

Философская мысль

Правильная ссылка на статью:

Гайнутдинов Т.Р. — Реституция истины в живописи: «Башмаки» Винсента Ван Гога и их экспликация в философии Жака Деррида // Философская мысль. – 2023. – № 4. DOI: 10.25136/2409-8728.2023.4.39965 EDN: TDQKLC URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39965

Реституция истины в живописи: «Башмаки» Винсента Ван Гога и их экспликация в философии Жака Деррида

Гайнутдинов Тимур Рашидович

кандидат философских наук

доцент, кафедра философии, Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова

150000, Россия, Ярославская область, г. Ярославль, ул. Советская, 10, каб. 58

✉ jean-jacques@yandex.ru



[Статья из рубрики "Философия и искусство"](#)

DOI:

10.25136/2409-8728.2023.4.39965

EDN:

TDQKLC

Дата направления статьи в редакцию:

13-03-2023

Аннотация: Используя в качестве отправной точки анализа полилог Жака Деррида «Реституция, От истины к размеру», статья рассматривает проблему истины в живописи. Деррида, обращаясь к известному спору Мартина Хайдеггера и Мейера Шапино по поводу картины Винсента Ван Гога «Башмаки», не только реконструирует детали этой заочной дискуссии, растянувшейся на долгие годы, но и выступает с острой критикой академического дискурса, как философского, так и искусствоведческого, в равной степени ограниченных в своей тотальной претензии на знание истины в живописи. Деррида приходит к выводу, что несмотря на внешние различия и внутреннее противопоставление, позиции Хайдеггера и Шапино оказываются созвучны друг другу. Воссоздавая основные направления дерридарского анализа, автор раскрывает идею «реституции истины» в живописи, встраивая её в более общий философский контекст деконструкции искусства. Реституция с неизбежностью сопряжена с присвоением и переатрибуцией смыслов и образов художественного произведения. Именно это произошло в «зеркальной спекуляции» Хайдеггера и Шапино, стремившихся к присвоению истины «башмаков» с картины Ван Гога. Хайдеггер ставя башмаки «на землю», отдает их крестьянке, Шапино же пишет об их принадлежности самому художнику Винсенту, но, в конечном итоге, оба прославленных профессора лишь проецируют на картину Ван Гога свою собственную идентичность и заставляют говорить

свою правду, одновременно встраивая её в рамки академического дискурса.

Ключевые слова:

Деррида, Ван Гог, Хайдеггер, Шапиро, живопись, истина, реституция, искусство, деконструкция, парергон

Истина в живописи

Наиболее значительной работой Жака Деррида по эстетике является книга «Истина в живописи» [\[1\]](#) – именно в ней он переосмысливает основные аспекты художественного творчества. Известно, что первоначально Деррида планировал назвать свою книгу «Du droit à la peinture», то есть «Право на живопись», что было созвучно с рядом других текстов, написанных Деррида во второй половине 1970–х годов, вышедших в итоге под одной обложкой в 1990 году с названием «Du droit à la philosophie» («Право на философию»). Можно предположить, что тем самым он планировал объединить свою критику системы искусства и академических структур. Сам Деррида утверждал, что он счел этот проект и фиксирующее его название излишне амбициозным и потому отказался от него. Так или иначе, в итоге мы имеем «Истину в живописи», точнее её обещание, и оно заполняет художественный и философский дискурс со всех сторон. Само существование «права на живопись» предполагало бы закон, обозначающий её предел. Этот предел Деррида и деконструирует со всех сторон, определяя его вслед за Кантом через парергон.

Развивая деконструкцию на полях (парерге), Деррида смещает привычную ось восприятия [\[2\]](#) и ту иерархию, которая ей продиктована – он буквально развязывает привычные связи, как развязывают шнурки на ботинках, снимая их по возвращении домой. Ботинкам и развязанным на них шнуркам, но также, хотя бы отчасти, и развязанной речи, Деррида посвящает в 1978 году довольно большую по объёму статью, озаглавленную «Restitutions, De la vérité en peinture» (именно в такой пунктуации), что буквально можно перевести – «Реституция, От истины к размеру». Отталкиваясь от этой публикации, мы бы хотели обратиться к проблеме истины в живописи, а также её настойчивому поиску в творчестве Мартина Хайдеггера и Мейера Шапиро.

Статья Жака Деррида вышла в художественно-философском журнале «Macula», основанном незадолго этого, и некоторые первые читатели наивно полагали, что в названии опубликованной статьи закралась ошибка. Дело в том, что французское слово живопись (peinture) и размер (pointure) близки и по написанию (с различием лишь в одну букву), и по звучанию, поэтому при первом прочтении кажется, что речь идет об опечатке незадачливого наборщика текста и невнимательном глазе редактора, пропустившего ошибку при проверке текста: «Реституция, От истины к живописи» – должно быть именно так (закроем пока глаза на витиеватую конструкцию всей фразы). Ведь речь, разумеется, идет о восстановлении истины в живописи, что всегда занимало Деррида, и отсылает нас к известной фразе Поля Сезанна: «Я задолжал Вам истину в живописи, и Я Вам её скажу» [\[3\]](#). Именно вокруг этого обещания Сезанна будет выстроена книга Деррида «Истина в живописи». Сама книга выйдет в том же году, и вышеозначенная статья, расширенная и дополненная, трансформируется там в четвертую главу или, по выражению самого Деррида, «четвертый круг» [\[4, с. 317\]](#). Это текст посвящен башмакам Винсента Ван Гога, точнее, их воплощению на холсте, и

выстроен в форме полилога, отправной точкой для которого послужило эссе Мейера Шапиро «Натюрморт, как личностный объект» ^[5], в котором он критикует известное рассуждение Мартина Хайдеггера о картине Ван Гога с изображением крестьянских башмаков.

Вернемся, однако, к названию статьи Деррида «Реституция, От истины к размеру». Конечно, в нем не было никакой опечатки, но лишь сознательная языковая игра-уловка, вполне привычная для деконструкции Деррида (вспомним хотя бы узловую концепт его философии неографизм «*différance*», подменяющий привычную «е» в корне слова на «а», что отражается лишь на письме, но совершенно стирается при произношении). Возможно, для Деррида это также способ выразить свою иронию в отношении истины в живописи, по крайней мере, над теми, кто в неё верит – философами и искусствоведами. Итак, следом за Деррида мы двигаемся «от истины к размеру», в первую очередь, конечно, обуви, ведь именно о ней идет речь в статье Деррида, словно бы мы в обувном магазине и примеряем подходящую для нас пару туфель: одна аккуратна снятая с полки коробка сменяет собой другую, но нужной пары всё нет и нет. Подходящую, в смысле способную вернуть нам истину, вновь восстановить её очертания. Вопрос лишь в том, кому же мы должны эту истину вернуть? Вся суть реституции в этом возвращении прежних прав, на пару старых ботинок тем паче, поскольку кто мы без обуви? Без пары привычных уютных штиблет? Необходимо восстановить справедливость. Мейер Шапиро требует этого в своей статье для друга Курта Гольдштейна, брошенного сразу после прихода Гитлера к власти в нацистскую тюрьму, а едва покинув её застенки вскорости бежавшего из Германии. Всё это происходило в тот самый момент, когда Мартин Хайдеггер стал ректором Фрайбургского университета и начал писать «Исток художественного творения», рефлексирова по поводу башмаков Винсента Ван Гога, увиденных им на большой выставке художника в Амстердаме ранней теплой весной 1930 года. Эту выставку посещал и Гольдштейн, но, вероятно, в 1933 году его мысли весьма далеки от Ван Гога, хотя именно в Нидерланды он бежит, будучи изгнан обезумевшим отечеством. Итак, Мейер Шапиро требует реституции – этого «акта направительной правосудности» («*actus iustitiae commutativae*») Фоми Аквинского ^[6], он требует воздаяния для ушедшего старшего друга. Он несет перед ним ответственность, а потому взывает к ответу Хайдеггера. Едва умирает Гольдштейн, в начале нового учебного 1965 года, Шапиро пишет Хайдеггеру. Конечно, он не требует сатисфакции здесь и сейчас, тем более что уже поздно, слишком поздно для его друга. Шапиро готов к затяжной реституции, он призывает Хайдеггера к ответу, если не за «туфли с набережной Дуная», то хотя бы за башмаки Ван Гога. Шапиро готовит для Хайдеггера ловушку, чтобы тот смог наконец вернуть башмаки их владельцу – художнику Винсенту, бороздящему городские ландшафты. Возвращение башмаков владельцу и является восстановлением истины – вот почему это столь важно для обоих почтенных профессоров.

Мартин Хайдеггер и Мейер Шапиро: дискуссия о «башмаках» Винсента Ван Гога

Известно, что Винсент Ван Гог был неутомимым ходяком. Часто это связывают с отсутствием денег, но причина, очевидно, не только в этом. Возможно, мерность шага оказывала на него психотерапевтический эффект; быть может, напротив, именно внутренняя экспрессия не давала ему подолгу оставаться в состоянии покоя, постоянно выталкивая на улицу, заставляя мерить её быстрым широким шагом. Куда бы ни поехал Ван Гог, куда бы он ни отправился, всюду мы видим его в движении, идущим. Но ходьба требует обуви, и мы можем воочию увидеть её на целом ряде картин художника. По меньшей мере на полутора десятке полотен Ван Гога, начиная с самых ранних натюрмортов (хрестоматиен здесь, конечно, «Натюрморт с капустой и деревянными

башмаками» 1881 года) и заканчивая последними работами (например, «Сиеста» или «Полуденный отдых после работы (по Милле)» 1890 года), изображена обувь: чаще всего старые, выдавшие виды башмаки или же традиционные, голландские, деревянные кломпы.

Мартин Хайдеггер обращается к башмакам Ван Гога в двух текстах: «Исток художественного творения» [7] и «Введение в метафизику» [8]. Но о какой именно картине он ведет речь в обоих случаях? Долгое время это оставалось загадкой, и поскольку сам Хайдеггер напрямую не указывал, какую картину Ван Гога он описывает, Мейер Шапиро провел свое небольшое исследование. Однако и оно не позволило прийти ему к однозначному выводу, так что, в конечном итоге, он всё же вынужден был напрямую спросить об этом у философа. В ответном письме Хайдеггер «любезно написал» [5, с.29], что речь идет о картине, которую он увидел в марте 1930 года на выставке Ван Гога в Амстердаме. Сверив перечень работ, которые были тогда на выставке с наиболее полным на тот момент каталогом-резоне живописи Ван Гога, подготовленным Якобом Бартом де ла Файем [9], Шапиро пришел к выводу, что Хайдеггер ссылается на картину под номером 255 из этого каталога – «Een paar schoenen» (в переводе с нидерландского «Пара Башмаков», но чаще картину называют просто «Башмаки» или «Старые башмаки со шнурками», как будем делать и мы), написанную в начале осени 1886 года. Небольшое полотно, размером 38 на 45 сантиметров, масло на холсте, причем сейчас мы знаем, что «Башмаки» написаны поверх другой картины, изображающей вид из квартиры брата Винсента – Тео. Ван Гог поступал так довольно часто из-за хронической нехватки денег, а вместе с ней и нехваткой холста, так что работы зачастую писались одна поверх другой – такой вот живописный палимпсест.

Итак, два великих учителя, Мартин Хайдеггер и Мейер Шапиро, в 1965 году в нескольких письмах друг к другу выразили своё видением одной из картин Ванг Гога, изображающей пару старых, истоптанных башмаков. Спустя три года после состоявшейся эпистолярной встречи, в 1968 году выходит статья Шапиро «Натюрморт, как личностный объект: заметки о Хайдеггере и Ван Гоге». Статья вышла с посвящением Курту Гольдштейну, который как раз и обратил внимание Шапиро на книгу Хайдеггера «Исток художественного творения». Ещё спустя двадцать шесть лет, уже многим после смерти Хайдеггера и незадолго до своей собственной смерти, Шапиро публикует дополнение к заметкам – «Ещё о Хайдеггере и Ван Гоге», то есть, учитывая, что книга Хайдеггера «Исток художественного творения» была написана в 1935 году, можно сказать, что диалог двух великих учителей растянулся почти на шесть десятилетий, и даже в 1994 году, когда Хайдеггера уже не было в живых, а самому Шапиро перевалило за 90 лет, он продолжает ему отвечать, развивая этот незримый диалог из кабинета своей нью-йоркской квартиры.

Сцена, которую мы можем себе представить, следуя букве (всего одной, как мы помним) и размеру Деррида — это два почтенных профессора, замороженно всматривающихся в одну и ту же картину (или её иллюстрацию), самую известную «обувную» картину в истории живописи – «Старые башмаки со шнурками» Винсента Ван Гога. Башмаки на ней, со слов Деррида, кажутся уже неспособными послужить какую бы то ни было службу (разве что, в качестве объекта для художника), не подлежащими возвращению, не воскрешаемыми. Они более не работают, никому не принадлежат, они не присутствуют и не отсутствуют. Тем не менее два профессора, словно два мага, настойчиво стремятся их оживить, и для них это прежде всего способ сделать их своими. Хайдеггер и Шапиро спорят об этой паре обуви, даже не сомневаясь, что это именно пара, заключив

своеобразное пари о паре, и каждый из них полагает именно себя в качестве ведающего истину. Конечно, ведь как учитель, каждый из них имеет некую задолженность в истине – задолженность перед своими учениками, читателями, самим художником в конце концов. Каждый из них должен вернуть этот должок, ввернув своё слово, сделать это уверенно и красиво, как и пристало великому учителю. Вот почему они так настойчиво говорят об этом, обмениваясь письмами, вступают в диалог, почти научный диспут.

Для Хайдеггера в башмаках крестьянки, изображенных Ван Гогом, в их изношенности и потрепанности считывается тяготы физического труда; они, буквально, принадлежат земле, физически связаны с ней. Когда мы наблюдаем картину Ван Гога, изображающую пару поношенной обуви, мы не столько смотрим на это изображение, сколько оказываемся в присутствии этих старых башмаков. По словам Хайдеггера, эти башмаки есть на самом деле, то есть через живопись Ван Гога здесь реализует себя истина. Более того, в «Истоке художественного творения» Мартина Хайдеггера «обувание становится равным бытию» [\[10, с. 59\]](#): именно по меркам этой пары происходит некоторое восстановление реальности, возвращение её к бытию, подлинному основанию. Эти некогда крепкие и основательные башмаки, прошедшие тысячи троп, впитав в себя всю пыль и грязь гумуса, став одним с ним цветом, совершенно уставшие и измученные ныне, истоптанные и потрепанные, но вместе с тем не потерявшие своей надежности, а потому исправно продолжающие служить своей владелице — крестьянке, но, в месте с тем, земле, а потому почти неотличимы от неё: «Из тёмного истоптанного нутра этих башмаков неподвижно глядят на нас упорный труд тяжело ступающих во время работы в поле ног. Одиночество забилося под подошвы этих башмаков, одинокий путь с поля домой вечернею порою. Немотствующий зов земли отдаётся в этих башмаках, земли, щедро дарящей зрелость зерна, земли с необъяснимой самоотверженностью её залежных полей в глухое зимнее время. Тревожная забота о будущем хлебе насущном сквозит в этих башмаках, забота, не знающая жалоб, и радость, не ищущая слов, когда пережиты тяжёлые дни, трепетный страх в ожидании родов и дрожь предчувствия близящейся смерти. Земле принадлежат эти башмаки, эта дельность, в мире крестьянки – хранящий их кров. И из этой хранимой принадлежности земле изделие восстает для того, чтобы покоиться в себе самом» [\[7, с. 119\]](#). Земля — это то, на чем человек основывает свое пребывание, лоно, в котором он процветает. Точно так же, как человеку нужна почва, устойчивое основание, он нуждается в материале, из которого может творить: камень, дерево, металл, речь, звук. Когда мы создаем произведение, мы не заставляем исчезать материал, из которого оно создано. Напротив, мы позволяем ему проявить себя. Это одно из измерений деятельности: освободить землю так, чтобы она стала землей, сделать её видимой в свете своего бытия и, одновременно, вывести её из себя, из своей внутренней резервации. Земля, по сути, является тем, что заключено в себе; деятельность же позволяет ей себя открыть или хотя бы приоткрыть, создав тем самым мир. Между землей и миром идет борьба, но вместе с тем они принадлежат друг другу в единстве бытия-работы. Парадоксальным образом они навсегда разделены, размежеваны, но покоятся друг на друге. Подобно Канту, Хайдеггер устанавливает связь между произведением искусства и природой, но это не отношения завершенности, а движение, посредством которого произведение непосредственно во время своего создания раскрывает то, что, по сути, замкнуто на себе – землю.

По мысли Хайдеггера, предъявляемый нам объект на картине Ван Гога не является воспроизведением или репрезентацией некоей вещи, это не «вероломство образов», если использовать название известной картины Рене Магритта, совсем напротив, это

вещь в своей истине: «Мы обрели эту дельность изделия, оказавшись перед картиной Ван Гога. И картина сказала свое слово. Оказавшись близ творения, мы внезапно побывали в ином месте, не там, где находимся обычно. Благодаря художественному творению мы извели, что такое по истине это изделие, башмаки» [7, с. 121]. Когда та или иная вещь в своей утилитарности служит определенному делу, мы не можем уловить её сути, она оказывается сокрыта своей функцией, подчинена «служебности» своего существа. Однако, художник способен приостановить служебность изделия, вывести его из «подрочности» собственной функции и тем самым открыть истине собственного бытия.

Хайдеггер апеллирует к греческому слову «ἀλήθεια», которое чаще всего переводят как «истина», но более точно, настаивает философ, мыслить «ἀλήθεια», как несокрытость или непотаенность: «Что же совершается здесь? Что творится в творении? Картина Ван Гога есть раскрытие, растворение того, что поистине есть это изделие, крестьянские башмаки. Сущее вступает в несокрытость своего бытия. Несокрывость бытия греки именовали "алетейя". Мы же говорим "истина" и не задумываемся над этим словом. В творении, если в нем совершается раскрытие, растворение сущего для бытия его тем-то и таким-то сущим, творится совершение истины» [7, с. 124]. Согласно Хайдеггеру, художественное произведение позволяет существу изделия стать несокрытым. В башмаках Ван Гога происходит воплощение истины в бытии, восстановление подлинности, некоего онтологического фундамента. Ван Гог дает нам ту самую «истину в живописи», о которой говорит Сезанн, он возвращает нам этот долг, даже если взят он был вовсе не им, да и к тому же не перед нами.

Всем известно, что Ван Гог был не только неутомимым ходоком, но и вечным должником, по крайней мере, как только взял кисть в руки, купил первые масляные краски и, натянув холст на подрамник, сделал густой мазок. Постоянная нехватка денег! Его письма к брату Тео – непрерывная мольба о монете на новые краски, кисти и холсты.

Ван Гог и Сезанн – оба ходили в должниках: первый задолжал денег, второй – истину и оба с готовностью в этом признавались, настойчиво обещая вернуть всё до последнего, закрыть все долги, расквитаться с ними. Ровно, как и Мейер Шапиро, который также постоянно чувствует себя в долгу. В первую очередь, перед самим Ван Гогом, но ещё и Куртом Гольдштейном, который познакомил его с текстом Хайдеггера – текстом, как казалось Шапиро, порочным в своем грубом присвоении и искажении идентичности. Хайдеггер под видом поиска «источка художественного творения» похитил у Винсента истину, перевернул всё с ног на голову и нагло украл его идентичность, заставил чревоуещать другими голосами и даже вынудил его изменить пол, превратив в крестьянку, тяжелой поступью, бредущей по вязкому гумусу. Поэтому необходимо вернуть всё на свои места, необходима тотальная реституция в соответствии с жесткими предписаниями истории искусства: важно рассказать историю картины, дать ей название и установить четкую датировку, определить горизонты идентичности изображаемых объектов, а также обстоятельства её написания художником.

Шапиро не может допустить, чтобы картина осталась без атрибуции, растворившись в метафизическом дыму досуных рассуждений философа или, что ещё хуже, превратившись в чистый остаток эстетики, её праздно брошенный фрагмент. Точно так же, как был брошен на пороге публичного дома в качестве необратимого дара в канун Рождества 1888 года кусок левого уха художника, немногим ранее отсеченный им опасной бритвой. Ван Гог преподнес свой странный дар восемнадцатилетней Габриэль Берлатье, которая, будучи ранее несовершеннолетней, официально устроилась в «срамное» учреждение служанкой, чтобы расплатиться с долгами, накопленными, пока

она лечилась от бешенства в Институте Пастера несколькими месяцами ранее. Полное имя девушки, а также более-менее точные обстоятельства всего происшествия, мы узнали совсем недавно – этому способствовало среди прочего прилежное ведение и хранение документации Институт Пастера в Париже. Интересно, что впервые правильная версия о получателе «дара Ван Гога» была выдвинута в одной из газетных публикаций 1936 года, правда, там имя девушки звучало «Рашель» со ссылкой на запись полицейского Альфонса Робера, который и прибыл первым на место происшествия в бордель на улице дю Бу д'Арль двадцать четвертого декабря. Нашли также небольшую заметку от 26 декабря 1888 года в парижском издании «Le petit journal», которая цитирует телеграмму корреспондента из Арля: «Вчера вечером некий художник из Голландии по имени Винсент, после того как отрезал себе ухо лезвием, пришел к дверям публичного дома и подал кусок своего уха, завернутый в бумагу, человеку, который открыл дверь. "Возьмите это, это может быть полезным", — произнес он и ушел» ^[11]. «Это может быть полезным»! Кусочек плоти, завернутый в пропитанную кровью бумагу. Известно, что левую руку Габриэль в месте укуса собаки (что и послужило источником заражения бешенством) прижгли раскаленным железом, так что у неё остался большой рубец. Возможно, в замутненном сознании Ван Гога кусочек его плоти мог помочь восстановить утраченное совершенство фрагмента эпидермиса на руке Габриэль? Возможно, это тоже форма реституции? Своего рода восстановление истины в размере кусочка кожи, только уже не на паре туфель, но на предплечье девушки. Габриэль подрабатывала уборщицей в «Café de la Gare» в Арле, завсегдатаем которого был Винсент. За три месяца до потери уха он даже изобразил его в своей знаменитой картине «Ночное кафе», так что они часто виделись друг с другом в тот странный для обоих год. Для Берлатье он начался с укуса бешеной собаки (это случилось восьмого января) и поездки на лечение в Париж, а для Ван Гога с переезда из Парижа в Арль. И если в начале года их пути были разнонаправленны, то по меньшей мере с лета они виделись довольно часто, по крайней мере, достаточно часто для того, чтобы в канун Рождества Ван Гог вручил ей собственное ухо, обернутое бумагой, чтобы хоть чуть-чуть удержать тайну собственного открытия, как и пристало хорошему рождественскому подарку. Впрочем, известно, что дело было не столько в Габриэль, сколько в брате Тео: именно 23 декабря 1888 года Винсент получил письмо от брата, в котором тот рассказывает ему о своей предстоящей свадьбе с Йоханной Бонгер, которая наконец ответила «да» на предложение «руки и сердца». Ван Гог был оглушен этим известием, полагая, что свадьба Тео разрушит их близкие отношения. Быть может, узнав о скорой женитьбе брата, он представил картину Ван Эйка «Свадьба черты Арнольфини», а особенно босые ноги и обувь, лежащую подле фигур. Паттены, снятые с ног и оставленные в стороне – он сам столь часто писал этот образ, ставший его лицом, его автопортретом. Ведь не зря же, Ван Гог говорил о том, что двурогие высокие чепцы-прически, который носили современные ему дамы Арля словно сошли с картин Яна Вай Эйка (именно в таком головном уборе изображена супруга Ван Эйка Маргарет на картине 1439 года). Между Ван Эйком и Ван Гогом пропасть почти в четыреста пятьдесят лет, но дамы, тем не менее, продолжают носить те же прически, а пара ботинок по-прежнему стоит в стороне, снятая перед «землей святой», разговор о которой нас ещё ждет впереди.

Разумеется, Ван Гог был не был единственным художником, сфокусированным на обуви. Помимо уже названного Ван Эйка, Шапиро называет другого художника, старшего современника Ван Гога – Жана-Франсуа Милле, у которого была привычка дарить друзьям и почитателям рисунки пары башмаков в знак его привязанности к крестьянской жизни. В 1864 году была опубликована книга «Художник и крестьянин», посвященная

Милле и содержащая репродукцию одного из таких набросков. Ван Гог в своих письмах неоднократно ссылается на эту книгу, а имя самого Милле у него встречается более двухсот раз [\[5, с. 35\]](#). Безусловно, что некоторые идеи барбизонской школы и Милле, как одного из её основателей, были довольно близки Ван Гог, особенно в том, что касается образа художника-крестьянина. Возможно, в том числе поэтому у Хайдеггера возникло подобного рода наложение. Тем не менее Шапиро придерживается противоположной Хайдеггеру точки зрения: эти башмаки, как он считает, принадлежат самому художнику. Они старые и поношенные, но их крестьянский характер совсем не очевиден. На выставке живописи Винсента Ван Гога в Амстердаме, которую посетил Мартин Хайдеггер в марте 1930 года, были две картины с изображением обуви: на одной из них были изображены старые поношенные башмаки со шнурками, на другой – три пары обуви, но, по мнению Шапиро, ни одна из этих пар не похожа, собственно, на крестьянскую обувь. Особенно странно, что Хайдеггер настойчиво утверждает принадлежность этой пары именно крестьянке, а не крестьянину. С чем связана подобная уверенность философа остается загадкой: Хайдеггер никак не объясняет эту «прививку пола башмакам» [\[10, с. 51\]](#), да и Шапиро не обращает на эту гендерную трансформацию башмаков никакого внимания. Пожалуй, сам этот кажущийся нам совершенно произвольным и неоправданным выбор Хайдеггера мог бы послужить отправной точкой для обширных гендерных штудий его философии. В этих башмаках крестьянки Хайдеггер различает пыльную проселочную дорогу, комы земли, в которую врезается плуг, но самое главное: тихую и молчаливую заботу о сохранности зерна или, скажем, картофеля, если апеллировать к другой знаменитой картине Ван Гога. Конечно, то, что делает эту картину Ван Гога произведением искусства – это вовсе не её репрезентативные возможности, и Хайдеггер не просто дает описание пары обуви крестьянки. Он пытается сделать существенно большее, точнее – совершенно иное: он стремится открыть их для истины. Но в самой попытке этого открытия Хайдеггер лишь проецирует на картины Ван Гога, которые он комментирует, свою собственную чувствительность, свою собственную привязанность к земле: «Из своего 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»» [\[5, с. 30\]](#).

Шапиро обвиняет Хайдеггера в том, что он перенес на картину Ван Гога свои собственные желания и фантазии, упустив тем самым из виду «присутствие художника в произведении» [\[5, с. 31\]](#). Апеллируя к некоторым биографическим фактам, Шапиро настаивает: это вовсе не крестьянские башмаки, но обувь самого Ван Гога – совершенно городского жителя. Франсуа Гози, – один из художников, с которым Ван Гог познакомился в Париже и которого цитирует Шапиро, – вспоминает, как Винсент искал подходящую обувь для картины: «На блошином рынке он купил пару старых, больших, неуклюжих башмаков — башмаков какого-то работяги — но чистых и заново начищенных. Это были обычные старые ботинки, ничего примечательного в них не было. Как-то днём, когда шёл сильный дождь, он надел их и направился на прогулку вдоль старой городской стены. И вот, залепленные грязью, они стали гораздо более интересными» [\[12\]](#).

Мейер Шапиро отмечает, что башмаки Ван Гога обращены к нам, словно лицо смотрящего на нас человека: «они как бы смотрят на нас, они кажутся такими поношенными и морщинистыми, что мы можем говорить о них как о правдоподобном портрете...» [\[5 с. 31\]](#). Для Шапиро эти башмаки не просто принадлежат художнику, не просто подходят ему по размеру – «они суть Винсент Ван Гог с головы до пят» [\[10, с. 59\]](#),

самый точный его автопортрет, который вообще можно себе вообразить. Интересно, что Шапиро в качестве наглядности цитирует Кнута Гамсуна, к которому обращался и Хайдеггер в работе «Введение в метафизику», опубликованной в том же 1935 году, что и «Исток художественного творения». В романе Гамсуна «Голод» 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 потерлась кожа. И обнаруживаю, что морщины и белесые 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» [\[13\]](#).

Итак, башмаки Ван Гога подобны лицу самого художника, взирающего на нас со своего автопортрета. Точно так же, как у Эммануэля Левинаса лицо является истоком всякого смысла, где слово и взгляд сливаются в единое целое, где инаковость «Другого» берет свой источник, а бесконечность обретает своё зримое выражение, у Шапиро таким метонимическим образом лица Винсента выступает именно картина с башмаками. Башмаки Ван Гога – это его автопортрет, его парусия – вот на чем настаивает Шапиро: «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» [\[10, с. 58\]](#).

Критика Жака Деррида

Чтобы полнее понять замысел Ван Гога, чтобы поставить, наконец, башмаки на своё место и точно определить их размерность в сетке истины, необходимо картину, которую разбирает Хайдеггер, вставить в общую серию «обувных» картин художника. Вот почему Шапиро обращается сразу к восьми картинам Ван Гога в противовес неполным двум у Хайдеггера. Для Шапиро важно обозначить серийность работ художника, связанных с башмаками, – именно в этом, по его мнению, залог их правильного восприятия. Однако, как поясняет Деррида, Шапиро совершает ошибку: он отделяет строки Хайдеггера, посвященные непосредственно картине Ван Гога, от их философского контекста, от самого пути мысли. То есть возвращая серийность Ван Гогу, он устраняет её у Хайдеггера! Шапиро резко, а подчас и грубо избавляется от философии, он останавливает её движение, остужает её накал, чтобы высвободить биографию художника и его живопись. Философия оказывается вынесенной за скобки, или, скорее, даже выброшенной за их рамки, словно излишек или никчемный довесок, пустая болтовня шарлатана, морочащего голову своему читателю.

Деррида подхватывает идею серийности картин Ван Гога, связанных с обувью, хотя и обозначает спорность ряда моментов. Например, должны ли мы включать в неё только работы, имеющие в своем названии слово «башмаки» и синонимичные с ним? Или же необходимо брать в расчет все ботинки, которые он нарисовал, включая сюда и те, что находятся на ногах его персонажей? Конечно, в последнем случае этих работ будет слишком много. Допустим поэтому, что мы ограничим себя лишь картинами, где обувь находится в центре внимания художника, где она существует автономно, не будучи привязанной к конкретному владельцу. Хайдеггер, подробно разбирая картину «Старые башмаки со шнурками» 1886 года, также упоминает ещё одну работу Ван Гога, в центре внимания которой находится обувь – итого лишь две работы. Мейер Шапиро в 1968 году обращается уже к 8 работам, ссылаясь при этом на наиболее полное на тот момент комментированное издание работ Ван Гога, вышедшее в 1939 году под редакцией Якоба

Барта де ла Файя. В 1970 году, уже после смерти де ла Файя, вышло новое дополненное издание, содержащее девять названий работ, посвященных обуви. Что касается Деррида, то он обращается к семи картинам, игнорируя при этом три, упомянутые Шапиро и, напротив, добавляя две, которых у него нет. Мы не случайно, столь обстоятельно говорим об это, поскольку во всём, что касается серий (произведений искусства, в частности), любая выборка и, соответственно, любые упущения или привнесения с ней связанные, могут играть существенное значение для понимания. Деррида сам подчеркивает это, правда, в несколько ином художественном контексте, на примере работ Жерара Титус-Кармеля, обращаясь к ним в третьей главе книги «Истина в живописи», озаглавленной «Картуш» [\[14\]](#).

Что общего у трех картин, упоминающихся у Шапиро, но исключенных Деррида? На всех работах, проигнорированных Деррида, отсутствуют шнурки! Правда, в качестве своеобразной компенсации, Деррида приводит отдельный список из девяти картин Ван Гога, где изображена традиционная голландская деревянная обувь, но этот перечень дан именно для того, чтобы указать на их исключенность из сферы его внимания. Вся аргументация Деррида выстроена на плетении и переплетении внутреннего и внешнего, и расшнурованные башмаки способствуют, словно нить Ариадны, расшифровке этой проблемы. Конечно, более отчетливо дихотомия внутреннего и внешнего прослеживается в контексте кантовской проблемы парергона [\[15\]](#), которой Деррида посвящает первую главу книги «Истина в живописи» (мы подробнее пишем об этом в статье «Деконструкция в окрестностях искусства. Проблема живописи в философии Жака Деррида» [\[16\]](#)), но одновременно мы обнаруживаем её в качестве сквозной линии и во всех остальных главах этого текста, а также целом ряде других публикаций [\[17\]](#).

Почти на всех картинах Ван Гога, изображающих башмаки, шнурки кажутся неоправданно длинными, витиевато скрученные, они ткнут свой собственный узор и, кажется, могут оплести ваши ноги, словно лиана подняться до колена, а не просто беспорядочно валяться на полу. Хайдеггер и Шапиро, однако, пренебрегают тем фактом, что картины Ван Гога (во всяком случае те, что Деррида сохраняет в своей серии из семи анализируемых работ) развязаны, заброшены, праздно. Башмаки Ван Гога хромы, разномастные и совершенно оторваны от тел своих владельцев. Они не принадлежат ни крестьянке, как писал Хайдеггер, ни самому Ван Гогу, на чем настаивал Шапиро, ни вообще кому бы то ни было. Вместе с тем они идут, да-да, они способны идти и делают это в своем собственном ритме, пусть и никогда не достигая собственной цели. Именно поэтому им настойчиво пытаются присвоить все новые роли, вписав каждый раз новых владельцев. Башмаки Ван Гога заставляют говорить, развязывая шнурки, они, тем самым, развязывая рты и вынуждают нас задавать всё новые и новые вопросы. Кому принадлежит эта пара старых ботинок? Есть ли кто-то, лишь мгновение прежде снявший их с ног? Привычно ступали они по грязной городской брусчатке? Или же чаще колесили вдоль крестьянских полей?

Сама обувь ничего не ответит, да и с художника спрос никакой, но вот пара профессоров торопится взять слово за шумным столом академического дискурса. Они настойчиво вызывают всё новых и новых призраков, чтобы определить для них подходящее место: вот уставшая крестьянка, тяжелой поступью идущая домой «вечернею порой» (Хайдеггер), а вот и сам Винсент – неутомимый городской ходок-художник, колесящий по грубой брусчатке булыжной мостовой (Шапиро). Картины Ван Гога заставляют возвращаться призраков, так что художник, точнее его полотна, оказываются своего рода медиумом, и вот уже два почтенных профессора собрались за вертящимся столом для спиритических сеансов и, взявшись за руки, вызывают явиться

из грязных и никчемных штиблетов своих призраков. Каждый своего собственного. Женщину и мужчину. Крестьянку и художника. Призраки бродят по Европе, скитаясь в поисках обуви. Они возвращаются к нам невесты из каких миров и, возможно, вопреки своей собственно воле. Они начинают кружиться над парой ботинок, настойчиво примеряя эту пару на себя. Но Деррида отмечает, что эта пара уже присвоена Хайдеггером и Шапиро, и именно потому они с такой настойчивостью предлагают её другим. Всё это напоминает опыты самозарождения жизни Ван Гельмонта, когда он доказывал, что из старого потного исподнего и пригоршни зерна или ломтя сыра через три недели появятся мыши – дайте лишь время, покой и тьму, и вот у вас уже несколько взрослых крепких мышат пищат на руках. Вот и в нашем случае: дайте лишь пару старых истоптанных башмаков профессору Хайдеггеру, и он покажет вам рождение крестьянки; перепоручите эту же пару профессору Шапиро, и он вернет вам Ван Гога. Вы увидите его воочию, словно близкого друга, его рыжую бороду, метущийся огненный взгляд на остром, слегка осунувшемся овале лица, но самое главное – он направляется к вам, идет решительной поступью неутомимого ходока с мольбертом на перевес, тянущим его к земле, но и открывающим дорогу к небу. Вот он – Винсент! В момент написания «Старых башмаков со шнурками» ему тридцать три года, и он ещё полон сил и надежды, несмотря на тяготы собственной нищеты.

Подобно тому, как Гегель потешался над психологами, которые полагают, что абсолютный дух словно большой мешок, способный вместить множество ценных способностей: «Наблюдающая психология... должна по меньшей мере дойти до изумления от того, что в духе, как в мешке, могут находиться вместе столь многие и столь неоднородные по отношению к другу... способности» [\[18\]](#), точно так же Деррида одним из голосов своего полилога говорит, что рассуждения Хайдеггера о Ван Гоге «всегда казались смехотворными и достойными сожаления. ...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» [\[10, с. 40 – 41\]](#). Справедливости ради, следует сказать, что Деррида позволяет себе иронию не только в отношении Хайдеггера, но и Шапиро: сравнивая башмаки Ван Гога с их собственными, он приходит к выводу, что ноги двух знаменитых профессоров оказываются аренной для столкновения идеологии: перед нами два правых башмака консервативно настроенного члена НСДАП Мартина Хайдеггера и два левых башмака неомарксиста Мейера Шапиро. Но так или иначе у обоих мыслителей башмаки Ван Гога оказываются точно таким же мешком, куда можно запрятать весь мир. И вот уже из этого мешка выходит крестьянка с целым ворохом хмурой ребятины, рожденной в чудовищных муках, а следом за ними сам Винсент с мольбертом-треногой на плече и в соломенной шляпе, рассыпающейся на глазах при малейшем дуновении ветра.

Хайдеггер стремится вернуть башмаки обратно на землю, вновь поставить их на почву фундаментального опыта крестьянства; Шапиро же отдает их городскому жителю Винсенту Ван Гогу, но оба, и Хайдеггер, и Шапиро, лишь срываются в пропасть собственных иллюзий, оба имеют наивный, докритический подход. Оба профессора лишь проецируют на картину Ван Гога свою собственную идентичность и заставляют говорить свою собственную правду одновременно, встраивая её в рамки академического дискурса. Собственно, так и работает академический дискурс, будь то философский или искусствоведческий: он присваивает себе объект изучения. При всех различиях позиций, Хайдеггер и Шапиро сходятся в одном: представленные на картинах Ван Гога

башмаки являются парой. Они в этом абсолютно уверены и даже не берут в расчет вероятность обратного. Деррида, напротив, задается вопросом действительно ли эти башмаки всегда шли нога в ногу и составляют пару друг другу? Вероятнее всего это не так. Более того, сам Ван Гог нигде не говорит о них, как о паре, в отличии, например, от другой работы, где также изображена пары старых, тяжелых, черных башмаков, один из которых подошвой к зрителю, и по поводу которых сам художник указывал, что они парные. Мы можем принять эти сношенные ботинки за метафорическое изображение двух братьев, Винсента и Тео, которые очень похожи друг на друга, но всё же довольно редко бывают вместе.

Рене Магритт и Джорджо де Кирико

В конечном итоге Шапиро совершает то же злоупотребление в отношении Хайдеггера, что и сам Хайдеггер в отношении Ван Гога: он отделяет хайдеггеровские строки, посвященные картине Ван Гога, от их метафизического контекста, от самого пути или серии мысли, которые к нему привели. Шапиро обвиняет Хайдеггера, что он нивелирует в своем анализе живопись, тогда как сам Шапиро с легкостью избавляется от философии, остужая её напор и останавливая движение. В обоих случаях живопись оказывается подчинена форме академического дискурса: дискурса философии или дискурса истории искусства. В обоих случаях, отмечает Деррида, почтенные профессора пренебрегают тем фактом, что башмаки на картинах Ван Гога праздны, заброшены и развязаны. Они совершенно разномастные, хромые, оторванные от тел, как и на некоторых полотнах Магритта. И имя Магритта вовсе не случайно уже во второй раз заявляет нам о себе: в том же 1935 году, когда выходит «Исток художественного творения» Мартина Хайдеггера, Рене Магритт пишет картину «Красная модель», на которой мы видим стопы-башмаки, то есть причудливый сюрреалистический симбиоз обуви и человеческой стопы, внутреннего и внешнего. Известно, что Магритт написал, как минимум, три одноименные работы, довольно похожие друг на друга и отличающиеся в большей степени лишь фоном (деревянная стена или каменная кладка) и общей цветовой гаммой, но совпадающие в главном – перед нами стопы, буквально вырастающие из ботинок. Эти стопы-башмаки расшнурованы, как и на картинах Ван Гога, но в отличие от него шнурки у Магритта аккуратны и коротки, их едва ли хватит, чтобы завязать прилежный бантик. И всё же эта шнуровка необходима: она сшивает разрез на лодыжке, собирая поехавшие в разные стороны фрагменты кожи, формирует своего рода аккуратный рубец.

По сути, Магритт реализует то же самое, что параллельно ему Хайдеггер в «Истоке художественного творения» – одушевляет башмаки, наделяя их антропоморфными чертами, превращая в живое, пусть и монструозное существо. Подобно Ван Гогу, Магритт создает серию картин: к трем вариантам «Красной модели», в 1947 году он пишет ещё одно полотно, которое считается частью серии «Философия в будуаре», где пальцы ног «вырастают» из женских туфель на каблук; а в «Колодце правды» («Le puits de vérité») он оставляет ботинок и часть ноги до колена – дальше лишь пустота. Стоит обратить внимание также, что у Магритта на этой картине лишь один ботинок, ни о какой паре здесь уже и речи быть не может. Все эти фрагменты ног (пальцы, ступня, лодыжка), купированные от тела, но сросшиеся с внешними очертаниями обуви, своего рода ноги-атавизмы, лишённые функции, а потому обретшие свою самостоятельную жизнь.

Магритт иронизирует над башмаками Ван Гога в то время, как Хайдеггер и Шапиро принимают их более чем в серьез. По всей видимости, отнюдь не только Ван Гог был вдохновителем «обувной» серии Магритта. Мы можем обнаружить ещё один исток его художественного творения в работах итальянского художника Джорджо де Кирико,

повторяющимся мотивом ранних картин которого была пустая перчатка. В 1922 году близкий друг Магритта Марсель Леконт показал тогда только начинающему художнику репродукцию картины де Кирико «Песнь любви» 1914 года, где как раз фигурирует большая кожаная перчатка огненно-рыжего цвета, приколотая к стене. По воспоминаниям Магритта эта работа ошеломила его и тронула до слез, подтолкнув к собственным художественным поискам. По свидетельствам современников, Хайдеггер не был сколь бы то ни было активно вовлечен в художественную жизнь своего времени и мало интересовался авангардными направлениями в искусстве, будь то итальянский футуризм, немецкий экспрессионизм или интернациональный сюрреализм, предтечей которого и считается де Кирико. Поэтому, даже если предположить, что он видел «Песнь любви» де Кирико, сложно себе представить, что эта картина могла тронуть его до слез. Хотя Хайдеггер лишь на год младше де Кирико и точно так же, как он испытал огромное влияние философии Ницше. В 2014 году вышла большая монография, впервые подробно рассматривающая устойчивую связь ранней живописи де Кирико (автор обращается к работам, созданным художником накануне Первой мировой войны и уделяет особое внимание 1914 году) с философией Фридриха Ницше [\[19\]](#). Влияние Фридриха Ницше на модернистское искусство и поэзию было столь же обширным, сколь и глубоким. И ни один художник не был обязан Ницше больше, чем Джорджо де Кирико. Помимо философии Ницше, де Кирико постоянно черпал образы в античной Греции, что, несомненно, сближает его с кругом интересов Хайдеггера. Известно, что у семьи де Кирико были греческие корни, он родился в греческом Волосе и получил художественное образование в Высшей художественной школе в Афинах. С 1906 по 1908 годы де Кирико жил в Мюнхене, посещая там занятия в Художественной академии. Именно в Мюнхене происходит его открытие ницшеанской философии наряду с символистской живописью Клингера и Бёклина. В это же время, параллельно Хайдеггер открывает для себя Ницше во Фрайбургской гимназии, куда он поступает в том же 1906 году. При этом до сих пор нет ни одной публикации, проливающей свет на этот параллелизм философии Мартина Хайдеггера и метафизической живописи Джорджо де Кирико.

Впрочем, мы ушли в сторону, свернули с проложенной Винсентом тропы. Или же нет, мы по-прежнему там, ведь несомненно, что «Красная модель» Магритта – это реминисценция башмаков Ван Гога, пропущенная через красные перчатки де Кирико. Башмаки, лишенные ног и перчатки, снятые с рук, оставленные фрагменты гардероба – всё это может играть первостепенную роль в истории живописи. Не случайно Шапиро проводит «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» [\[5, с. 37\]](#).

Академический дискурс и присвоение истины в живописи

Несмотря на все различия позиций Хайдеггера и Шапиро, они оказываются сообщниками, обоюдно формируя идентичность прежде неприкаянной пары обуви. Словно принцы в поисках Золушки, они ищут ножку должного размера. Размера истины, разумеется, да и может ли быть иначе, если за дело берутся двое знаковых профессоров, разделенных не то океаном, не то Холокостом.

Однако, Деррида настаивает: обувь, то есть, в нашем случае, пара мало чем примечательных башмаков, может служить восстановлению истины, её реституции лишь в том случае, если прежде она была свидетелем другого договора. Чтобы поддержать это

рассуждение Деррида ссылается на отрывки из Библии, в частности, тот, где к Моисею обращается Господь перед горящим терновым кустом (Неопалимой Купиной): «И сказал Господь: не подходи сюда; и сними обувь твою с ног своих, ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая» (Исход 3:5). Призыв «сними обувь твою с ног твоих» на древнееврейском языке Ветхого завета (Танах) звучит еще более радикально: слово «сними» здесь правильное было бы перевести словом «сбрось», «скинь», то есть речь идет о том, что необходимо отбросить, от чего необходимо отказаться самым решительным образом. Подобное произошло и с Исаией: «Господь сказал Исаии, сыну Амосову, так: пойди и сними вретиче с чресл твоих и сбрось сандалии твои с ног твоих. Он так и сделал: ходил нагой и босой» (Ис. 20:2).

В контексте истории живописи Деррида приводит пример знаменитой картины Яна Ван Эйка «Портрет четы Арнольфини», созданной художником в Брюгге в 1434 году. На картине можно заметить две пары брошенных туфель: одна пара характерных, нидерландских, деревянных туфель-паттен (вероятнее всего от старофранцузского «patte» – копыто или лапа, что в равной степени кажется подходящим) с простым кожаным ремешком в нижнем левом углу картины принадлежит жениху; другая – существенно более изящная пара, отделанная красной кожей и россыпью бисера, очевидно принадлежащая невесте, немного задвинута под кровать, располагаясь на картине между супругами. Известно, что в Средние века жених и невеста снимали обувь с знак святости брачной церемонии, что как раз с очевидностью и отсылает к только что упоминавшемуся эпизоду Танаха.

Мы видим, что отношение к сакральному может осуществляться через простую обувь, и история живописи дает нам целый ряд примеров такого воплощения. Однако, здесь очень легко попасть в ловушку и она, захлопываясь, формирует присвоение, переатрибуцию, корректировку размеров, а вместе с ними и истины. Именно это, по мнению Деррида, произошло в академическом дискурсе Хайдеггера и Шапиро – двух великих профессоров, спорящих перед картиной Ван Гога. Имеет место «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 парергон – является обувь» [\[10, с. 53\]](#). Есть пара башмаков, написанных на холсте, и есть голоса ученых, которые утверждают, что держат слово, а в слове истину этой пары. Они настойчиво пытаются вдохнуть в неё жизнь, но обувь, тем не менее, остается пустой и анонимной – именно к такому выводу приходит Деррида. Башмаки Ван Гога – это совершенно опустошающая попытка воскрешения отсутствующего субъекта. Они вовсе не являются обещанием длинных пеших странствий, мерности поступи и симметрии шага, надежного и крепкого в своем постоянстве. Напротив, они суть свидетельство хромоты – хромоты академического дискурса, в равной степени философского и искусствоведческого, по крайней мере, в той его части, которая претендует на знание истины в живописи и обещает его нам открыть.

Библиография

1. Derrida J. La Vérité en peinture. Flammarion, 1993. – 442 p.
2. Гайнутдинов Т.Р. Слепление и истоки рисунка // Философия и культура. – 2020.-№ 7. – С. 1-9.
3. Сезанн П. Переписка. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1972. – 370 с.
4. Деррида Ж. Правда в живописи. // Эстетика и теория искусства XX века:

- Хрестоматия. М.: Прогресс – Традиция, 2008. С. 306-319.
5. Шапиро М. Натюрморт как личный объект: заметки о Хайдеггере и Ван Гоге (1968) // Топос, № 2-3 (5), 2001, с. 28 – 39.
 6. Фома Аквинский. Сумма теологии. Часть 3. Вопросы 62. Киев: Ника-Центр, 2015.- 504 с.
 7. Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. – 528 с.
 8. Хайдеггер М. Введение в метафизику. СПб.: НОУ – «Высшая религиозная школа», 1998. – 302 с.
 9. Van Gogh, Vincent. J.-B. de la Faille Edité par Hyperion, Paris. 1939.
 10. Деррида Ж. Воссоздание истины по мерке // Топос, № 2-3 (5), 2001, с. 40 – 63.
 11. Бейли М. Имя той, кому Ван Гог вручил свое ухо, наконец-то известно / М. Бейли // The Art Newspaper Russia. – 2016. – № 47.
 12. Gauzi, Francois. Lautrec et son temps. Paris, 1954. P. 31-32.
 13. Гамсун К. Голод // Романы / Пер. Ю. Балтрушайтиса под ред. В. Хинкиса. Мн., 1989.
 14. Derrida J. Cartouches // La Vérité en peinture. Flammarion, 1993. p. 211-290.
 15. Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. – 367 с.
 16. Гайнутдинов Т. Р. Деконструкция в окрестностях искусства. Проблема живописи в философии Жака Деррида // Гайнутдинов Т. Р. Философия и культура. – 2022. – №10 – С.
 17. Гайнутдинов Т. Р. Письмо и фигура. Опыт совместного творчества Жака Деррида и Валерио Адами // Гайнутдинов Т. Р. Философия и культура. – 2019. – №10 – С. 1-6.
 18. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. М.: Наука, 2000. С. 157.
 19. Ara H. Merjian Giorgio de Chirico and the Metaphysical city. Nietzsche, Modernism, Paris. Yale university press, 2014.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В рецензируемой статье автор предлагает весьма интересные рассуждения о состоявшейся в прошлом веке (точнее, растянувшейся на десятилетия) дискуссии, в центре которой оказались «Башмаки» Ван Гога. Насколько можно судить по тексту, написанному, скорее, в жанре эссе, чем привычной «размеренной» академической статьи, автор склоняется к мнению, что свести живопись и философское суждение к одному знаменателю трудно, а, может быть, и невозможно. Поэтому все замечания, которые делались, например, в связи с «Башмаками» Хайдеггером, раскрывают черты его философского мировоззрения и стиля его письма, но вряд ли могут оцениваться «объективно». Нет сомнения, что статья найдёт своего читателя (с учётом уже того обстоятельства, что творчество Ван Гога пользуется в нашей стране огромной популярностью), она написана хорошим языком, многие фрагменты с точки зрения стиля можно признать даже элегантными. Тем досаднее, что в тексте осталось так много опечаток и ошибок, о чём будет сказано ниже. Прежде, однако, следует заметить, что хотя статья и написана в жанре эссе, было бы целесообразно снабдить текст подзаголовками, поскольку в нём, следует признать, объединены существенно различающиеся по своему предметному содержанию фрагменты. Трудно признать

удачной и композицию статьи. Неочевидно, прежде всего, почему её следовало начинать с рассуждения о публикации Деррида. Ни из названия статьи (с чего и начинается знакомство с материалом читатель), ни из её содержания, взятого в целом, естественность такого решения не просматривается. Однако основным недостатком статьи является труднообъяснимое количество ошибок, которые оставил в ней читателю автор. Это и банальные опечатки («отталкивая от этой публикации...» вместо «отталкиваясь»), и другие простейшие ошибки, например, наречие «незадолго» автор почему-то пишет в три слова, между тем, оно пишется, разумеется, слитно, да эта ошибка ещё и повторяется. Далее, русский язык признаёт только «дать маху», но никак не «давшего маха», которое почему-то использует автор. Часто автор оставляет «незакрытыми» запятой придаточные предложения (например: «речь, разумеется, идет о восстановлении истины в живописи, что всегда занимало Деррида и отсылает нас...»); вторая запятая часто отсутствует и в связи с появлением вводных конструкций и причастных оборотов: «обувь, тем не менее остается пустой», «живописи, по крайней мере над...», «хайдеггеровские строки, посвященные картине Ван Гога от их метафизического...», и т.п. Встречаются и лишние запятые: «возможно, для Деррида, это также способ...» (зачем вторая запятая?). А почему раздельно написано «чтобы» («что бы поддержать это рассуждение...»)? В конструкции «куда бы не поехал Ван Гог, куда бы он не отправился, всюду мы видим...» должна стоять частица «ни». Прочитаем и следующее предложение: «Башмаки на ней, со слов Деррида, уже неспособными послужить какую бы то ни было службу (разве что, в качестве объекта для художника), не подлежащими возвращению, не воскрешаемыми». Почему здесь появляется творительный падеж? Невероятная путаница с «так же» и «то же»: «точно также, как был брошен...» (следовало писать раздельно); «точно также как у Эммануэля Левинаса...» (то же самое, да ещё пропущена запятая); «совершает тоже злоупотребление в отношении...» (та же самая ошибка)... А в «Хайдеггер стремится вернуть башмаки...», разумеется, лишний «ь». Встречаются и неудачные фрагменты, которые следует переформулировать или дополнить «...мы имеем «Истину в живописи», точнее её обещание и оно захлестывает художественный, впрочем, как и философский дискурс со всех сторон (пропущены две запятые, и неискушённому читателю неясно, почему «захлестывает»). Казалось бы, какое значение для восприятия текста философского или культурологического содержания имеют морфология, синтаксис, пунктуация? По-видимому, однако, здесь мы встречаемся с тем самым случаем, когда «количество переходит в качество», и рецензент, с интересом прочитавший статью, не может всё же рекомендовать её к печати до того, как в тексте будет наведён элементарный порядок. Рекомендую отправить статью на доработку.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования статьи «Реституция истины в живописи: «Башмаки» Винсента Ван Гога и их экспликация в философии Жака Деррида» выступает трактовка живописи философами 20 века: Мартином Хайдеггером, Мейером Шапиро и Жаком Деррида. Автор говорит о реституции как «возвращении прежних прав». Используя многозначность этого понятия по отношению к репрезентации бытия художником, интерпретации картины художника философом, осмыслению философского дикурса одного или нескольких философов другим философом. Формально в представленном тексте мы сталкиваемся с размышлением автора о размышлениях Деррида о том как осмысливали живопись Ван

Гога Хайдеггер и Шапиро, но фактически речь идет о бытии, символом которого выступают башмаки, увиденные и изображённые Ван Гогом, а так же Жаном-Франсуа Милле, Рене Магриттом и Джорджо де Кирко. Впрочем, последний изображал не башмаки, а перчатки, однако и у него они выступали символом бытия, понимаемого в хадеггеровском смысле, как коренящемся в человеке, который дает присутствующему присутствовать. Истина, с которой начинается первое эссе – есть непотаенность бытия, которая и должна пережить возвращение-реституцию.

Методология исследования может быть определена как постмодернистская. Она во многом близка хайдеггеровскому «вслушиванию» в бытие, которое переживает деконструкцию, осуществляемую автором вслед за Деррида. Автор по принципу рондо, обращается к способам репрезентации мира живописью и интерпретации этого обращения философией, четырежды возвращаясь к исходной точке – крестьянским башмакам как объекту изображения, чтобы с каждым разом углубить понимание проблемы необходимости и невозможности постижения мира.

Актуальность исследования очевидно связана с визуальным поворотом, который наметился в современной культуре с конца прошлого века, в стремлении «видеть» и «переживать», а не «проговаривать» и «описывать» мир. С этой позиции Хайдеггер, Шапиро и Деррида являются знаковыми фигурами, которые предчувствуют этот поворот, обращались в своей философии к осмыслению художественного образа как способа освоения мира.

Научная новизна следует из ракурса рассмотрения и письма, представленных в данной работе, стремления автора продемонстрировать возможность актуального философствования в ситуации пост-философии.

Стиль представленной работы – философское эссе, состоящее из пяти частей, связанных единой темой, но ведущих повествование по ризоматическому принципу случайного переплетения ассоциаций и образов. Текст красив и может быть несколько сложен для восприятия, что случается иногда с современными философскими текстами.

Структура и содержание. В первом эссе «Истина в живописи» автор начинает разговор об одноименной книге Жака Деррида по эстетике, название которой отсылает к фразе Поля Сезанна: «Я задолжал Вам истину в живописи, и Я Вам её скажу». Одной из тем книги является интерпретация картины Ван Гога с изображением башмаков Хайдеггером и Шапиро. В первом разговоре об истине автор намечает связи между философским дискурсом Деррида и полемическим осмыслением картины более ранними философами, подчеркивая исторический контекст начала этого диалога -1930 год, в связи с чем указывает на необходимость восстановления-реституции исторической справедливости, подразумеваемой Шапиро в письме к Хайдеггеру.

Второе эссе «Мартин Хайдеггер и Мейер Шапиро: дискуссия о «башмаках» Винсента Ван Гога» еще глубже исследует специфику интерпретации живописных башмаков и той разнице, которую придают ей два философа. Автор эссе сосредотачивает внимание на Хайдеггере и Шапиро, как бы «вынося за скобки» Деррида. Он подробно рассказывает как Мартин Хайдеггер и Мейер Шапиро, начали в 1965 году в нескольких письмах друг к другу, разговор о видении одной из картин Ванг Гога (причем делается специальное отступление для обсуждения вопроса о какой именно картине идет речь) и как этот диалог продолжался вплоть до 1994 года даже тогда, когда Хайдеггера не стало, а самому Шапиро перевалило за 90 лет. В интерпретации Хайдеггера – башмаки рассказывают о своей владелице, несут в себе упоминание о ее нелегкой деревенской жизни. Шапиро видит в башмаках портрет самого Ван Гога, его неутолимую жажду к перемещению, городскую жизнь.

В третьем эссе «Критика Жака Деррида» на первый план выходит фигура этого философа, размышляющего о Шапиро и Хайдеггере и их попытках «прочсть» картину

Ван Гога. Автор вспоминает что в 1968 году Мейер Шапиро в своем философствовании обращается уже к 8 работам Ван Гога, изображающим башмаки, а сам Деррида насчитывает 9 картин, причем три из них не упоминались Шапиро. Рассуждения Хайдеггера о Ван Гоге всегда казались Деррида смехотворными и достойными сожаления. Но так же достойными сожаления для него были и рассуждения Шапиро. Автор эссе приходит к выводу, что для Деррида «у обоих мыслителей башмаки Ван Гога оказываются ... мешком, куда можно запрятать весь мир», но на самом деле философы видят в картине лишь подтверждение собственных философских построений.

Четвертое эссе «Рене Магритт и Джорджо де Кирико» уводит читателя в сторону от башмаков Ван Гога и обращается к живописи названных художников, которые уже не репрезентируют в картинах поношенную обувь и связанные с ней ассоциации, а изображают видение смысла башмаков. В этом эссе показывается переход живописи от изображения, требующего интерпретации к самой интерпретации мира.

В заключительном коротком эссе «Академический дискурс и присвоение истины в живописи» автор приходит к выводу, что и пара башмаков, написанных на холсте, и голоса ученых, которые утверждают, что могут представить истинный смысл пары, остаются пустой попыткой воскрешения отсутствующего субъекта. Они свидетельство несостоятельности академического дискурса, «в равной степени философского и искусствоведческого... в той его части, которая претендует на знание истины в живописи и обещает его нам открыть».

Библиография включает 19 наименований философских произведений, в том числе на языке оригинала, к которым апеллирует автор в своих эссе.

Апелляция к оппонентам пронизывает все эссе, являющееся, по сути, диалогом автора с Хайдеггером, Шапиро, Деррида и многими другими художниками и философами.

Текст будет интересен искусствоведам, поскольку содержит много фактической информации о творчестве Ван Гога, например историю отрезанного кусочка уха, презентованного Габриэль Берлатье, юной парижской проститутке или экскурсы в историю живописных полотен Рене Магритта, Габриэля Берлатье, Жана-Франсуа Милле, Ван Эйка, изображающих башмаки. Любители философии получают истинное удовольствие от чтения текста.