспаривается⁶, хотя Ван Гог часто рисовал башмаки в разных визуальных контекстах и сочетаниях, что и могло привлечь внимание Хайдеггера. Хотя Хайдеггер, скорее всего, апеллировал к разным изображениям башмаков художником, философ мог подразумевать, в частности, ту картину Ван Гога, где тот изобразил свои «боринажские башмаки». Философ рассматривает их в качестве «крестьянских», что, впрочем, не так далеко от истины: ведь Ван Гог в жизни, в быту, в творчестве всячески стремился быть близок самым простым и обыкновенным людям с их естественной «философией», они часто становились предметом его картин.

А. Перрюшо замечает по поводу воссоздания Ван Гогом «боринажских башмаков»:

«На его парижских полотнах люди появляются очень редко. Но если появляются – это просто разноцветные тени. Подлинная жизнь протекает где-то в другом месте. <...> Винсент пишет <...> пару своих боринажских башмаков, залепленных грязью, изношенных от долгой ходьбы, – эти милые его сердцу башмаки кажутся одушевленными существами, которые смотрят с картины человеческим взглядом⁷».

В приведенной цитате очень точно сформулирована мысль о некоей продуктивной замене «людей» «вещами» – замене в соответствии с идеей «дегуманизации искусства», позже провозглашенной Х. Ортегой-и-Гассетем в качестве признака современного искусства. Но в случае Ван Гога замена переходит в «одухотворение», «оживление» вещи, в максимально полное раскрытие ее смыслозадающего потенциала.

По наблюдению А. Перрюшо, для Ван Гога «предметы всегда сохраняют свою материальность, а не растворяются в воздушности атмосферы»⁸. Вместе с тем само внимание к материальности

(как эпифеномену «дельности», по Хайдеггеру) не заслоняло для художника интереса к внутреннему смыслу, но «прежде всего борьба шла за то, чтобы научиться видеть за внешним обликом сущность предметов, мгновенно схватывать зорким взглядом их внутреннюю жизнь»⁹.

Интерес Хайдеггера непосредственно к образу башмаков мог вызвать также и один из эпизодов романа К. Гамсуна «Голод». Роман полностью опубликовали в год смерти Ван Гога (1890), когда имя художника еще практически не стало известным, поэтому сознательные аллюзии на него у Гамсуна исключаются. Вместе с тем оба автора (Ван Гог и Гамсун) выразили в рассматриваемых образах нечто достаточно сходное и общезначимое для их эпохи, для духа времени как современного.

Вот так подано Гамсуном открывающееся состоянием голода видение:

Я сижу, откинувшись назад, поглядываю на свою грудь, на ноги и вижу, как подрагивает моя нога от толчков крови. Я приподнимаю голову и все смотрю, и меня охватывает какое-то странное, небывалое ощущение; по нервам моим пробегает дивная волна, и словно трепетный свет вдруг вспыхивает во мне. Я гляжу на свои башмаки и как будто встречаюсь со старым другом, как будто какая-то частица моего существа вновь возвращается ко мне; чувство единения захлестывает мне душу, глаза наполняются слезами, и мои башмаки словно отдаются во мне тихим звоном. «Это слабость! – строго говорю я себе и, сжав кулаки, повторяю: – Слабость». И я принялся смеяться над этими нелепыми чувствами, я нарочно издевался над собой; я произносил твердые и здравые слова, крепко жмурился, чтобы прогнать слезы. И 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 белесые швы придают им своеобразное выражение, что у них как бы есть лицо. Некая частица моего существа перешла в эти башмаки, от них на меня веяло чем-то близким, словно то было собственное мое дыхание¹⁰.

Предметный мир, увиденный в пограничном состоянии, в состязании «жизни» и «смерти», открывает реальность и ее смысл по-новому. Это видение «вживается» в вещи. В данном случае употребительно именно слово «вживание», а не «вчувствование» в значении В. Дильтея и его последователей, поскольку в гамсунской цитате налицо феноменологическо-экзистенциальный диалог с определенной вещью: разговор на равных между индивидом

и вещью мира. «Вживание» в качестве способа понимания сущностно (феноменологически) конституирует вещи, позволяя им предстать в более «точном» (полном) их состоянии, в их конкретном, непосредственном отношении к человеку и сущему, к бытию сущего. Это близко герменевтике и феноменологии Хайдеггера.

Принципиально, что герой «Голода» мечтает стать писателем. Тем самым описание его глазами башмаков «вдвойне» введено в орбиту искусства, т.е. оно существует также словно «независимо» («само по себе») от авторского художнического отношения.

Интерес Гамсуна к «творческим личностям» как «людям тонкой душевной организации»¹¹ позволил автору показать в «Голоде», как «творческий дух» главного героя «преодолел все физические страдания»¹²: «самая острая борьба происходит между в высшей степени земными, телесными устремлениями и одержимостью божественным безумием»¹³. «Земные устремления» (голод) и названная «одержимость», однако, не противопоставлены у Гамсуна, а взаимосвязаны: если бы не существовало «голода», то не возникло бы и «божественное безумие».

Специфический интерес к впечатлениям голодающего от внешнего мира и впечатлениям героя от себя в качестве воспринимающего мир – основной мотив романа. Это заставляет говорить об элементах экспрессионизма у Гамсуна (выразительный акцент на состоянии, характерности), а также об элементах импрессионизма (фиксирование моментов сиюминутных ощущений, их прихотливости, смены)¹⁴. Непосредственная преемственность ведет от «Голода» Гамсуна к новелле экспрессиониста Ф. Кафки «Голодарь», где показаны парарелигиозные и метафизические аспекты (аскеза и вообще самоумаление) конкретного состояния голода.

Хотя процитированный фрагмент «Голода» семантически не выделен у Гамсуна каким-то особым способом, на нем все же лежит специфический отпечаток, поскольку это восприятие вечности как «части» самого «я» в качестве индивидуального бытия. Восприятие героем (как «писателем») атрибутов собственной одежды – между внутренним и внешним. Вот благодаря чему выделяется процитированная сцена.

От своих башмаков на героя «веяло чем-то близким, словно то было» его «собственное <...> дыхание». По мифологическим воззрениям, дыхание уже само по себе есть жизнь. Налицо видение в творческом порыве, видение вещи в качестве «живой», одушевленной (анимизация) и одухотворение вещественного.

Не только элемент «жизни» героя «переходит» в его башмаки, но и сами башмаки, прошедшие «через» сознание «писателя» (как героя-нарратора и как автора), начинают по-своему определять

индивида. Живое существо и материальная вещь сплетаются почти до неразличимости. Этот факт – не просто предмет изображения в гамсуновском искусстве, но он, подобно картине Ван Гога, конституирует сами вещи мира в их дельности и данности. Мир «мирует» (как сказал бы Хайдеггер) благодаря искусству, хранящему в себе тайну бытия.

В более позднем романе Гамсуна «Пан» (в период его создания автор уже мог познакомиться с творчеством Ван Гога) после разговора с Эдвардой герой произведения указывает на башмаки в качестве, на первый взгляд, необязательной детали в ее одежде:

Когда она пошла, я заметил, какие у нее тонкие, красивые ноги, их забрызгало грязью. На ней были стоптанные башмаки¹⁵.

Здесь «стоптанность» башмаков контрастирует с «тонкими, красивыми ногами» Эдварды, тем самым выделяя красоту ее определенных черт. С другой стороны, в итоге создается импульс общей противоречивой целостности впечатления от Эдварды. Во впечатлении соединяются элементы живого (ноги) и вещественного (башмаки).

Комментируя хайдеггеровскую концепцию вещи в связи с его концепцией искусства, Е.В. Фалёв замечает:

Поэт подобен Богу: в творении своего мира он совершенно свободен, но несет и всю полноту ответственности. В эпоху, когда человек сам становится «поэтом» (греч. «творцом») действительности, творя свой искусственный мир взамен старого, четверица (хайдеггеровская «четверица мира» – С.Ш.) напоминает человеку о «поэтической ответственности творца»¹⁶.

Хайдеггер (философ-«поэт»¹⁷), герои Гамсуна и сам их автор, Ван Гог, «поэтически ответственно» конституируют мир, становясь «поэтами действительности» (в значении, полностью противоположном «реализму») – двигая действительность в горизонт искусства и обнаруживая истину бытия в ее «несокрытости».

Примечания

¹ См.: *Шульц С.А.* Гераклит – Гоголь – Хайдеггер // *Slavia Orientalis, Warszawa.* 2015. № 2. С. 259–275.

² *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет / Пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Гнозис, 1993. С. 87.

³ *Ставцев С. Н.* Введение в философию Хайдеггера. СПб.: Лань, 2000. С. 151.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 153.

- ⁶ *Найман Е.* Вымысел как итог философского истолкования. Еще раз о хайдеггеровском описании «башмаков» Ван Гога // *Comprehensio*. Третьи Шпетовские чтения. Творческое наследие Г.Г. Шпета и философия XX века. Томск: ТГУ, 1999. С. 150–154.
- ⁷ *Перрюшо А.* Жизнь Ван Гога: Пер. с фр. // В. Ван Гог. Киев: Мистецтво, 1994. С. 189–190.
- ⁸ Там же. С. 185.
- ⁹ Там же. С. 91.
- ¹⁰ *Гамсун К.* Голод / Пер. с норв. Ю. Балтрушайтиса; под ред. В. Хинкиса // Гамсун К. Голод. Мистерии. Пан. Виктория Минск: Мастацкая литература, 1989. С. 45.
- ¹¹ *Будур Н.* Гамсун. Мистерия жизни. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 88.
- ¹² *Коллоен И.С.* Гамсун. Мечтатель и завоеватель / Пер. с норв., ред. Э. Панкратовой. М.: О.Г.И.; Б.С.Г.-Пресс, 2010. С. 90.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Ср.: *Чамеев А.А.* Импрессионистические тенденции в романе Кнута Гамсуна «Голод» // Диалог и взаимовлияние в межлитературном процессе. Вып. 19. Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе / Отв. ред. Стадников Г.В. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2015. С. 160–162.
- ¹⁵ *Гамсун К.* Пан / Пер. с норв. Е. Суриц // Гамсун К. Голод. Мистерии. Пан. Виктория. С. 391.
- ¹⁶ *Фалёв Е.В.* Герменевтика Хайдеггера. СПб.: Алетейя, 2008. С. 159.
- ¹⁷ Для Хайдеггера философия и поэзия (искусство) тождественны.