

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

***ФИЛОСОФСКИЕ КОННОТАЦИИ ИСКУССТВА ВАН ГОГА В
КОНТЕКСТЕ ЗАПАДНОЙ ИСТОРИОГРАФИИ***

Выпускная квалификационная работа
по направлению подготовки **50.03.03** «История искусств»
образовательная программа бакалавриата

Выполнила обучающаяся 4 курса
Казанцева Елизавета Игоревна

Научный руководитель:
Кандидат искусствоведения,
доктор философских наук, профессор
Рыков Анатолий Владимирович

Санкт-Петербург

2018

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1 Историография.....	6
Глава 2 Искусство Ван Гога как объект симптоматических теорий	15
2.1 Вопрос о безумии. Карл Ясперс. Мишель Фуко.....	15
2.2 Вопрос о социальных системах	20
2.2.1 Марксизм. Мейер Шапиро	21
2.2.2 Феминизм. Гризельда Поллок	24
Глава 3 Искусство Ван Гога как жертвоприношение. Жорж Батай	28
3.1 Дискурс Жоржа Батая.....	29
3.2 Жертвенность Ван Гога	33
3.3 Анализ «солнечных» пейзажей Ван Гога в контексте философии Жоржа Батая.....	40
Глава 4 Искусство Ван Гога как объект деструкции. Мартин Хайдеггер.....	43
4.1 Понятие Деструкции.....	43
4.2 Спор о «Башмаках».....	48
Глава 5 Искусство Ван Гога как объект деконструкции. Жак Деррида.....	52
Заключение	60
Список использованной литературы.....	63
Список использованных электронных ресурсов	70
Список иллюстраций	71
Иллюстрации	72

Введение

До XX века философия обращалась к искусству лишь в качестве примера, с возвышенных позиций. Философия всегда оставалась более значимой по сравнению с искусством, но в конце XIX века с констатацией смерти бога Фридрихом Ницше бог умирает в том числе и как «сообщник мышления», и для многих философов этим сообщником отныне становится искусство. Философия исчерпывает поиск внутри себя самой и обращается к искусству как к источнику философии, что рождает абсолютно новые подходы к искусству и интерпретации искусства.

Кроме того, на протяжении последнего столетия не только философия ищет ответы на свои фундаментальные вопросы в искусстве, но и искусство перестаёт существовать отдельно от философии. До начала модернизма искусство в значительной степени принадлежало сфере «прекрасного» и не требовало глубокого осмысления. После — впервые столь актуален стал вопрос о сущности искусства: что есть искусство, что можно считать искусством, что делает искусство искусством? Возникший плюрализм интерпретаций, приведший в конечном итоге к кризису интерпретации, дал, тем не менее, возможности (в том числе методологические) для более глубокого понимания творчества отдельных авторов.

Винсент Ван Гог, стоящий у истоков модернизма — один из наиболее известных, обсуждаемых и часто интерпретируемых художников. Несомненно, являясь мифологической фигурой, он привлекает самые разные исследовательские традиции, вносящие вклад в его мифологию или деконструирующие её. Работ, возвращающихся к классическому представлению о Ван Гоге как о непонятном одиноком художнике, пожертвовавшем своей жизнью ради искусства, не становится меньше¹, хотя исследований, отбрасывающих взгляд на искусство как на *выражение* опыта,

¹ Данный факт, в частности, является одним из важнейших для исследования Натали Эник «Слава Ван Гога. Опыт антропологии восхищения».

намерений и мыслей художника, появилось в XX веке значительное количество.

Актуальность исследования, таким образом, обусловлена необходимостью систематизирования важнейших коннотаций искусства Ван Гога XX века и представлением альтернативного классической интерпретационной практике искусства как выражения взгляда.

Охватить все важнейшие философские дискурсы и коннотации искусства, возникшие после смерти Ван Гога, в данной работе не представляется возможным, потому было решено обращаться только к тем авторам, которые сами касались искусства Ван Гога в своих исследованиях и прямо или косвенно предлагали свой взгляд, свою методологию и свой вариант интерпретации. Такими исследователями являются рассматривавшие вопрос безумия немецкий философ и психиатр Карл Ясперс и французский философ и историк Мишель Фуко; обращающийся к классовому вопросу и близкий марксистской истории искусства американский теоретик Мейер Шапиро; одна из самых значимых представительниц феминистской теории искусства британка Гризельда Поллок; французский философ, радикальный теоретик искусства Жорж Батай, обращавшийся к вопросам иррационального и жертвенного; крупнейший немецкий философ XX века Мартин Хайдеггер, эссе которого стало отправной точкой известнейшего спора о «Башмаках» Ван Гога; создатель концепции деконструкции и также один из крупнейших философов конца XX века Жак Деррида. Хронологические рамки исследования, таким образом, ограничены XX — началом XXI веков, то есть временем после смерти Ван Гога и до современности.

Цель настоящего исследования — изучение разных методологий и интерпретаций искусства Винсента Ван Гога в западной философии.

Задачи заключаются в изучении историографии о Ван Гоге: основных научных работ из разных областей гуманитарной науки, определяющих объектом своего исследования личность или искусство Ван Гога; определении

основных подходов к изучению и пониманию искусства Ван Гога и причин их появления; рассмотрении предложенных ключевыми фигурами философии XX века коннотаций искусства Ван Гога и анализе данных коннотаций.

Объектом исследования является философско-искусствоведческий дискурс Винсента Ван Гога.

Предмет исследования — интерпретационные модели, существующие в дискурсе Ван Гога, их появление, развитие и взаимосвязь.

Глава 1. Историография

Историография о Винсенте Ван Гоге на французском, английском, немецком, голландском и других языках безгранична. Ему посвящено огромное количество биографий, очерков, статей, искусствоведческих, философских и медицинских исследований.

Как известно, при жизни художника была опубликована лишь одна работа о его творчестве: незадолго до его смерти, в 1890 г. Это была статья молодого критика Ж.–А. Орье в только что возрождённом французском литературном журнале *Le Mercure de France*. Она называлась «*Les isolés — Vinsent Van Gogh*» («Одинокие. Винсент Ван Гог») и должна была входить в цикл работ о художниках-символистах вроде Гру, Эннера, Карьера. В ней Ван Гог предстаёт «могучим человеком», «обезумевшим гением», «великим художником», смело открывающим правду всего, что он изображает, и тем, кто никогда не будет поистине понят².

Прижизненные упоминания Ван Гога в других статьях существовали, но не были слишком лестными. Описывая «Салон Независимых», Г. Кан обвинял Ван Гога в отсутствии заботы о точности цвета, Ф. Фенеон насмеялся над «измученными» ирисами³. Однако восторженный Орье не стоял особняком: его поддерживали Ж. Леконт в *Art et critique* и Ж. Леклер в том же *Le Mercure de France*⁴.

Разрыв молчания, в котором существовал Ван Гог до конца 1880-х годов, обусловлен появлению «Салона Независимых» и, как следствие, реабилитации импрессионизма и современной французской живописи в целом. Всё менялось. Спустя два года после первой статьи, уже после смерти Ван Гога, художественный критик и писатель О. Мирбо в статье в журнале *Eco de Paris* в 1891 году снова назвал его гением, «одарённым»,

² Aurier G.–A. *Les isolés — Vinsent Van Gogh* // *Le Mercure de France*, t. I, №1. Paris, 1890.

³ Эник Н. Слава Ван Гога. Опыт антропологии восхищения. М., 2014. С. 267.

⁴ Там же. С. 271.

«блистательным мастером» и «могущественным творцом», Х. Гофмансталь в 1901 году после первой выставки Ван Гога был ещё более смел в выражениях и описал, как «проникает в глубину этих, созданных для освобождения от смертельно мучительных сомнений, работ»⁵.

В 1911 году произошло событие, подогревшее интерес к Ван Гогу: друг Винсента, теоретик искусства символизма и художник, написавший картину «Погребение Ван Гога» (1893, Париж, собрание Бернар-Фор), Эмиль Бернар опубликовал написанные ему Ван Гогом 22 письма. Эпистолярное наследие: письма к брату Теодорусу, а также к матери, младшей сестре Виллемине и друзьям, — является, как известно, главным источником информации о жизни и творчестве Винсента Ван Гога для всех последующих исследователей.

Переписка с братом поддерживалась почти ежедневно на протяжении восемнадцати лет (1872–1890 гг.) и была опубликована женой Тео Иоханной Ван Гог–Бонгер в 1914 году. Вскоре были опубликованы и письма к другим людям, а после, став известными и обсуждаемыми, они были переведены на другие языки (оригиналы написаны в основном на голландском).

В более чем шестьсот пятидесяти посланиях к брату Ван Гог сначала примеряет на себя роль осторожного советчика и делится своими мыслями, а позже начинает раскрывать творческие планы, описывать проделанную работу и создаваемые рисунки, наброски и картины. Он рассуждает об искусстве в целом, о своём месте в нём, о будущем, которое он видит за живописью. Письма к брату более личные и честные, чем к друзьям, хотя Ван Гога и нельзя упрекнуть в желании понравиться собеседнику: он пишет то, что думает, отчего порой бывает резким. Винсент воспринимает Тео почти как альтер-эго, второго себя, который может понять, принять и не осудить. Художник даже зовёт брата приехать и писать картины вместе, но Тео выбрал иной путь.

⁵ Tout l'oeuvre peint de Van Gogh. Vol. II. Paris, 1971. P. 131.

Письма легко читаются без ответов и почти являются монологом, побегом от одиночества, желанием сохранить воспоминания о своём опыте и его развитии и легитимизацией своего статуса в качестве художника. Переписка позволяет отследить эмоциональное состояние Ван Гога, рождение и изменение его убеждений. Вопросы, которые он задаёт Тео, часто выглядят как вопросы, заданные самому себе. Письма чрезвычайно важны, ибо они не просто освещают и помогают датировать картины Ван Гога, но, как считают некоторые исследователи, составляют единое целое с живописью⁶. К тому же, именно эти письма, не предназначаясь для чужих глаз, обрели крайнюю популярность и принесли художнику славу.

Однако они Ван Гога внесли и негативный вклад в изучение его искусства: письма явились причиной того, что огромное количество авторов апеллируют скорее к человеческому, а не историко-художественному аспекту его жизни. Глубокие и трогательные письма, открывшие миру страдальческую, жертвенную сторону искусства Ван Гога, превратили его в чуть ли не единственного в мире художника, который вложил в своё творчество «огромное духовное содержание»⁷. Во многом именно этим обусловлено становление так называемого «мифа о Винсенте», созданного немецким искусствоведом Ю. Мейером–Грефе в начале XX века в статьях об импрессионистах. «Несмотря на то, что со смерти Ван Гога прошло не больше трёх десятков лет, он предстаёт пред нами как легендарный Георгий, победивший дракона»⁸, — гласит первое в истории большое искусствоведческое исследование творчества Винсента Ван Гога. В нём и многих других, более поздних, работах художник предстаёт идеализированной фигурой, одержимым человеком, который сознательно выражает на холсте самого себя и тяготы своей жизни.

⁶ Porter R. J. "Let the Rest Be Dark": Van Gogh in his Letters // Biography. Vol. 5, No. 1. Honolulu, 1982. P. 53.

⁷ Мурина Е. Ван Гог. М., 1978. С. 5.

⁸ Meier-Graefe J. Vincent. München, 1921. S. 13.

В 1956 году появился совершенно новый труд о художниках-постимпрессионистах, написанный американским историком искусства Дж. Ревалдом. В введении к своей работе он говорит, что «место, отведённое на этих страницах Ван Гогу, возможно, превышает пределы «разумного»...»⁹, и, действительно, уделяет своё внимание по большей части именно Винсенту. Однако, несмотря на то, что труд носит название «Постимпрессионизм» и исследует именно данное явление, Ван Гог здесь предстаёт в тесной связи с символистами — как человек, который «пытался красками и формами выражать состояния души, то есть делал нечто родственное тому, что символисты пытались сделать словами-образами и звуками»¹⁰.

Главное достоинство работы Ревалда заключается в том, что он старается отбрасывать домыслы и проверять все факты, но ещё жив «миф о Винсенте», всё так же возвышающий художника: «если когда-либо существовал живописец, который с непреклонной решимостью при помощи одной лишь силы воли боролся против самых безнадежных обстоятельств и полного, на первый взгляд, отсутствия таланта, то это был Винсент Ван Гог»¹¹.

Мифологизирует образ художника и немецкий исследователь Ф. Эрпель. В своей работе «Die Selbstbildnisse Vincent Van Gogh» («Автопортреты Винсента Ван Гога») он изучает автопортреты Ван Гога с точки зрения их многообразия, непохожести одного на другой. Исследователь отмечает крайнюю оторванность Ван Гога от окружающего мира, подтверждая это фактами о его нелюдимости и замкнутости. Эрпель обосновывает «многоликость» художника на автопортретах проявлением его собственной личности, которая, будучи оторванной от общества, стремится к самоисследованию¹². Мейер-Рифшталь называет Ван Гога «единственным художником модернизма, которому удалось отождествить декоративные

⁹ Ревалд Дж. Постимпрессионизм. С. 11.

¹⁰ Там же. С. 226.

¹¹ Там же. С. 21.

¹² Erpel F. Die Selbstbildnisse Vincent Van Gogh. Berlin, 1963. S. 16.

качества Юга с его собственными эмоциями»¹³. Американский исследователь Г. Грэц в работе «The symbolic language of Vincent van Gogh» («Символический язык Винсента Ван Гога») пишет, что даже пейзажи и натюрморты художника являются по сути автопортретами, неся в себе бесконечное число символов и знаков¹⁴.

Многими исследователями считается, что период Сен-Реми — квинтэссенция символизма в работах Ван Гога, что именно здесь апогея достигает борьба между описанием и выражением, между желанием изобразить физический мир таким, каким видел его сам Ван Гог, и выразить собственный духовный мир¹⁵. Так, по мнению профессора Жират-Васютински, оливковые деревья Ван Гога несут в себе символ личной духовной борьбы и жизни, а кипарисы — «стремление к духовному утешению в потустороннем» и символ смерти¹⁶, а в «Спальне в Арле» Р. Бретелл видит символ надежды: «в комнате есть ощущение другого присутствия: здесь две подушки, два стула, два портрета, две двери и две японских ксилографии. Может, второй человек — женщина, глядящая на комнату из своей простой деревянной рамы?», «надежда в произведении выражена в открытом окне»¹⁷. В «Пейзаже с поездом близ Монмажура» же, по мнению Дж. Уолкера, образ бредущих сквозь весь пейзаж путников несомненно является метафорой жизненного путешествия от рождения к смерти¹⁸.

Многие другие исследователи (М. Е. Тральбо, А. Хаммагер, И. Ф. Вальтер, Р. Мещгер, Д. Свитмен, Ф. Эльгар) так же искали «знаки» или считали, что Ван Гог «превращал увиденное в выражение собственного отчаяния»¹⁹. Даже выбор красок, по их мнению, зависел от текущего

¹³ Meyer-Riefstahl R. Vincent van Gogh-II. Van Gogh's Style in Relation to Nature // The Burlington Magazine for Connoisseurs. Vol. 18, No. 93. London, 1910. P. 161.

¹⁴ Graetz H. R. The symbolic language of Vincent van Gogh. New York, 1963.

¹⁵ Jirat-Wasiutyński V. Vincent van Gogh's Paintings of Olive Trees and Cypresses from St.-Remy // The Art Bulletin. Vol. 75, No. 4. New York, 1993. P. 647.

¹⁶ Ibid. P. 670.

¹⁷ Brettel R. Van Gogh's "Bedroom at Arles": The Problem of Priority // Art Institute of Chicago Museum Studies, vol. 12, no. 2. Chicago, 1986. P. 148.

¹⁸ Walker J. A. Van Gogh's Drawing of La Crau from Mont Major // Master Drawings. Vol. 20, No. 4. New York, 1982. P. 384.

¹⁹ Clark K. Landscape into art. London, 1952. P. 110.

внутреннего состояния художника²⁰. Итальянский искусствовед Л. Вентури в эссе об импрессионистах пишет, что Ван Гог сам не понимал себя и «не отдавал себе отчёта в своих чувствах ни в письме, ни в картине»²¹. Кроме того, по мнению Вентури, стиль художника в последние периоды его творчества изменился именно за счёт его внутреннего состояния, предчувствия скорого конца, тревоги, а не переосмысления живописи и выдвижения новых теоретических принципов. Все новые мотивы в произведениях Ван Гога — бессознательные символы, отражающие его чувства и эмоции: «Ван Гог пишет не утёсы, но его собственные страдания»²². Говоря об одном из портретов Ван Гога («Портрет доктора Гаше», 1890), Вентури пишет: «не приходится сомневаться в том, что это изображение — живопись больного человека»²³. Это утверждение поддерживают многие последующие исследователи, например, К. Кларк, который, в свою очередь, говорит, что «его (Ван Гога. — Е. К.) сумасшествие управляет его творчеством»²⁴.

Так, версия о том, что именно душевная или даже физическая болезнь художника является движимой силой его творчества, оказывается одной из самых распространённых. Апологеты данной теории опираются в первую очередь, разумеется, на факт о том, что 3 мая 1889 года Ван Гог отправился в приют для душевнобольных Сен-Поль-де-Мусоль, находящийся в Сен-Реми-де-Прованс с диагнозом «эпилепсия височных долей»²⁵. Предшествовал этому, пожалуй, самый обсуждаемый факт биографии Винсента Ван Гога: 24 декабря 1888 года после ссоры с Гогеном художник отрезал часть своего уха. Верно отметил Р. Уоллэйс в труде «Мир Ван Гога»: «Даже самый изощренный читатель, беря в руки книгу о Ван Гоге, не сможет сдержать своего любопытства, пока не найдёт строки, посвященные уху»²⁶. Написана даже книга–расследование «Van Gogh's Ear: The True Story» («Ухо Ван Гога:

²⁰ Вальтер И. Ф, Мецгер Р. Винсент Ван Гог. Полное собрание живописи. М., 2004. С. 599.

²¹ Вентури Л. От Мане до Лотрека. СПб., 2007. С. 296.

²² Там же. С. 304.

²³ Там же. С. 305-306.

²⁴ Sweetman D. Van Gogh: his life and his art. New York, 1990. P. 307

²⁵ Перрюшо А. Жизнь Ван Гога. М., 1973. С. 271.

²⁶ Уоллэйс Р. Мир Ван Гога. М., 1998. С. 4.

настоящая история»), где пресекаются многолетние споры исследователей о том, какую часть уха отрезал художник: Б. Мёрфи нашла письмо Феликса Рэя, лечащего врача Ван Гога из Арля, в котором тот даже сделал схематичную зарисовку, показав, что отрезано было ухо целиком²⁷. Другие исследователи пытаются найти подтверждение тому, что Ван Гог был болен в момент отрезания уха, в автопортретах, написанных после происшествия²⁸. В дискурсе Ван Гога становится обычным выражение «психологическая биография» (например, в работе «Stranger on the Earth: A Psychological Biography of Vincent Van Gogh»²⁹). Последние несколько десятилетий появляются всё новые и новые, но вместе с тем и очень похожие друг на друга биографии и популярные издания, полные риторических рассуждений тех, для кого Ван Гог — это «человек с отрезанным ухом»³⁰.

Более того, Ван Гог как художник-безумец становится объектом для многочисленных психиатрических исследований. Первая статья на эту тему опубликована во Франции в 1924 году³¹, а спустя четыре года появляется первое полноценное исследование³². Однако Жоржем Батаем ещё в 1930-е гг. было справедливо замечено, что одно только обилие всевозможных диагнозов (эпилепсия, шизофрения, психопатия, эпилептический психоз, дегенеративный психоз и др.) заставляет усомниться в подлинности наличия диагноза вообще³³. Главная опасность этих работ состоит в том, что почти каждая из них так или иначе нивелирует ценность искусства Ван Гога, списывая талант на безумие: «творение больного ума»³⁴ сменяется

²⁷ Murphy B. Van Gogh's Ear: The True Story. London, 2016. P. 149.

²⁸ Geist S. Van Gogh's ear. Again. And again // Notes in the History of Art. Vol. 13, No. 1. Chicago, 1993. P. 13.

²⁹ Lubin A. J. Stranger on the Earth: A Psychological Biography of Vincent Van Gogh. New York, 1972.

³⁰ Эник Н. Слава Ван Гога. С. 121.

³¹ Там же. С. 146.

³² Leroy E. La folie de Van Gogh. Paris, 1928.

³³ Bataille G. Sacrificial Mutilation and the Severed Ear of Vincent Van Gogh // Theory and History of Literature, v. 14. Stoekl A. Georges Bataille. Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939. Minneapolis, 1986. P. 71.

³⁴ Zemel C. The Formation of a Legend: Van Gogh Criticism, 1890-1920. Ann Arbor, 1980. P. 21.

«бессмысленным мученичеством» «несостоявшегося святого»³⁵. Психиатризация становится «крайней формой устранения уникальности»³⁶.

Вскоре приходит осознание того, что изучать нужно то искусство и того Ван Гога, который известен миру сейчас, а не выяснять, как именно это искусство сложилось. То, за счёт чего Ван Гог создавал свои творения, не столь важно в сравнении с тем, благодаря чему они до сих пор оказывают на людей такое колоссальное воздействие, пишет Ричард Шифф в статье для нью-йоркского журнала *The Art Bulletin*³⁷. Так же и мифы о Ван Гоге нужно не опровергать, приводя сторонние доводы и исследования и пытаться выяснить, как всё было на самом деле, а рассматривать как конструкт и искать причины их возникновения. Мнение Шиффа не было новым: процесс деконструкции мифологии Ван Гога происходил ещё с 1930-х гг. Одним из первых исследователей в этом направлении был британский историк искусства и журналист Роджер Фрай в 1930-е³⁸, который и сделал термин «постимпрессионизм» общеупотребимым.

Позже в эссе «*The Van Gogh Industry*» («Индустрия Ван Гога») Тони дель Ренцио, опубликованном в 1976 году, впервые пытается понять, благодаря каким факторам Ван Гог стал настолько знаменит и продаваем³⁹, эта же тема позже была изучена рядом японских и нидерландских учёных, чьи статьи формируют сборник «*The Mythology of Vincent van Gogh*» («Мифология Винсента Ван Гога»)⁴⁰. В сборнике изучается репрезентация личности и искусства Ван Гога в литературе, а также фильмах и театральных постановках (в том числе Гризельдой Поллок проводится деконструкция «Жажды жизни» Винсента Минелли), развенчиваются ложные истории и мифы о Ван Гоге, кочующие от автора к автору, опровергаются

³⁵ Herschmann D.J., Lieb J. *The Key to Genius*. New York, 1998.

³⁶ Эник Н. Слава Ван Гога. С. 151.

³⁷ Shiff R. *Art History and the Nineteenth Century: Realism and Resistance* // *The Art Bulletin*. Vol. 70, No. 1. New York, 1998. Pp. 25-48.

³⁸ Zemel C. *The Formation of a Legend*. P. 146.

³⁹ Renzio T. *The Van Gogh Industry* // *Art and Artists*. London, 1976. P. 4-7.

⁴⁰ Kodera T. *The Mythology of Vincent van Gogh*. Amsterdam, 1993.

многочисленные психические и психиатрические диагнозы, а также рассматривается история коммерческого успеха работ художника.

Один из самых знаменательных трудов в данном ключе вышел в свет в 1991 г. Это книга французского социолога, ведущего научного сотрудника французского Национального центра научных исследований Натали Эник «Слава Ван Гога. Опыт антропологии восхищения». Выбирая, вне всяких сомнений, один из самых ярких примеров, Эник исследует механизмы признания и рассматривает пути достижения славы. Она пишет, что жертва и уникальность — главные мотивы искусства Ван Гога, а непонимание и оригинальность — ключ к его искусству. Выводя ёмкую фразу: «Ван Гог, которым восхищаются в силу его величия, велик в силу того, что им восхищаются»⁴¹, — Эник приходит к выводу, что «случай Ван Гога принадлежит не только истории искусств и художественной критике, ... но ещё и истории религии, ... биографической и агиографической традициям, ... психиатрии, психологии и антропологии, ... экономике, ... а также социологии религии»⁴².

⁴¹ Эник Н. Слава Ван Гога. С. 178.

⁴² Там же. С. 247.

Глава 2. Искусство Ван Гога как объект симптоматических теорий

2.1 Вопрос о безумии. Карл Ясперс. Мишель Фуко

Как видно из историографии, личность и искусство Винсента Ван Гога оказались в плену мифологии сразу после его смерти. Благодаря своей задокументированной в письмах к Тео и друзьям трагичной биографии и большому количеству ярких конфликтов–клише (непонятый гений, одиночка, сумасшедший творец, мученик от искусства, отказавшийся от всего ради живописи... и так далее) Ван Гог стал одной из самых удачных для романтической интерпретации фигурой.

Под «романтической» подразумевается одна из старейших школ герменевтики, берущая начало ещё у В. Дильтея, который считал, что произведение всегда является реакцией на переживания творца по поводу какого-либо жизненного события⁴³. Согласно этой школе, цель и смысл искусства заключаются в том, чтобы *выражать* чувства и намерения автора. Огромное количество исследователей в традициях воззрений Б. Кроче и Дж. Коллингвуда придерживались мнения о том, что в своей живописи Ван Гог *выражал* (*esprimere* у Кроче, *express* у Коллингвуда) душевные волнения и тяготы своей жизни и «в своём умении сообщать зрителю собственное эмоциональное состояние открыл новый уровень художественного выражения»⁴⁴. Целью подобных интерпретаций, таким образом, является выяснение изначального замысла художника.

В начале XX века вследствие появления психоанализа З. Фрейда интерпретации искусства стали брать во внимание не только прямые намерения автора, но и его *бессознательные* мотивы (К. Уилбер предлагает

⁴³ Дильтей В. Введение в науки о духе (фрагменты) // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

⁴⁴ Maytham T. N. "The Weaver" by Vincent van Gogh. Bulletin of the Museum of Fine Arts. Vol. 59, no. 315. Boston, 1961. Pp. 4-12.

назвать эти возникшие теории «симптоматическими»⁴⁵, поскольку для них искусство в некоторой степени является симптомом, внешним признаком).

Вслед за психоанализом в историю искусства проникла психиатрия, и Ван Гог оказался как никогда удачным примером художника-безумца. В конце XIX — начале XX веков сохранялись две точки зрения на безумие: фобическая, считающая безумие регрессом, большой вклад в которую внёс итальянский психиатр Чезаре Ломброзио, и идиллическая, которая тоже, как ни странно, получила развитие в труде Ломброзио «Гениальность и помешательство»⁴⁶, в нём автор пишет, что гениальность есть ни что иное как психическое расстройство. Появляется большое количество исследований, авторы которых вслед за Ломброзио объявляют безумцами гениев разных эпох и разных сфер жизни. В Германии появляется нозологическая концепция Эмиля Крепелина и его учение о шизофрении, дезинтеграции личности, которые быстро становятся предметом дискуссии и включаются в интерпретационные практики.

В историографии кратко описаны исследователи, считающие, что творчество Ван Гога детерминировано его безумием. Однако в 1920-е годы, в то время, когда сюрреалисты призывают осторожнее относиться к так называемым безумным и настороженнее относиться к психиатрии, и в один год с исследованием «Bildnerei Der Geisteskranken» («Художественное творчество душевнобольных»)⁴⁷ Ханса Принцхорна, в котором художественные изыскания психически больных впервые рассматриваются с эстетических позиций, выходит работа Карла Ясперса «Стриндберг и Ван Гог. Опыт сравнительного патографического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина», которая отрицает связь творчества Ван Гога с его безумием в принципе.

⁴⁵ Уилбер К. Око духа. Интегральное видение для слегка свихнувшегося мира. М., 2002. С. 90.

⁴⁶ Ломброзио Ч. Гениальность и помешательство. СПб., 2009.

⁴⁷ Prinzhorn H. Artistry of the Mentally Ill. New York, 1972.

Карл Ясперс — философ Гейдельбергской школы, близкий в некотором смысле Хайдеггеру и также работавший с понятием экзистенции, по образованию был психиатром. Названное исследование — его попытка исследовать Ван Гога и Стриндберга на стыке философии и психиатрии. В нём Ясперс достаточно подробно рассматривает биографию Ван Гога, стараясь не упустить ни одной важной детали. Он указывает на то, что с детства Ван Гог был тихим и достаточно рано обрёл религиозное сознание, хотя, впрочем, «без церковности и догматики»⁴⁸. Ван Гог, по Ясперсу, верил в некую судьбу, которая ведёт его к чему-то важному.

Детально анализируя письма художника, Ясперс отмечает, что уже с 1885 года у Ван Гога наблюдаются некоторые соматические нарушения. С 1886 по весну 1888 годов Ван Гог постоянно чувствует себя усталым и разбитым, что сам признаёт в своих письмах. В декабре 1888 года все эти недомогания, вызванные, как считает Ясперс, нездоровым образом жизни (который связан с недоеданием в связи с недостатком денег и злоупотреблением алкоголем), перерастают в настоящий психоз, в ходе которого происходит знаменитый эпизод с отрезанием Ван Гогом мочки своего уха. Ясперс указывает на то, что в дальнейшем безумие Ван Гога не было постоянным, оно появлялось припадками, между которыми были «спокойные промежутки». Именно в эти промежутки Ван Гог и работал над своими картинами⁴⁹. Примечательно, что в моменты спокойствия Ван Гог не хочет вспоминать о вспышках болезни, он не упивается своим безумием, не самоутверждается в нём, а, наоборот, пытается сторониться его.

Протекание болезни — важно, что Ясперс считает безумие Ван Гога именно болезнью — художника Ясперс разделил на три стадии: продромальная (начальная) стадия, которая пришлась на 1888 год, затем первый острый период, который пришёлся на декабрь 1888 года, и «частые

⁴⁸ Ясперс К. Стриндберг и Ван Гог. Опыт сравнительного патографического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина. СПб., 1999. С. 181.

⁴⁹ Там же. С. 189.

приступы с просветлениями», которые продолжались до самого самоубийства Ван Гога в июле 1890 года. Ясперс обращает внимание на то, что смена периодов болезни соответствует и смене интенсивности работы Ван Гога. В продромальной стадии Ван Гог крайне работоспособен, его продуктивность велика. После первого острого периода способность к творчеству сохраняется, бывают и вспышки работоспособности, но продуктивность Ван Гога постепенно падает⁵⁰.

Таким образом, Ясперс доказывает, что безумие Ван Гога не есть нечто, мотивирующее его творчество или даже образующее его, а, наоборот, нечто, творчеству сильно мешающее. Он пишет: «Шизофрения как таковая не дает творческой силы, поскольку лишь немногие шизофреники — творцы. Шизофрения не создает ни личности, ни одаренности — они были и до болезни...»⁵¹. Так в дискурсе Ван Гога была заложена другая традиция — в противовес той, что детерминировала творчества Ван Гога безумием — которая намеренно отказывалась считать безумие Ван Гога хоть сколько-нибудь значимым фактором для интерпретации его творчества.

Один из главных исследователей безумия второй половины XX в. — французский философ и историк Мишель Фуко в своих текстах синтезирует две крайние версии. В своей книге «Истории безумия в классическую эпоху», изданной в 1961 году, Фуко пишет, вторя Ясперсу, что безумие несовместимо с творчеством — художник может творить, только когда он контролирует свой разум. И в то же время, говорит Фуко, безумие оказывало косвенное влияние на творчество ведущих безумцев Нового времени, к коим Фуко относит в том числе и Ван Гога. В сам момент творения, пишет он, Ван Гог не безумен⁵², но стоит над пропастью безумия. Как только художник провалится в эту пропасть, творение закончится. Таким образом, на потенциально безумного художника, на Ван Гога, балансирующего на грани пропасти, в момент

⁵⁰ Ясперс К. Стринберг и Ван Гог. С. 191-194.

⁵¹ Там же. С. 208.

⁵² Фуко М. История безумия в классическую эпоху. М., 2010. С. 627.

творчества дают страх и возможность безумия. Так, говоря о творчестве Ван Гога, невозможно полностью игнорировать его безумие, равно как и нельзя полностью детерминировать его творчество этим самым безумием.

Для Фуко, как структуралиста, важно различать безумие и психическое расстройство. Последнее, являясь медицинским заболеванием, в XVII в. смешалось с безумием в речи, в результате чего люди стали выдавать одно за другое. Сегодня, говорит Фуко, люди начинают разделять психическое расстройство и безумие. Прежде всего, в языке⁵³.

Таким образом, для Фуко, в отличие от всех упомянутых выше авторов — в том числе Карла Ясперса, безумие Ван Гога не является болезнью, оно является феноменом совершенно иного порядка. В этом плане мысли Фуко совпадают с мыслями другого французского автора — Антонена Арто, которого, впрочем, нельзя отнести к исследователям Ван Гога, но однозначно можно назвать одним из первых, кто заявил, что Ван Гог вовсе не являлся безумным в извращённом медицинском понимании этого слова.

Своё знаменитое эссе «Ван Гог. Самоубитый обществом», написанное в 1947 году и опубликованное несколько позже — в 1974 году в издательстве Галимар, Антонен Арто начинает со слов: «Ван Гога можно было бы назвать человеком психически здоровым: за всю жизнь он всего-то навсего сжёг себе руку...» Арто продолжает чуть позже: «Не принадлежал к безумцам и Ван Гог... в сравнении с неумным здравомыслием Ван Гога, психиатрия сама видится загоном горилл...»⁵⁴

Доподлинно неизвестно, читал ли Фуко этот текст Арто в момент написания своей книги, но, как и многие французские интеллектуалы послевоенного периода, он не раз обращался к другим текстам Арто и не мог не уловить его настороженность по отношению к психиатрии и ярлыкам вроде «безумец» или «душевнобольной», которыми ни раз клеймили и Арто. Столь

⁵³ Фуко М. Безумие, отсутствие творения // Альманах «Фигуры Танатоса». Вып. 4. СПб., 1998. С. 203-211.

⁵⁴ Арто А. Ван Гог. Самоубитый обществом. С.17, 19.

осторожное отношение самого Фуко к безумию и психиатрическим диагнозам объясняется его принадлежностью к возникшему в 1960-е годы течению антипсихиатрии, одним из главных теоретиков которого, наряду с английским психиатром Рональдом Лингом и итальянским психиатром Франко Базалья, он считается. Антипсихиатрия характеризует безумие не как болезнь, но как некую социальную условность, которая в разное время по-разному использовалась властью и обществом для помещения в категорию *Другого* тех или иных неугодных власти и обществу людей. Фуко надеется, что однажды, в абстрактном новом мире, люди перестанут быть «на дистанции от безумия» и осознают себя «на дистанции безумия», то есть придут к пониманию того, что в той или иной мере безумен каждый и степень безумия индивида определяется лишь той *эпистемой* (*épistémè*)⁵⁵, в которой он живёт.

Самому феномену безумия Фуко уделяет особое внимание в своей статье «Безумие, отсутствие творения». В этом тексте, равно как и в своей книге «Истории безумия в классическую эпоху», он указывает на то, что современное понимание безумия в западный мир пришло благодаря Фрейду. С XVIII в. и до Фрейда люди на западе понимали безумие как область языка. Безумными считались те, кто говорил что-то противное церкви, власти или моральным устоям. Именно Фрейд был первым, кто осознал безумие не как область языка или область действия. Фрейд осознал безумие как безумие, как слово, не отсылающее ни к чему, кроме себя самого. Безумие по Фрейду, пишет Фуко, это «ошеломительная фигура такого означающего, которое абсолютно не такое, как другие»⁵⁶. Это неопределённое слово «безумие» для Фуко есть хранилище смысла, слово, которое окончательным смыслом ещё не наделено. Но чем бы ни было безумие, оно точно не является творением, это «сгиб говорения, которое ничего не говорит, ничего не творит, отсутствие творения»⁵⁷.

⁵⁵ Ключевое понятие «археологии знания» Фуко, совокупность определённых правил и контекстов, которые формируют условия возникновения и наличия исторических форм культуры и знания.

⁵⁶ Фуко М. Безумие, отсутствие творения. С. 209.

⁵⁷ Там же. С. 211.

Среди прочих особенностей, отмечает Фуко, у безумия есть и трагический характер, который «побудил к жизни последние видения Ван Гога»⁵⁸. Страх безумия, давящий на художника, обусловлен и тем, что безумие воспринимается как пучина страдания, которое не знает отклика. Безумие обещает художнику одиночество, ведь безумный оказывается отеснён из мира, помещён в категорию Другого. В этом есть трагедия безумия, которая постигла Ван Гога в том числе.

В творчестве тех, кто постоянно заглядывает в бездну безумия, нельзя найти работу безумия, но можно увидеть страх. Кроме того, для Фуко безумен, хаотичен сам мир, и творчество является попыткой его упорядочить, то есть творчества есть отчасти борьба с безумием, а не его отражение.

2.2 Вопрос о социальных системах

2.2.1 Марксизм. Мейер Шапиро

Психоанализ и вытекающие из него критические модели в истории искусства появились в противовес субъективному (гуманистическому, романтическому) подходу к интерпретации. Соответственно, главной целью новых моделей, по словам Б. Бухло, стало стремление к более верифицируемой и строгой интерпретации⁵⁹. В герменевтическое поле также были включены, помимо фрейдистских желаний и других психоаналитических и психических категорий, всевозможные бессознательные структуры в рамках марксизма, феминизма, империализма и иных масштабных идеологических (а также экономических, сексуальных, культурных и т. д.) течений. Так родилась социальная история искусства, которая не обошла стороной Ван Гога.

Центральное место здесь занимают проблемы, связанные с понятием класса, классовой идентичности. Социальная история искусства во многом началась с марксизма. Представителем первого поколения марксистских

⁵⁸ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. С. 41.

⁵⁹ Фостер Х., Краусс Р., Буа И.–А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года... С. 22.

историков искусства можно считать американского исследователя Мейера Шапиро, который открыто критиковал в своих работах романтический подход: «Чтобы объяснить сменяющие друг друга стили эпох, историки и критики испытали необходимость в теории, связывающей определенные формы со свойствами характера и чувства людей»⁶⁰. История значимых периодов в истории искусства, пишет Шапиро, есть история экономики, важные политические события неотъемлемо проникают в искусство и вызывают его изменения. По мнению Шапиро, деятельность любого художника — даже самого большого индивидуалиста, каким можно считать Ван Гога — неразрывно связана с тем типом общественных отношений, в условиях которых протекает жизнь художника. Одиночное мышление неспособно породить искусство, это может только общая мировоззренческая система, в которой существует господствующая социальная институция, господствующая религия, мифы, традиции и ценности, которые транслируются в искусстве. Есть два фактора, которые несколько затуманивают социальный аспект деятельности художника. Во-первых, художник зачастую сторонится общества. Он старается вести вне-общественную, антисоциальную жизнь, так как считает, что общество репрессирует его индивидуальность. Во-вторых, сама по себе неутилитарная деятельность художника не похожа на утилитарную производственную деятельность, которой занимается общество.

Тем не менее, утверждает Шапиро, стратегии саморепрезентации и творчества художника полностью детерминированы тем самым обществом, которое художник так старательно пытается избегать. Анализируя искусство последних десятилетий, Шапиро в статье «The Social Bases Of Art»⁶¹ («Социальные основы искусства») говорит о том, что художники достаточно ограничены в выборе объектов, которые они изображают на картинах. Все эти

⁶⁰ Шапиро М. Стиль // Советское искусствознание. №24. М., 1988. С. 418.

⁶¹ Shapiro M. The Social Bases Of Art // Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas (New edition). New York, 2002.

объекты, в самом широком смысле этого слова, индивидуальны, говорит Шапиро. Они не представляют интереса для общества. Они не отвечают повседневным нуждам и чаяниям общества. Не решают его проблем.

Такие, исключительно индивидуальные объекты (будь то стул Ван Гога, натурщица Модильяни, героические розы Клее), могут быть интересны только очень узкой группе лиц: так называемому классу досуга (*leisure class*) — состоятельным людям, не испытывающим нужды ни в чём и открытым для бесполезного, с точки зрения удовлетворения своих основных потребностей, созерцанию подобных объектов.

Художник, достаточно хорошо осознающий, что именно *leisure class* является его основным потребителем, начинает постепенно мимикрировать под *leisure class*, обретает мировоззрение и интересы, схожие с представителями этого класса. Не случайно, считает Шапиро, художник стал так пренебрежительно относиться к обществу и актуальным общественным вопросам. Представителей элит не волнуют проблемы и суэта, так называемого, простого мира.

Искусство современных художников, пишет Шапиро, не просто не побуждает к действию — тем более к действию, способному изменить общество — оно убивает всякое действие. Искусство воспеваает мир таким, какой он есть, всё больше отводя место предметам, причём личным предметам, и всё меньше изображая действие. Искусство, вопреки многим заявлениям, нельзя назвать свободным, ведь оно слишком детерминировано личным: личными мотивами, вкусами, личной обстановкой художника, погрязшего в демонстративном индивидуализме и игнорирующего классовую природу своего творчества.

Именно таким, личным, но в то же время классовым, видит Шапиро и искусство Ван Гога, что находит отражение в его магистерской диссертации «*Vincent Van Gogh*»⁶² («Винсент Ван Гог»): он пишет, что Ван Гог сумел

⁶² Schapiro M. *Vincent Van Gogh*. New York, 1938.

превратить свои чаяния и страдания в искусство, родив, таким образом, первый пример искусства как средства духовного избавления и самотрансформации, — а также в статье «Натюрморт как личный объект: заметки о Хайдеггере и Ван Гоге»⁶³. Полемизируя с Хайдеггером, Шапиро выясняет, что оппонент увидел крестьянского в городских башмаках Ван Гога: в них есть что-то крестьянское, так как сам Ван Гог уподоблял себя крестьянину. Он так же усердно трудился и считал свой труд необходимым для выживания (равно как и крестьянин, выращивающий себе еду). Шапиро также косвенно подтверждает, что это уподобление себя крестьянину, Ван Гога перенял у Милле.

По мнению Шапиро, творчество Ван Гога и в частности его «Башмаки» следует интерпретировать, исходя из двух предпосылок. Первая — личность художника. Шапиро объясняет происхождение и вид «Башмаков» личной историей художника, связанной с тем периодом, когда Ван Гог был пастором и проповедовал шахтёрам Боринажа. Вторая — то классовое сознание, которым обладал художник. В случае с «Башмаками» Шапиро предполагает, что в Ван Гоге говорило классовое сознание крестьянства: башмаки на картине выглядят такими старыми, потрёпанными, грязными, будто башмаки крестьянина, потому что Ван Гог ощущал себя трудящимся, пусть и трудящимся не на земле. В итоге Ван Гог становится для Шапиро тем художником, творчество которого способно примерить чистый классовый и чистый индивидуальный подход.

2.2.2 Феминизм. Гризельда Поллок

Если для Шапиро важна личность Ван Гога, то для многих других исследователей в рамках социальной истории искусства в известной степени автор «умирает», поскольку исторический, социальный, политический контекст становится намного важнее личности творца, а его мысли, желания и

⁶³ Шапиро М. Натюрморт как личный объект: заметки о Хайдеггере и Ван Гоге (1968) // Топос, № 2-3 (5). М., 2001.

ценности определяются сетью социальных отношений, выстроенных на основе доминирования одних групп и угнетённого положения других. Так, ключевая фигура феминистской теории искусства Гризельда Поллок в своей статье «Agency and the Avant-Garde: Studies in Authorship and History by Way of Van Gogh» («Посредничество⁶⁴ и авангард: исследования в области авторства и истории на примере Ван Гога») пишет, что эта работа на тему «Ван Гога» (с кавычками), но кто или что конкретно является объектом исследования, она не уверена⁶⁵. Исследуя понятия автора и авторства у Ролана Барта («Смерть Автора») и Мишеля Фуко («Что есть автор»), она приходит к выводу, что «Ван Гога» можно понимать как конкретную конфигурацию возможностей субъективности, определённой в особом социальном порядке. Конкретнее, «Ван Гог» понимается на двух уровнях: 1. Как симптоматика исторической системы (*langue*), обусловленной голландским и парижским авангардом 1880-х годов; 2. Как конкретная артикуляция (*parole*) внутри этой системы⁶⁶. Таким образом, объектом исследования становится не конкретная личность (или не только конкретная личность), но субъектные отношения, социальные формы и практики, посредством которых человек становится множественным, транс-индивидуальным субъектом с ограниченной способностью к инновационным актам культурного производства.

История «Ван Гога» и история искусства в целом глубоко мифологичны. Исследование того, как складывалась эта мифология, и демифологизация для Поллок является одной из важнейших целей новой истории искусства. Канон, традиционная история искусства — это лишь совокупность текстов, написанных об искусстве, и эти тексты институционализированы и идеологизированы. Канон полон маскулинных идеалов и не столько нетолерантности к феминному, сколько просто безразличия к феминным

⁶⁴ Agency в данном контексте — деятельность, посредством которой достигается какой-то (часто идеологический) результат. В русском языке близкими словами являются «посредничество», «содействие» и «представительство».

⁶⁵ Pollock G. Agency and the Avant-Garde: Thoughts on Authorship and History by Way of Van Gogh // Orton F., Pollock G. Avant-Gardes and Partisans Reviewed. New York, 1996.

⁶⁶ Quigley T. R. Shooting at the Father's Corpse: The Feminist Art Historian as Producer // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 52, No. 4. Hoboken, 1994. P. 410.

ресурсам и способам репрезентации. Поллок призывает к полному пересмотру традиционной искусствоведческой методологии и «мужского» взгляда на искусство и творца, к «феминистскому вторжению в истории искусства» (как названа одна из глав её книги «*Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*»⁶⁷ («Зрение и различие: женщины, феминизм и истории искусства»)). Поллок критикует фаллоцентричность мира в целом и искусства в частности и последовательно доказывает, что искусство модернизма — заранее мужское, что видно в знаковом полотне Э. Мане «Олимпия». По сути «Олимпия» стала своеобразным манифестом беззастенчивого *male gaze*⁶⁸, без которого не обходится и искусство Ван Гога.

В частности, в своём исследовании «*Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*» («Различая канон: Феминистское желание и написание историй искусства»)⁶⁹ Поллок называет рисунки наклоняющихся к земле крестьянок, например, «Нагнувшуюся крестьянку, вид сзади» (F1262, Нюнён, июль 1885, музей Крёллер-Мюллер, Нидерланды) (ил. 1), оскорбительными в их намеренном изображении массивных бёдер и ягодиц, направленных прямо на зрителя и вызывающих прямые ассоциации с животным половым актом. По её мнению, Ван Гог в них, хотя и бессознательно, отражал униженное положение женщины в обществе, особенно, женщины-крестьянки («леди не наклоняются», «позы, в которых представительница буржуазии никогда бы не предстала ни перед мужем, ни, тем более, перед незнакомцем, если бы вообще предстала»⁷⁰). Эти образы, искажённые, непропорциональные, также вызывают ко всей жестокости, учинённой мужчинами над женщинами. Могут ли эти деформированные с неестественно большими ягодицами и бёдрами и маленькими, намеренно повернутыми или затушёванными головами тела быть репрезентацией

⁶⁷ Pollock G. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. London, 2003.

⁶⁸ Можно перевести как «пристальный мужской взгляд», термин был введён представительницей феминистской кинокритики Лаурой Малви в 1975 году и означает восприятие женщины в визуальном искусстве с вуайеристских или фетишистских позиций — как объект мужского наслаждения.

⁶⁹ Pollock G. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London, 2013.

⁷⁰ *Ibid.* P. 43.

феминного? Может ли вообще тело трудящиеся тела не подрывать коды феминности? Ведь труд — определённо не то, что ассоциировалось с должным для женщины (леди) занятием. Например, Л. Сос в статье «Van Gogh's Images of Women Sewing» («Изображения шьющих женщин Ван Гогом») доказывает, что именно шитьё воспринималось художником как должное занятие⁷¹ (именно в контексте работы, а не хобби).

В европейском буржуазном мире конца XIX века, пишет Поллок, мужчина — голова, его жена — сердце, а трудящиеся классы — руки и, в общем смысле, вообще всё, что ниже сердца. Крестьяне для буржуа грязные и подобные животным, но их сексуализация становится формой побега от условностей и обвинений, нерушимых в буржуазной сексуальной культуре. Рисунки крестьянок за работой не являются фиксацией увиденного или репрезентацией крестьянского труда, но выявляют подавленное сексуальное влечение Ван Гога. Того самого Ван Гог, который исследователями XX века почти причислялся к лику святых и, несомненно, десексуализировался, о чём так же пишет Н. Эник: «Даже его (Ван Гога. — Е. К.) связь с проституткой понимается как проявление милосердия со стороны спасителя, жертвующего чистотой своего существования ради искупления Марии Магдалины...»⁷² Данная позиция была связана всё с той же мифологизацией художника и категорией *гениального*, выделяемой в том числе крупнейшим историком искусства XX века Вальтером Бенямином, писавшем об особой ауре (*Aura*) произведения высокого искусства⁷³.

Кроме того, Ван Гог, вероятно, платил натурщицам за то, чтобы они позировали, наклоняясь перед ним, что ставило их в один ряд с маргинализированными проститутками и проявляло власть художника — мужчины с деньгами, который волен репрезентовать тело женщины так, как

⁷¹ Soth L. Van Gogh's Images of Women Sewing // Zeitschrift für Kunstgeschichte, 57. Bd., H. 1. Berlin, 1994. P. 109.

⁷² Эник Н. Слава Ван Гога. С. 89.

⁷³ Бенямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Бенямин В. Краткая история фотографии. М., 2013.

захочет. Происходит сексуальная объективация и фетишизация тела женщины, что подчиняет её мужчине, ставит в заведомо более низкое положение. И в этом смысле покорение Ван Гогом женщины тождественно покорению природы человеком: в прямом смысле — крестьянами на полях и горожанами, уничтожающими эти поля, и в художественном измерении путём написания пейзажей.

Глава 3. Искусство Ван Гога как жертвоприношение. Жорж Батай

3.1 Дискурс Жоржа Батая

Одним из наиболее значимых интерпретаторов искусства Ван Гога, связывающих его работы с бессознательным, является французский философ, писатель и искусствовед XX века Жорж Батай. Для него искусств — симптом состояния человека, и потребность Ван Гога в создании картин, в особенности солнечных, детерминирована стремлением к жертвоприношению, характерным в той или иной степени для любого человека.

В 1929-1930 годах в Париже под редакцией Батая выпускался сюрреалистический арт-журнал «Documents» («Документы»), созданный «стремлением соединить научный подход к культуре с сюрреалистической свободой творческой мысли»⁷⁴. В его восьмом номере была опубликована статья Батая «Sacrificial Mutilation and the Severed Ear of Vincent Van Gogh» («Увечье как жертвоприношение, или отрезанное ухо Винсента Ван Гога»), в которой автор говорит о не поднимавшемся исследователями ранее вопросе подавляющих отношений Ван Гога с солнцем, его одержимостью солнцем.

Солнце связывается Батаем с подсолнухом и свечой: увядающий, более блёклый и, главное, смертный подсолнух, как и тусклая свеча, противопоставляется солнцу, но и уподобляется ему. Ван Гог в свою очередь отождествляется то с подсолнухом, то со свечой. Батай пишет: «Отношения между этим художником (последовательно отождествляющим себя то с хрупкими свечами, то с порой свежими, порой отцветшими подсолнухами) и его идеалом, для которого солнце является самой ослепительной формой, по-видимому, аналогичны тем, что люди когда-то поддерживали со своими богами, по крайней мере в то время, когда эти боги ещё отупляли их. Увечье, преподносящееся в этих отношениях как жертва, могло быть выражением желания быть похожим на свой идеал, известный в мифологии как бог солнца,

⁷⁴ Фокин С. Л. Жорж Батай и его время. Тридцатые годы (От ранних творческих опытов до «Суммы атеологии»). Автореф. дис. на соиск. учён. ст. д. филолог. наук. СПб., 1998. С. 17.

раздирающий и вырывающий собственные внутренние органы»⁷⁵. Таким образом, Батай приходит к выводу, что нанесение человеком себе увечья есть выход наружу некоей социальной функции — «институции, которая определяет человека как жертву», а безумие, если оно есть, только удаляет нормальные препятствия на пути импульса, такого же базового, как импульс к еде⁷⁶.

В данном ключе ухо Ван Гога тождественно печени Прометея. Если взять во внимание факт, что клюющий печень орёл (*aetos prometheus* по-гречески) отождествляется с самим Прометеем — богом, который украл огонь у солнца, то вырванная печень ставит эту ситуацию в один ряд с различными легендами о «жертве бога». Такая жертвенность воспринимается не с точки зрения задабривания или искупления, а как жест исключительной свободы. Самостоятельного выбора отторгнуть еду или отторгнуть часть своего тела. Так, показал свою свободу и злоупотребил ею Винсент Ван Гог, который отнёс своё отрезанное ухо в место, оскорбляющее представителей приличного общества. «Как же очаровательно, что таким образом Ван Гог с одной стороны манифестировал любовь, которая отказывается принимать что-либо во внимание, а с другой — плюнул в лицо всем, кто принял для себя возвышенные и официальные нормы жизни, хорошо известные всем»⁷⁷. Ухо оказывается также сравнимо с языком Зенона Элейского, которым он плюнул в лицо Диомедонта. Рассматривая же ухо как подарок, мы осознаём истинную ценность этого дара: «дарить, если хочешь чтобы подарок был не проходным, а по-настоящему «стоящим», нужно то, что более всего дорого тебе самому; в этом смысле такой подарок невозможно купить, его можно только оторвать, подчас с болью, от себя»⁷⁸.

⁷⁵ Bataille G. Sacrificial Mutilation. P. 66.

⁷⁶ Ibid. P. 69.

⁷⁷ Ibid. P. 70-71.

⁷⁸ Дорофеев Д. Ю. Саморастраты одной гетерогенной суверенности // Предельный Батай. СПб., 2006. С. 26.

Через семь лет, в декабре 1937 г., в первом выпуске одного из важнейших французских арт-журналов двадцатого века «Verve» появилась новая статья Батай о Ван Гоге под названием «Van Gogh as Prometheus» («Ван Гог как Прометей»). В ней Батай развивает идею отношений Ван Гога с солнцем, говоря, что после ночи, в которую была отрезана часть уха, Ван Гог стал придавать солнцу то значение, которого доселе оно не имело⁷⁹. Полотна Ван Гога не являются — по крайней мере, являются не более чем Полёт Прометея — данью превосходству солнца. Солнце если и превосходно, то только в момент его запечатления, а земля, не признавая власть «небесного катаклизма», им упивается и празднует, извиваясь и пульсируя под ним. Батай пишет, что именно это взаимодействие служит причиной столь высокой оценки работ Ван Гога, но их нельзя рассматривать отдельно от его личности. Ведь Винсент Ван Гог принадлежит не истории искусства, «его место в кровавой легенде нашего человеческого бытия»⁸⁰.

Споря с Батаем, Хелен Т. Доу публикует в 1964 г. статью под названием «Van Gogh Both Prometheus and Jupiter» («Ван Гог — и Прометей, и Юпитер»). Доу рассказывает версию Д. Оливье, объясняющую отрезанное и отданное Рашель ухо Ван Гога. Она связана с давним обычаем в среде корриды, которая была популярна в Провансе и которой увлекался и Ван Гог (например, картина «Арена в Арле» (F548, Арль, декабрь 1888, Государственный Эрмитаж) изображает арену, где проводилась коррида). По традиции, матадор, который показывает высокие способности в укрощении быка, вознаграждается зрителями особым способом. Когда он наносит смертельный удар быку, толпа кричит: «Ухо!» Тогда помощник отрезает ухо мёртвого быка и отдаёт его матадору — он показывает его всей арене, собирая аплодисменты. Чествования завершаются другим галантным жестом, когда матадор дарит ухо

⁷⁹ Bataille G. Van Gogh as Prometheus // October, vol. 36. Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche Un-Knowing. Cambridge, 1986. P. 59.

⁸⁰ Ibid. P.60.

своей избраннице или любой представительнице женского пола на арене, так что честь переходит ей.

Получается, что отрезая ухо и отдавая его даме, Ван Гог соединяет в себе две роли — победителя и побеждённого, словно он сам является побеждённым быком и победившим матадором, Прометеем и Юпитером⁸¹.

В журнале «October» в 1986 году была опубликована статья Розалинды Краусс «Antivision» («Антивидение») о мнении Батая насчёт «скандальной связи искусства с видением»⁸². Слово «видение» здесь выступает как описание прямой функции глаз, способности видеть. Статья говорит о влиянии «нарушений прерогатив зрительной системы» на историю искусства.

Краусс пишет о представлении Батаем того момента, когда Ван Гог смотрит на солнце через собственную ладонь, и оба — Ван Гог и солнце — одновременно видят и не видят друг друга. Прямой же взгляд на солнце всегда в истории человечества считался верным способом сойти с ума, ослепнуть и совершить то, что Батай называет жертвенным увечьем. Но это увечье, через которое оскверняется тело, есть акт мимесиса, с помощью которого человек пытается идентифицировать себя с идеалом — богом, солнцем — подражая ему. И именно это произошло с Ван Гогом: совершая жертвенное увечье, он слился со своим солнечным богом⁸³.

Через три года появляется посвящённая Ван Гог и Батаю статья Эрика Мишо. В ней Мишо говорит об описанной Батаем амбивалентной связи между художником и солнцем и художником и подсолнухом, а также обнаруживает, что Батай сам идентифицирует себя с Ван Гогом⁸⁴. Но если Ван Гог идентифицирует себя с богом-солнцем, то и здесь возникает такая же амбивалентная связь между Батаем и Ван Гогом и Ван Гогом и солнцем. Ван Гог оказывается для Батая получеловеком-полу богом, сияющим и

⁸¹ Dow H. Van Gogh Both Prometheus and Jupiter // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 22, No. 3. Denver, 1964. P. 269-270.

⁸² Krauss R. Antivision // October, vol. 36. Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche Un-Knowing. Cambridge, 1986. P. 148.

⁸³ Ibid. P. 150.

⁸⁴ Michaud E. Van Gogh, or The Insufficiency of Sacrifice // October, vol. 49. Cambridge, 1989. P. 25.

взрывающимся, достигающим в своей деятельности точки наивысшего экстаза, жертвенности и самоуничтожения. Также Мишо считает, что в цепочке *ухо-убежище-солнце-праздник-смерть* (под убежищем подразумевается лечебница на территории бывшего монастыря Сен-Поль-де-Мусоль в Сен-Реми-де-Прованс) не стоит вслед за Батаем видеть героическое восхождение. Он убеждён, что это, скорее, поочерёдный отказ Ван Гога быть то увядающим подсолнухом, то сияющим солнцем⁸⁵.

В 2014 году в докладе «Прометей расчленённый: Батай о Ван Гоге или окно в ресторане Батая» для конференции KJSNA⁸⁶ Батай снова сравнивается с Ван Гогом современным философом Дж. Люхте: Ван Гог стремился дать свет людям и показать им, что жизнь каждого человека заслуживает уважения, а Батай стремился показать нам, что мы более свободны, чем сами подозреваем⁸⁷.

3.2 Жертвенность Ван Гога

Одна из основополагающих категорий философии Жоржа Батая — *жертвоприношение*. Это «безумие, отречение от всякого знания, падение в пустоту»; воля чувствовать, а не рассуждать в жертвоприношении достигает пика. Жертвоприношение искупает любое использование, возвращает взятое у природы, у мира, «в своём предельном расширении — это движение, которое состоит в преодолении дрящегося порядка (где любое потребление ресурсов оказывается подчиненным необходимости поддержания) в суверенный момент потребления без обозначенного предела»⁸⁸. Поэтому жертвоприношение в духе ницшеанского идеала, вдохновляющего Батая,

⁸⁵ Michaud E. Van Gogh, or The Insufficiency of Sacrifice. P. 37.

⁸⁶ Центр философских исследований Karl Jaspers Society of North America.

⁸⁷ Luchte J. Prometheus Dismembered: Bataille on Van Gogh, or The Window in the Bataille Restaurant URL: <https://luchte.wordpress.com/prometheus-dismembered-bataille-on-van-gogh-or-the-window-in-the-bataille-restaurant/> (дата обращения: 04. 04. 2017).

⁸⁸ Рей Ж.-М. Батай, смерть и жертвоприношение // Предельный Батай. СПб., 2006. С. 108.

предполагает у него, что «в жертву каждый может и должен приносить только самого себя, и ни в коем случае не кого-то другого»⁸⁹.

Со временем разум и логика победили человека, и жертвоприношение, сопряжённое с болью и агрессией, было променяно на бытовое благо и комфорт. Если человек прошлого злоупотреблял физическими дарами и искупал жертву ими же (реже — собой), то человек настоящего злоупотребляет разумом. Это обязывает его к последнему жертвоприношению: человеку надлежит отринуть разум, отринуть причину или, словами Ницше, убить в себе Бога.

В контексте воззрений Батая искусство Винсента Ван Гога можно фигурально сравнить с запятнанным кровью алтарём: оно отражает жертву художника, наглядно напоминает о ней. Говорить о его работах в отрыве от его личности и одной из сильнейших её черт — жертвенности — невозможно, поскольку искусство, по Батаю, является симптомом состояния человека.

Самопожертвование — лейтмотив биографии Ван Гога. Он объединяет в себе несколько других понятий. Прежде всего, бедность. В разное время исследователями (например, Дж. Ревалдом⁹⁰) предпринимались попытки пересчитать получаемое Винсентом количество денег от Тео, сравнить с современными им ценами и доказать, что бедность Ван Гога — часть мифа о нём. Однако сам факт того, что деньги художнику присылал младший брат, а также расчёты расходов, представленные в письмах⁹¹, позволяют судить, что, хоть Ван Гог и получал немало франков, практически всё он действительно тратил на необходимые для живописи и графики материалы. То есть, жертвовал своим комфортом ради своего дела: «4 дня я прожил на 23 чашках кофе с хлебом, да и те выпросил в кредит. Вина здесь не твоя, а моя:

⁸⁹ Зыгмонт А. И. Насилие и сакральное в философии Жоржа Батая // Вестник ПСТГУ I: Богословие. Философия. Вып. 3 (59). М., 2015. С. 29.

⁹⁰ Ревалд Дж. Постимпрессионизм. С. 142.

⁹¹ Ван Гог В. Письма к брату Тео. С. 208, 338, 351 и др.

мне не терпелось обрамить свои картины, и я заказал рамок больше, чем позволял мой бюджет...»⁹²

Другая неотъемлемая черта самопожертвования — бескорыстность и щедрость. Для иллюстрации этих явлений достаточно вспомнить излюбленный биографами случай, когда, работая проповедником в Боринаже, Ван Гог отдал свою кровать больной женщине. В одном ряду с этим находится и помощь беременной проститутке Христине и её ребёнку или содержание за свой счёт Гогена. Ван Гог и здесь жертвовал своими деньгами, удобствами, кровом и едой.

В данном ключе стоит сказать и о фамилии художника. Подписывая свои полотна только именем, дабы не очернить свою семью, а также быть со смотрящим картину на «ты», Ван Гог «приносит себя в жертву потомкам через своё имя»⁹³. Кроме того, многие работы остаются без подписи вообще, т.е. без той заявки на роль творца, рождённой ещё в искусстве Возрождения.

Одиночество — осознаваемая Ван Гогом жертва. Свою жизнь, в которой нет любви, семьи и детей, он признаёт неполноценной, нереальной и лишённой счастья⁹⁴. После нескольких неудач (Урсула, Христина, Кее) Винсент оставляет попытки найти спутницу жизни, понимая, что своей бедностью и недостаточностью обретёт её на лишние страдания. Тем не менее, художник не был лишён плотских удовольствий. Несмотря на то, что многие исследователи пытаются возвеличить Винсента в его целомудрии, мнение о том, что посещения борделей «были продиктованы одной лишь гигиеной»⁹⁵, не выдерживает критики. Десексуализация художника биографами не имеет никаких оснований и, вероятно, продиктована необходимостью поддерживать миф. Ван Гог не был чужд эротизма, в противном случае по Батаю он был бы «так же далёк от края возможного, как далёк от него без внутреннего опыта»⁹⁶.

⁹² Ван Гог В. Письма к брату Тео. С. 343.

⁹³ Эник Н. Слава Ван Гога. С. 133.

⁹⁴ Ван Гог В. Письма к брату Тео. С. 260.

⁹⁵ Цит. по: Эник Н. Слава Ван Гога. С. 89.

⁹⁶ Батай Ж. Внутренний опыт. СПб., 1997. С. 54.

Однако сама жизнь Ван Гога как художника справедливо может расцениваться как жертва, осознанная жертва ради искусства: «...я заплатил жизнью за свою работу, и она стоила мне половины рассудка...»⁹⁷ И самоубийство здесь рассматривается как конечный итог, последняя жертва Ван Гога.

Самым наглядным примером самопожертвования является, разумеется, жертвенное увечье художника, совершённое в ночь с 23 на 24 декабря 1988 года. Если описанные выше проявления жертвенности и можно объявить в несостоятельности, приписав их мифу о Ван Гоге, то в случае с ухом жертва бесспорна. Конечно, существует альтернативная версия событий, в которой ухо (или часть уха) Ван Гог отрезает в драке Гоген, но её с лёгкостью опровергают упоминания Винсентом произошедшего в письмах как именно самостоятельно совершённого факта: «Рэй рассказывал мне, что знал больного, который, как я, отхватил себе ухо»⁹⁸, — а также многочисленные подтверждения свидетелей: заметка в газете, рассказ Гогена, дневники проститутки Рашель. Случай дал повод к названию медицинского синдрома именем художника⁹⁹ и стал, как уже было сказано выше, одним из самых обсуждаемых в дискурсе Ван Гога.

Так как жертвоприношение — крайняя форма драматизации, получается, что Ван Гог практически всю жизнь находился в состоянии этой драматизации, которая периодически выливалась в приступы экстаза, являющиеся чистым опытом. Отрезание части уха — пик драматизации Ван Гога, оказавший безусловное влияние на его искусство. Наиболее сильно это отражается в периоде Сен-Реми, когда, находясь в лечебнице, Ван Гог написал около 150 картин и примерно столько же рисунков и акварелей¹⁰⁰.

⁹⁷ Ван Гог В. Письма к брату Тео. С. 474.

⁹⁸ Там же. С. 422.

⁹⁹ Abram H. S. The van Gogh Syndrome: an unusual case of polysurgical addiction // American Journal of Psychiatry. No. 123(4). Washington, D.C., 1966.

¹⁰⁰ The Vincent Van Gogh Gallery. URL: <http://www.vggallery.com/index.html> (дата обращения: 02. 05. 2017).

3.3 Анализ «солнечных» пейзажей Ван Гога в контексте философии Жоржа Батая

Главная мысль Батая в искусствоведческих статьях о Ван Гоге — заикленность на солярной идее, взаимоотношения художника с солнцем. Потому что именно солнце по Батаю — проявление жертвенности¹⁰¹. Однако солнце — это одновременно и божество, диктующее свою волю и доминирующее над Ван Гогом. Мысль о том, что солнечные пейзажи Ван Гога отражают особую идею божественности солнца, затрагивается и в других исследованиях: «Ван Гог религиозные мотивы заменяет солнечными, иллюстрируя натурализацию религии»¹⁰², «Ван Гог после 1888 года празднует божественность природы, свободной от неоспоримых догм»¹⁰³, «картины Ван Гога в Сен-Реми отражают его сущность Прометея, принёсшего на землю дар солнца»¹⁰⁴, «путём натурализации божественного он (Ван Гог. — Е. К.) делает бесконечное осязаемым для нас»¹⁰⁵.

Но даже и без этой божественности, Ван Гог навсегда связан с солнцем, а солнце с Ван Гогом. Он всегда будет тем художником, который «запустил столько солнц кружить над стогами»¹⁰⁶. Показательно, что в научно-популярной книге Р. Козна «В погоне за солнцем. Сказание о звезде, дающей нам жизнь», полностью посвящённой истории солнца и взаимоотношения человечества с солнцем, немалое место уделено Ван Гог, и солнце названо «его главной темой»¹⁰⁷.

Сам Батай говорит: «Солнце на его (Ван Гога. — Е. К.) картинах не часть пейзажа, а, скорее, волшебник, чей танец медленно пробуждает толпу,

¹⁰¹ Bataille G. *The Accursed Share*. New York, 1991. P. 46.

¹⁰² Kodera T. *Vincent van Gogh: Christianity versus Nature*. Amsterdam, 1990. P. 31.

¹⁰³ Baxter J. *Van Gogh's Last Supper: Transforming "the guise of observable reality"*. URL: http://www.academia.edu/5501109/Van_Goghs_Last_Supper_Transforming_the_guise_of_observable_reality/ (дата обращения: 28.04.2017)

¹⁰⁴ Luchte J. *Prometheus Dismembered: Bataille on Van Gogh, or The Window in the Bataille Restaurant*. URL: <https://luchte.wordpress.com/prometheus-dismembered-bataille-on-van-gogh-or-the-window-in-the-bataille-restaurant/> (дата обращения: 04.04.2017).

¹⁰⁵ Silverman D. *Van Gogh and Gauguin: The Search for Sacred Art*. New York, 2000. P. 50.

¹⁰⁶ Арто А. Ван Гог, самоубитый обществом // *Дубин Б. В. Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве*. СПб., 2005. С. 45.

¹⁰⁷ Козн Р. *В погоне за солнцем. Сказание о звезде, дающей нам жизнь*. М., 2013. С. 404.

погружая в своё движение». Но философ утверждает, что солнце стало появляться на картинах Ван Гога «во всей красе» только в период пребывания Сен-Реми, то есть после нанесения себе увечья.

По мнению Батая, Ван Гог стремился восполнить свою недостаточность, сливаясь с солнцем, уподобляясь ему, служа ему как богу. Именно в Сен-Реми на лечении Ван Гог остался один. У него почти не было путей к сообщению, ему первое время запрещали покидать лечебницу, периодически из-за приступов он был не в состоянии писать картины или отвечать на письма. Вся его деятельность поначалу заключалась в созерцании заброшенного сада лечебницы из окна. Слияние Ван Гога с богом-солнцем позволяло в полной мере восполнить свою недостаточность, означало становление Ван Гогом всем и ничем, а значит, достижение края возможного. Возможно, описываемые Ван Гогом припадки и были моментами достижения внутреннего опыта, испытания величайшего атеологического экстаза.

Именно благодаря этому его картины окончательно стали радиацией, огнём, взрывом в данный период. «Когда начинается солнечный танец, сама природа трясётся, растения горят в огне, земля пульсирует как море...»¹⁰⁸ Похожую точку зрения на работы периода Сен-Реми выражают и другие исследователи, например, венский историк искусств Ф. Новотни делит работы Ван Гога на спокойные («quiet») и дикие («wild») и пишет о том, что именно в Сен-Реми окончательно высвобождается дикая форма¹⁰⁹.

Батай, иллюстрируя свою мысль, указывает конкретные номера картин по каталогу Ла Файля. Первая из них — «Пшеничное поле со жнецом и солнцем» (F617, Сен-Реми, июнь 1989, музей Крёллер-Мюллер, Нидерланды) (ил. 2). Пейзаж показывает залитое солнцем («цвета червонного золота», по выражению самого художника¹¹⁰) пшеничное поле. Солнце выделяется на небе только благодаря чёткому контуру и направлению мазков, цветом же оно

¹⁰⁸ Bataille G. Van Gogh as Prometheus. P. 59.

¹⁰⁹ Novotny F. Reflections on a Drawing by Van Gogh // The Art Bulletin. Vol. 35, No. 1. New York, 1953. P. 43.

¹¹⁰ Ван Гог В. Письма к брату Тео. С. 438.

сливается с жёлтым небом. Так всё небо оказывается полностью подчинено солнцу и его свету, этот эффект призваны подчеркнуть фиолетово-голубые горы — практически единственный не жёлтый объект на полотне. Точно так же и жнец сливается с пшеницей, его слегка оттенённая фигура аналогично выполнена в одном с пейзажем цвете. Пшеничное поле действительно напоминает пульсирующее золотое море с яркой динамикой пастозных разнонаправленных мазков. Солнце в этом буйстве оказывается самым упрощённым объектом в своей ясности и замкнутости формы, и потому является логическим центром, доминантой произведения. Оно также оказывается и богом, взирающим на мир, где жнец, как пишет Ван Гог, пожинает хлеба и является воплощением смерти «в том смысле, что человечество — это хлеб, который предстоит сжать»¹¹¹. Столь циничное и даже жестокое отношение художника к смерти вообще и смерти человечества, отражённое в картине, иллюстрирует утверждение Батая о том, что искусство «идёт путём последовательных разрушений», и потому «инстинкты, которое оно высвобождает, — это садистские инстинкты»¹¹², а также мнение о том, что опыт искусства — это всегда «упражнение в жестокости»¹¹³.

Вторая называемая Батаем картина — «Оливковые деревья с жёлтым небом и солнцем» (F710, Сен-Реми, ноябрь 1989, институт искусств Миннеаполиса, США) (ил. 3). Здесь небо точно так же полностью выполнено в жёлтом цвете, практически в центре высшей точки картины изображено аналогичное предыдущему абсолютно круглое солнце в тёмном контуре. Его окружают концентрические пунктирные круги, призванные изобразить солнечный свет и жар. Земля цветом уже не уподобляется небу, но тоже выраженно залита солнцем и вся находится в волнении. Динамизм композиции достигает своего предела благодаря резким, извивающимся очертаниям, переломам линий, подъёмам и спускам холмистого рельефа.

¹¹¹ Ван Гог В. Письма к брату Тео. С. 438.

¹¹² Цит. по: Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003. С. 62.

¹¹³ Фокин С. Л. Философ-вне-себя. Жорж Батай. СПб., 2002. С. 101.

Кроны деревьев действительно словно «горят в огне», каждая отдельная ветка похожа на извивающийся огонёк, и вместе они создают большие пылающие зелёную костры. Контраст тёплой охры с холодом фиолетово-голубых теней и гор усиливает напряжение.

«Поле яровой пшеницы на рассвете» (F720, Сен-Реми, май-июнь 1989, музей Крёллер-Мюллер, Нидерланды) (ил. 4) выглядит несколько более спокойно, но и в этом пейзаже мы видим всё то же жёлтое небо с круглым ясным солнцем (которому, правда, отведена лишь небольшая часть полотна), раскалённым добела, и взволнованную залитую светом землю. Здесь солнце словно ещё только вступает в свои права, не набрав полной силы и не подчинив себе всё пространство. Его влияние ощутимо на огороженном забором зелёном поле, но совсем незаметно за пределами забора, где оно будто бы и не касается верхушек деревьев и гор.

Полотно аналогичной тематики «Закрытое поле с восходящим солнцем» (F736, Сен-Реми, декабрь 1989, частная коллекция) (ил. 5) уже намного более беспокойно. Здесь есть голубые проблески неба, но солнце — на этот раз без контура — оттого оказывается ещё более доминирующим с его огромным световым ореолом, снова выраженным концентрическими кругами. И очевиден контраст между землёй, находящейся в тени забора, и той, что освещена лучами. Теневой участок намного менее динамичен, тогда как освещённый полон жизни и движения: поле словно вздымает что-то изнутри, пытаясь вырваться наружу.

Другие четыре картины, названные Батаем (F628, F713, F729, F736), были признаны неподлинными или не принадлежащими кисти Ван Гога¹¹⁴. Тем не менее, четыре представленные ясно отражают концепцию Батая о работах Ван Гога периода Сен-Реми после инцидента с ухом.

Однако для полной картины необходимо также сравнить эти пейзажи, в которых солнце «во всей красе», с более ранними, где, по мнению Батая,

¹¹⁴ Feilchenfeldt W. Vincent Van Gogh: The Years in France: Complete Paintings 1886-1890. London, 2013. P. 278.

работы художника не стали ещё окончательно «радиацией, огнём, взрывом». До арльского периода солнце вообще практически не появляется на картинах Ван Гога. В Арле оно почти везде изображено закатным. Наиболее близкими к работам периода Сен-Реми являются «Ивы на закате» (F572, Арль, осень 1988, музей Крёллер-Мюллер, Нидерланды) (ил. 6) и «Красные виноградники в Арле» (F495, Арль, ноябрь 1988, ГМИИ им. Пушкина, Россия) (ил. 7).

Оба полотна словно охвачены пламенем, небо на них полностью жёлтое с круглым доминирующим солнцем, но земля и там, и там ещё не приведена в это состояние безумного танца и бескрайнего волнения. Хотя ивы на первой картине в своей черноте кажутся обгоревшими, возвышающимися над пылающей травой, и виноградники на второй картине аналогично контрастируют в своей огненности с фиолетовой, словно покрытой пеплом землёй, в этих работах природа ещё не содрогается под воздействием невидимых тектонических сил, нет ещё этого сумасшедшего буйства пастозных мазов.

Другие работы этого периода ещё более далеки от картин Сен-Реми. Например, полотно «Закат: пшеничные поля около Арля» (F465, Арль, июнь 1988, винтертурский художественный музей, Швейцария) (ил. 8). Небо на нём полностью голубое, хотя и озарено солнечным светом. Золотая пшеница подвижна скорее под воздействием дующего с правой стороны ветра, чем под властью солнца. Мазки менее пастозны и более спокойны, у них примерно одно направление. Солнце — самый яркий, но малодинамичный объект на картине. Наибольшей динамике подвержен дым, выходящий из труб. Ничто не пылает, не корчится, не извивается, нет типично круглящихся форм и извивающихся линий. Экспрессия выражена только в цвете.

После выписки из лечебницы в Сен-Реми, уехав в Овер-сюр-Уаз, Ван Гог оставляет солнечную тему. Солнце исчезает из его картин, и даже работы вроде «Пейзаж с оверским замком на закате» (F770, Овер-сюр-Уаз, июнь 1890, музей Ван Гога, Нидерланды) не содержат больше изображения самого светила. Появляется много пейзажей, изображающих дождь или

природу до/после дождя, с мрачным серым небом: «Пейзаж в Овере после дождя» (F760, Овер-сюр-Уаз, июнь 1890, ГМИИ им. Пушкина, Россия), «Поля» (F761, Овер-сюр-Уаз, июль 1890, частная коллекция), «Пшеничные поля недалеко от Овера» (F775, Овер-сюр-Уаз, июнь 1890, Галерея Бельведер, Австрия), «Стога сена под дождливым небом» (F775, Овер-сюр-Уаз, июль 1890, музей Крёллер-Мюллер, Нидерланды), «Пейзаж в Овере во время дождя» (F811, Овер-сюр-Уаз, июль 1890, национальный музей Уэльса, Великобритания), «Пшеничные поля под пасмурным небом» (F778, Овер-сюр-Уаз, июль 1890, музей Ван Гога, Нидерланды) и др.

Таким образом, для Батая искусство Ван Гога является свидетельством его стремления к жертвоприношению, которое в целом характерно для любого человека. Только после нанесения себе увечья Ван Гог окончательно достиг края возможного и сумел слиться с солнцем, отдаться ему во служение и запечатлеть свои с ним отношения в пейзажах.

Глава 3. Искусство Ван Гога как объект деструкции.

Мартин Хайдеггер

3.1 Понятие деструкции

Свой вклад в интерпретацию творчества Ван Гога внёс и один из самых спорных и значимых мыслителей континентальной философии XX века Мартин Хайдеггер. В своей книге «Исток художественного творения» Хайдеггер также удерживает исследователя от того способа трактовки искусства Ван Гога, в котором можно полностью положиться на особенности личности художника. Истолкование творений, которое основывается на субъекте автора, Хайдеггер считает ложным. Произведение искусства не является заслугой отдельно взятого человеческого гения, ибо творение есть черпание из мира¹¹⁵.

Ко всему прочему, невозможно проигнорировать тезис Хайдеггера о том, что в любом высказывании первична сама наличность, а её подручность (её характеристики) отходит на второй план¹¹⁶. Применимо к творчеству Ван Гога этот тезис может трактоваться следующим образом: первично не то, каким старик изображён на картине «Скорбящий старик» (F 702, Сен-Реми, Апрель-май 1890 г., Нидерланды, музей Крёллер-Мюлер), первичен старик сам по себе, само наличие старика. В этом смысле метод Хайдеггера решительно отличается от метода тех исследователей, которые, например, в многочисленных интерпретациях полотен, изображающих подсолнухи, первым делом обращают внимание на состояние цветов, будь то замечание о том, что Винсент Ван Гог едва ли не первым в истории искусства изобразил цветы увядающими¹¹⁷, или мнение, что увядающие подсолнухи символизируют распятого Христа¹¹⁸.

¹¹⁵ Хайдеггер М. Исток художественного творения. М., 2008. С. 213.

¹¹⁶ Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997. С. 180.

¹¹⁷ Bataille G. Sacrificial Mutilation and the Severed Ear... P. 63.

¹¹⁸ Baxter J. Van Gogh's Last Supper: Transforming "The Guise Of Observable Reality" // Art History Supplement. Vol. 4 Issue 1. Oxford, 2014.

Свой метод, использованный в том числе для постижения искусства Ван Гога, Хайдеггер впервые демонстрирует в своём фундаментальном труде «Бытие и время», изданном в 1927 году. В нём Хайдеггер впервые применяет *деструкцию* — метод, чрезвычайно важный не только для хайдеггеровского понимания искусства Ван Гога, но и для феноменологии в целом. Деструкция есть возвращение к первичному пониманию слова, путём отбрасывания всех смысловых наслоений, образовавшихся за время бытования слова в языке¹¹⁹. В «Бытии и времени» Хайдеггер наглядно демонстрирует деструкцию, работая с самим понятием бытие (*Sein*). Современная западная мысль нередко обращается к этому фундаментальному понятию, ставшему объектом онтологии, однако не обращается к истории его возникновения и даже к его содержанию. Бытие, считает Хайдеггер, для западных мыслителей есть самопонятная категория, выдающая себя за нечто не нуждающееся в прояснении. Однако для Хадеггера бытие не является самопонятным, его самопонятность — иллюзия. Бытие, как многие основополагающие категории человеческого существования, обладает лишь *средней понятливостью*¹²⁰. Ловушка средней понятливости заманчива, и многие принимают понятливость среднюю за истинную, поэтому «всё известное остаётся известным приблизительно»¹²¹. Потому задачу герменевтики Хайдеггер видит в том, чтобы преодолеть среднюю понятливость, выходить за её рамки и достигать истинной понятливости¹²². Таким образом, понятие «бытие» нуждается в освобождении от наслоений и наполнений и возврату к первоначальному значению, что и осуществляется с помощью деструкции.

Вслед за Ницше, убившем Бога, Хайдеггер хоронит западную метафизику как науку о первоисточке реальности. Стоит сказать, что отказ Хайдеггера от метафизики чуть позже раскритикует Жак Деррида, которому

¹¹⁹ Марков Б. В. Герменевтика Dasein и деструкция онтологии у Мартина Хайдеггера // Герменевтика и деконструкция / Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. В. СПб., 1999. С.10-33.

¹²⁰ Хайдеггер М. Бытие и время. С. 20.

¹²¹ Хайдеггер М. Исток художественного творения. С. 161.

¹²² Хайдеггер М. Бытие и время. С. 44.

также посвящена отдельная глава данной работы. Деррида обращает внимание на то, что Хайдеггер, якобы отказавшийся от метафизики, продолжает говорить языком метафизики: ведь что есть хайдеггеровская деструкция с её стремлением вернуть слову исконный смысл как не поиск первоисточка?

В своих воззрениях сам Хайдеггер, не имевший уже возможности спорить с Деррида, в некотором смысле идёт ещё дальше Ницше и хоронит не только Бога, как первоисток, но и саму идею реальности. Продолжая в данном случае идею Гуссерля о том, что разум легитимизирует сам себя, Хайдеггер предлагает отказаться от обращения к понятию реальности и сфокусироваться на понятии экзистенции (*Existenz*) — особом способе бытия, присущем исключительно человеку¹²³.

Важный комментарий к хайдеггеровской деструкции дал другой немецкий философ Ханс-Георг Гадамер в своей статье «Герменевтика и деконструкция», написанной в 1988 году под влиянием беседы с Деррида, речь в которой шла в том числе и о Хайдеггере. Гадамер указывает на то, что деструкция Хайдеггера не есть «разрушение» слова, но есть его «демонтаж». Цель деструкции — вернуть первичному к первичному опыту мышления, чтобы потом «сопроводить» обновлённые понятия в язык. Гадамер также говорит о том, что метод деструкции, являющийся «критикой молчащих понятий», может быть применён далеко за пределами онтологии, в самых разных областях¹²⁴.

Косвенно об универсальности деструкции как метода говорит и сам Хайдеггер, прибегая к деструкции в изучении «Башмаков» Ван Гога в работе «Исток художественного творения». Картина Ван Гога, на которой изображены башмаки, для Хайдеггера есть, прежде всего, вещь. В «Истоке художественного творения» Хайдеггер говорит о том, что существует три модуса вещи¹²⁵. Первый модус — самобытные вещи или же просто вещи, в это

¹²³ Хайдеггер М. Бытие и время. С. 140.

¹²⁴ Гадамер Х.-Г. Герменевтика и деконструкция / Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. В. СПб., 1999. С. 243-254.

¹²⁵ Хайдеггер М. Исток художественного творения. С. 107.

множество входит всё, созданное природой. Второй модус — художественные творения, или же просто творения, куда входят все произведения искусства в самом широком смысле этого слова. Наконец, третий модус — изделия. Изделие представляет из себя наполовину самобытную, то есть природную, вещь и наполовину творение. Под изделиями Хайдеггер понимает всё, произведённое человеком исключительно для практической пользы.

Для Хайдеггера такая вещь как творение, к коим он относит и «Башмаки» Ван Гога, обладает двумя сущностными чертами: во-первых, творение «восславляет» свой мир и, во-вторых, «даёт земле быть землёй». Первое означает, что творение погружает человека в мир, отличный от того мира, из которого человек смотрит на творение. Творение как бы отторгает человека от мира, на время присваивая человека себе. В формулировке второй черты «творение даёт земле быть землёй» землю стоит понимать не буквально, а, скорее, как основу всего материального мир — материю¹²⁶. Именно творение, по мнению Хайдеггера, способно осветить сущее, раскрыть его суть. Истина же есть «несокрытость сущего»¹²⁷. Таким образом, творение, раскрывая суть сущего, являет истину. По мнению Хайдеггера, именно «Башмаки» Ван Гога являют не просто утилитарную вещь, башмаки крестьянки, но нечто большее. Глядя на эти башмаки, зритель видит тяжёлый труд, которым занимается их хозяйка, видит её бедность, видит, как она ходит в этих башмаках по полю, как устало шнурует башмаки ранним утром и как скидывает их перед сном. Всего этого не являют башмаки в жизни, но являет творение и башмаки, заключённые в творении¹²⁸.

Наиболее известную критику хайдеггеровского взгляда на «Башмаки» изложил Мейер Шапиро в своей статье «Натюрморт как личный объект: заметки о Хайдеггере и Ван Гоге». Именно так родился знаменитый спор о «Башмаках», о котором ниже. В самом начале своей статьи Шапиро указывает

¹²⁶ Хайдеггер М. Исток художественного творения. С. 151, 153-155.

¹²⁷ Там же. С. 165.

¹²⁸ Там же. С. 119-123.

на то, что те изображённые на картине башмаки, которые Хайдеггер видел на выставке в марте 1930 года в Амстердаме, под влиянием которых и была написана работа «Исток художественного творения», на самом деле, принадлежали не крестьянке, а самому Ван Гогу¹²⁹. Это открытие, как казалось Шапиро, сводило на нет всю хайдеггеровскую интерпретацию «Башмаков».

Шапиро исходит из фетишистской концепции искусства и доминирования музея, однако для Хайдеггера институциональный контекст не важен, для него это и есть пример спора между миром и землёй. Картина есть не предмет искусства, это *произведение* (от слова «производить»). Для Хайдеггера, с его идеей экзистенции и самолегитимизирующего сознания, истинное понимание башмаков, истина художественного творения кроется в смотрящем субъекте, в его присутствии, в здесь-бытии (*Dasein*). Присутствие, по Хайдеггеру, есть сущее, которое определяет бытие¹³⁰. Антиподом понятия присутствия является понятие *наличности*. Наличие — это сущее, не осознающее своё бытие¹³¹.

Автор становится автором посредством создания творения. Художник является истоком творения, а творение является истоком самого художника. Это герменевтический круг, который не является у Хайдеггера *circulus vitiosus* — кругом порочным, он, напротив, становится единственной возможностью истинного понимания того, что и без того кажется понятным.

Таким образом, истина для Хайдеггера исторична, и она — в зрителе. В этом плане Хайдеггер с деструкцией и поворотом от субъекта автора к субъекту зрителя, предвосхитил деконструкцию и философскую Жака Деррида по поводу искусства в целом, речь о которой пойдёт в следующей главе.

¹²⁹ Шапиро М. Натюрморт как личный объект... С. 28-39.

¹³⁰ Хайдеггер М. Бытие и время. С. 26.

¹³¹ Там же. С. 62.

3.2 Спор о башмаках

В 1935 году, как уже было сказано, увидел свет труд Мартина Хайдеггера «Der Ursprung des Kunstwerkes» («Исток художественного творения»). Эта работа стала «своеобразной философско-эстетической сенсацией», поскольку рассуждение об искусстве теперь велось без привлечения категорий формы, содержания, эстетического опыта и других. Хайдеггер поднимает новый обращённый к искусству вопрос: как «произведение производит» (аналогично вопросу о том, как «мир мирует»). Смысл заключается в том, что творение всегда обладает *вещностью*, но её необходимо отбросить, потому что не она делает творение таковым. В творении заключён спор мира и земли, в котором открывается истина. Сама истинность творения заключается в том, что оно освещает сущее. Творение не репрезентует окружающий мир, а позволяет ему состояться. В пример Хайдеггер приводит картину Винсента Ван Гога «Башмаки» (скорее всего¹³², F255. Париж, вторая половина 1886, Нидерланды, Амстердам, Музей Ван Гога) (ил. 9). Он говорит, что крестьянка, которой башмаки принадлежат, носит их, но не ведаёт их сути, полностью они раскрываются только в творении Ван Гога.

Мейер Шапиро, реагируя на статью Хайдеггера о Ван Гоге в 1968 году, указывает на то, что на полотне изображены вовсе не башмаки крестьянки¹³³. Шапиро видит башмаки самого художника, раскрывающие «шаткость его общественного положения» и «болезненную сторону его личности». По мнению учёного, Хайдеггер упускает личное в ботинках и ошибочно онтологизирует почву и крестьянский труд.

Шапиро проводит различные параллели, чтобы доказать, что на картине изображены именно башмаки самого Ван Гога. Например, обращается к описанию своей обуви героем «Голода» Кнута Гамсуна, который так же

¹³² Хайдеггер не уточняет, какую именно картину из нескольких похожих он имеет в виду. По большей части, для него это не важно: главное, что на картине изображены башмаки.

¹³³ Шапиро М. Натюрморт как личный объект... С. 28-39.

идентифицирует себя и свои тяготы со своей обувью и её изношенностью¹³⁴. Также Шапиро поднимает записки Поля Гогена, жившего с Ван Гогом в Арле в 1888 г. В них указано, что художник действительно сам надевал башмаки и испытывал к ним сентиментальные чувства¹³⁵. Аналогичную информацию даёт и Франсуа Гози в своём труде «Lautrec et son temps» («Лотрек и время»)¹³⁶. Вдохновить на изображение башмаков Ван Гога, по мнению Шапиро, могла личная симпатия к Флоберу, который писал в одном из писем о поэтике старых ботинок¹³⁷, или Милле, у которого «была привычка дарить друзьям и поклонникам набросок пары башмаков как знак его вечной привязанности к крестьянской жизни»¹³⁸. Так или иначе, принадлежали башмаки художнику или нет, и вдохновлялся ли он другими, башмаки — это зеркало, отражающее личность Ван Гога, некий метонимический автопортрет. То есть, Шапиро выступает апологетом романтической интерпретации, согласно которой Ван Гог через свою живопись выражал тяготы своей жизни. Так, например, считает и Н. А. Дмитриева, говоря, что на картине можно увидеть, что сам художник так же «поизносился», как сами башмаки¹³⁹.

Возвращаясь к спору, очень важно подчеркнуть, что и Хайдеггер, и Шапиро видят в башмаках метафору реального опыта. Именно это имеет в виду философ Жак Деррида, опосредуя конфликтный спор в своем эссе «Правда в живописи»¹⁴⁰. В нём он пишет, что под правдой, истиной в живописи можно понимать четыре момента: 1) истину, относящуюся к самой вещи; 2) адекватную репрезентацию; 3) раскрытие истины в чисто живописном поле; 4) истину по поводу живописи. Однако все четыре варианта неверны. Неверна и сама «дуэль» Хайдеггера и Шапиро, пытающаяся вернуть башмаки их хозяину: крестьянке или самому художнику. Он считает, что

¹³⁴ Hamsun K. Hunger. New York, 1941. P. 27.

¹³⁵ Gauguin P. Natures mortes, Essais d'art libre. Paris, 1894. Pp. 273-275.

¹³⁶ Gauzi F. Lautrec et son temps. Paris, 1954. Pp. 31-32.

¹³⁷ Flaubert G. Correspondence. Paris, 1998. P. 21.

¹³⁸ Шапиро М. Натюрморт как личный объект. С. 36.

¹³⁹ Дмитриева Н. А. Винсент Ван Гог. С. 201.

¹⁴⁰ Деррида Ж. Правда в живописи. // Эстетика и теория искусства XX века. М., 2007.

башмаки нужно вернуть лишь им самим. Башмаки на картине, пишет он, могут вообще не быть парными, и это мгновенно разрушит теории оппонентов.

Спор о «Башмаках» стал, вероятно, самым известным спором об интерпретации произведения искусства. Не было другой такой картины, которая была бы «столь неважна для самого Ван Гога и вместе с тем столь обсуждаема философами, эстетиками и искусствоведами»¹⁴¹.

Многие исследователи продолжают поиски владельца башмаков: «...больше, чем земле, они (башмаки. — Е. К.) принадлежат душе самого художника, выработавшей тот индивидуальный образ, который неповторим характером своей разношенности»¹⁴², — пишет О. С. Давыдова. «Башмак — это лишь то, что указывает на него (крестьянина. — Е. К.)»¹⁴³, — спорит Ф. И. Гиренок. Некоторые считают, что владельца нужно искать за пределами искусства Ван Гога, так как картина является лишь повторением картины «Ботинки» шведского неоромантического художника Нильса Крейгера¹⁴⁴, гравюры Хаундсдич Гюстава Доре¹⁴⁵ или воплощением идей Томаса Карлейля о символизме старой одежды и обуви¹⁴⁶.

Однако доказывает ли неправота Хайдеггера правоту Шапиро? Таким вопросом задаётся, к примеру, М. Э. Холли¹⁴⁷. Философ Б. Е. Бэбич подчёркивает, что факт принадлежности башмаков Ван Гога не меняет правомерности интерпретации Хайдеггера, ибо художник купил их не для утилитарного использования, не для себя, а как объект для натюрморта¹⁴⁸. Другие, как М. Кантор, пишут, что башмаки вовсе не являются метафорой, хотя и могут считаться «символом сопротивления тяжёлой жизни»¹⁴⁹. По

¹⁴¹ Zachariáš J. Vincent van Gogh's A Pair of Shoes: An Attempt at an Interpretation. // *Umění art 4 LXII*. Prague, 2014. P. 354-370.

¹⁴² Давыдова О. С. Человек в искусстве. Антропология визуальности. М., 2015. С. 42.

¹⁴³ Гиренок Ф. И. Клиповое сознание. М., 2016. С. 308.

¹⁴⁴ Nordenfalk C. Van Gogh and Literature. // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes X*. Gamburg, 1947. P. 136.

¹⁴⁵ Zachariáš J. Vincent van Gogh's A Pair of Shoes... P. 366.

¹⁴⁶ Walker J. A. Art History versus Philosophy: the Enigma of the 'Old Shoes'. // *Van Gogh Studies*. London, 1981. P. 66

¹⁴⁷ Holly M. A. Mourning and Method // *The Art Bulletin*. Vol. 84, No. 4. New York, 2002. P. 665.

¹⁴⁸ Babich B. E. From Van Gogh's Museum to the Temple at Bassae: Heidegger's Truth of Art and Shapiro's Art History // *Culture, Theory & Critique*, 44(2). London, 2003. Pp. 156.

¹⁴⁹ Кантор М. Чертополох. Философия живописи. М., 2016. С. 289.

мнению Кантора, Ван Гог в принципе никогда не передавал через природу и предметы свои настроения, наоборот, он вкладывал настроения в предметы, одухотворял, очеловечивал их. Хайдеггер ошибся, когда стал говорить о портрете владельца башмаков, пишет Кантор, ведь это портрет самих башмаков, которые «обладают собственной душой, кровь струится по их шнуркам, дышит их кожаное нутро»¹⁵⁰.

М. Рыклин спор Хайдеггера, Шапиро и Деррида называет «одним из эксцессов дистанционного контроля логоса над изображением» и также соглашается с Деррида в том, что предосудительна сама интенция найти владельца башмаков и что обе теории распадаются при условии непарности башмаков на картине¹⁵¹. Чешский исследователь Ж. Захариаш, напротив, приходит к выводу, что прав и Шапиро, и Хайдеггер, и Деррида: «картина — это мир», в котором соединяются все существующие интерпретации и влияния¹⁵². Р. Д. Камминг и вовсе считает, что нельзя утверждать, что философский спор Хайдеггера и Деррида относится к картине как таковой, поскольку Деррида задаётся вопросом о том, отсылает ли живопись к реальным вещам, как это делает язык¹⁵³.

¹⁵⁰ Кантор М. Чертополох. Философия живописи. С. 288.

¹⁵¹ Рыклин М. Террорологии. Тарту–Москва, 1992. С. 73-74.

¹⁵² Zachariáš J. Vincent van Gogh's A Pair of Shoes... P. 366.

¹⁵³ Cumming R. D. The Odd Couple: Heidegger and Derrida. // The Review of Metaphysics. Vol. 34, No. 3. Washington, 1981. P. 487-521.

Глава 4. Искусство Ван Гога как объект деконструкции.

Жак Деррида

В 1920-е годы учение Фердинанда де Соссюра о знаках, семиотика, приобрело значительную известность и проникло в историю искусства. Огромный груз сознательных и бессознательных отсылок, вкладываемых автором в произведение, был сброшен. Традиционные категории искусствоведения и в целом способы эстетического обоснования произведений были забыты, ибо «на свете нет человека, который сумел бы построить (породить) то или иное повествование без опоры на имплицитную систему исходных единиц и правил их соединения»¹⁵⁴. Было решено, что важно только произведение искусства само по себе и не важны личность автора, его сознательные и бессознательные мотивы, его физическое или умственное состояние, политический, исторический, религиозный контекст, традиции, общественные тенденции — вообще любые контексты. Намерение автора признавалось не только излишним, но мешающим фактором при оценке произведения искусства¹⁵⁵. По сути это тот формализм, к которому пришёл Клемент Гринберг, сосредотачивая произведение искусства в его материале и «переднем плане». Кризис референции и кризис репрезентации привёл к рассмотрению искусства как самодостаточной, замкнутой внутри себя системы, все элементы которой связаны между собой. И именно как отрицание этого тезиса об автономности любой системы в 1960-е годы произошло рождение постструктурализма.

Его апологетами была осознана всемогущая власть контекстов: власть институционального контекста, определяющего ценность произведения искусства и насаждающая её, власть автора произведения, его репрессивная

¹⁵⁴ Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987. С. 388.

¹⁵⁵ Wimsatt W. K., Beardsley M. C. The Intentional Fallacy // The Sewanee Review. Vol. 54, No. 3. Baltimore, 1946. Pp. 468-488.

инстанция, власть стереотипов и привычного понимания в голове зрителя и др.

Наиболее интересна для нас в данном ключе фигура Жака Деррида — французского теоретика литературы, одного из самых влиятельных философов XX века. В своей программной работе «О грамматологии», вышедшей в 1967 году, он представил стратегию *деконструкции*. Термин «стратегия» важен как противопоставление термину «метод», который Деррида отрицал по отношению к деконструкции: «Деконструкция не есть ни анализ, ни критика... Это не анализ в особенности потому, что демонтаж какой-то структуры не является регрессией к простому элементу, некоему неразложимому истоку. Эти ценности, равно как и анализ, сами суть некие философемы, подлежащие деконструкции. Это также и не критика, в общепринятом или же кантовском смысле. Инстанция *Krinein* или *Krisis*'а (решения, выбора, суждения, распознавания) сама есть, как, впрочем, и весь аппарат трансцендентальной критики, одна из существенных «тем» или «объектов» деконструкции»¹⁵⁶. Деконструкция, таким образом, — это не только стратегия в философии, но и «стратегия обращения с философией»¹⁵⁷.

Отталкиваясь от фундаментальной двойственности языка в самом знаке, провозглашённой структурализмом, Деррида пишет, что иерархия означаемого и означающего (референт или понятие всегда превосходят легкозаменяемую обозначающую их форму) не единственная существующая в языке. Он обращает внимание на другую обусловленную логоцентризмом иерархию — между бинарными оппозициями (одно из понятий часто оказывается более специфичным, включающим в себя меньше смыслов, также в целом в таких категориях как добро/зло одно понятие всегда оказывается превалирующим, а второе — дополняющим, разъясняющим) и в конце концов предлагает переворот: поставить означающее выше означаемого, маркировать немаркированное, но не столько для того, чтобы поменять их местами, сколько

¹⁵⁶ Деррида Ж. Письмо японскому другу // Вопросы философии, № 4. М, 1992. С. 55.

¹⁵⁷ Culler J. On deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism. Ithaca, 1982. P. 85.

для полного стирания их оппозиции, релятивизации их отношений. Эту реконтекстуализацию, расшатывание основ и призвана осуществить деконструкция: «...вопрос деконструкции от начала до конца есть также Вопрос перевода и языка понятий, понятийного корпуса так называемой «западной» метафизики»¹⁵⁸.

Прежде всего, Деррида обращается к понятию *языка* и *письма*. На протяжении долгого времени и философы, и лингвисты считали письмо лишь отражением устной речи, говоря о том, что письмо утрачивает, например, интонации, которые есть в речи, а потому оно менее ценно. Деррида же доказывает, что устная речь есть точно такое же письмо и стоит говорить не о достоинствах устной речи и недостатках письма, а просто о двух видах письма: звуковом и графическом. Ведь звук так же искажает речь (в значении логоса), как и запись.

Затем Деррида осуществляет переворот, говоря, что «письмо предоставляет расширенное поле действия памяти или голосу человека, но в конечном итоге, по странной иронии, просто становится на её место»¹⁵⁹. И здесь важно понять, является ли произведение искусства *письмом*: насколько правомерно закрепившееся в русском языке словосочетание «писать картину». Для Фердинанда Де Соссюра, основателя структурной лингвистики, к которому часто апеллирует и с которым часто спорит Деррида, этот вопрос решается следующим образом: «Письма нет там, где графика выступает как естественное изображение»¹⁶⁰. Графику в данном случае стоит понимать не как одну из сторон в рамках дихотомии живопись/графика, а как изображение в целом. Таким образом, художественное творение, в частном случае картина, для Де Соссюра не может являться письмом. Деррида же являет иное представление о письме: им может быть кинематография, хореография, живопись, скульптура, музыка. Письмо как категория у Деррида

¹⁵⁸ Деррида Ж. Письмо японскому другу. С. 53.

¹⁵⁹ Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. С. 45.

¹⁶⁰ Цит. по: Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000. С. 150.

апеллирует не столько к системе записи, сколько «к содержанию этих видов деятельности»¹⁶¹. В феномене письма философ видит не способ сообщения с другими, но способ, с помощью которого ум может, прежде всего, созерцать себя. Кроме того, учитывая разницу письма и чтения, любой элемент письма может быть перенесён в другое контекстное поле, что показывает свободу письма, стирание самой разницы между текстом и контекстом, смешивание контекстов. Живопись как письмо успешно справляется с этим, рождая новые и новые интерпретации.

Если акт творения является актом письма, а искусство — языком, то что возможно сказать об искусстве как языке? В чём особенность и ценность этого языка? В начале своего труда «О грамматологии» Деррида приводит положение о вторичных языках, то есть таких, которые можно перевести в речь, язык слов (как математический язык можно расшифровать словами). Возникает вопрос: можно ли считать язык живописи вторичным языком? Можно ли с помощью языка слов полностью сообщить человеку то, что сообщает ему живопись?

В этом контексте показательна картина «Ночное кафе в Арле» (F463, Арль, 5-8 сентября 1888 г., США, Нью-Хейвен, художественная галерея Йельского университета) (ил. 10). На ней Ван Гог изобразил интерьер привокзального кафе Арля ночью. В письме к Тео он писал: «В этой картине я пытался выразить неистовые человеческие страсти красным и зелёным цветом. Комната кроваво-красная и глухо-желтая с зелёным бильярдным столом посередине; четыре лимонно-желтые лампы, излучающие оранжевый и зелёный. Всюду столкновение и контраст наиболее далеких друг от друга красного и зелёного; в фигурах бродяг, заснувших в пустой, печальной комнате, — фиолетового и синего. Кроваво-красный и желто-зелёный цвет бильярдного стола контрастирует, например, с нежно-зелёным цветом прилавка, на котором стоит букет роз. Белая куртка бодрствующего хозяина

¹⁶¹ Деррида Ж. О грамматологии. С. 122

превращается в этом жерле ада в лимонно-желтую и светится бледно-зелёным»¹⁶². Затем, в следующем письме, днём позже, Ван Гог добавляет: «В моей картине «Ночное кафе» я пытался показать, что кафе — это место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление. Словом, я пытался, сталкивая контрасты нежно-розового с кроваво-красным и винно-красным, нежно-зелёного и веронеза с жёлто-зелёным и жёстким сине-зелёным, воспроизвести атмосферу адского пекла, цвет бледной серы, передать демоническую мощь кабака-западни. И все это под личиной японской веселости и тартареновского добродушия»¹⁶³. Одна только избыточность описания Ван Гогом своей работы уже говорит о том, что словами передать то, что он передал в живописи, проблематично.

В одной из глав «О грамматологии» Деррида, ссылаясь на Де Соссюра, говорит о таком явлении, как *насилие письма*. Пример этого насилия Де Соссюр (а вслед за ним и Деррида) видит в том, что всё чаще в речи (речь идёт о французском языке) начинаются произноситься «лишние буквы», которые до этого существовали в словах лишь на письме¹⁶⁴. Важно отметить, что Деррида и Де Соссюр смотрят на этот пример насилия по-разному. Если для Де Соссюра это насилие письма над языком, то для Деррида это насилие одного письма (графического) над другим (звуковым). Тем не менее, Деррида не отрицает и факта насилия письма над языком и мыслями человека в принципе, выделяя даже такую категорию как *первонасилие письма*.

Примеры насилия письма можно встретить в живописи. Письмо для Деррида является влиянием другого, репрессивной инстанции автора. Живописцы, глядя на работы свои предшественников, точно так же соприкасаются с письмом, как поэты, читающие стихи прошлого века, и это письмо совершает насилие над первыми и вторыми. С одной стороны, Ван Гог создал совершенно новый художественный метод и стал одним из отцов-

¹⁶² Ван Гог В. Письма к брату Тео. С. 313-314.

¹⁶³ Там же. С. 315-316.

¹⁶⁴ Деррида Ж. О грамматологии. С. 162

основателей художественного течения, а значит, преодолел насилие над собой. С другой, влияние для него было неизбежным, и он сам его искал, посещая многочисленные выставки и прося у Тео гравюры для копирования.

Кроме прочего, Деррида высказывает мысль о том, что письмо «одновременно создаёт и разрушает» того, кто пишет¹⁶⁵. В действительности пишущий текст или картину сообщает о себе миру, как бы создаёт себя для мира. В то же время, в письме пишущий теряет себя, становясь, прежде всего, автором.

Возвращаясь к деконструкции, важно рассмотреть её ключевое понятие — *различае* (фр. *differance*, созданное на основе слова *difference* (различие) с ошибкой и неотличимое от него на слух, на русский также переводится как различание). *Различае* отсылает к категориям *разнесения*, разрыва (*espacement*) и *следа* (*la trace*). Разнесение помогает разделить знаки и смыслы. След для Деррида есть нечто, удерживающее опыт времени в мельчайшей единице письма, это призрак, первоначало, прошлое, которое никогда не было настоящим.

Различае же является основой бытия, оно лежит за гранью отсутствия/присутствия, оно обуславливает само существование и подразумевает удаленность всего во временном и пространственном измерении. Это неясное и едва уловимое смещение между вещами и категориями, это отсрочка, опоздание, задержка, различае вводит категорию времени. Письмо, в том числе живопись, является местом, где осуществляется различае. Визуальное не есть форма присутствия, оно показывает отсрочку. Зритель смотрит на «Башмаки» Ван Гога через призму своего восприятия и в итоге не видит ни изображённые башмаки, ни запечатлённые в сознании, однако живопись как письмо способна выявить ошибку, как написанное слово *differance*.

¹⁶⁵ Деррида Ж. О грамматологии. С. 196.

В своём эссе «Парергон»¹⁶⁶ Деррида обращается к кантовскому взгляду на искусство и категории *парергона* (*parerga*). Парергон у Канта — это нечто, принадлежащее целому не внутренне как составная часть, а внешне, как украшение. Примером парергона является колонна античного храма или драпировки у статуи. Деррида рассуждает о том, что есть античный храм без колонны и почему он нуждается в ней, будучи законченным в самом себе. Почему вообще произведение нуждается в дополнении, является ли оно несовершенным без него. Почему мы считаем античный храм недостаточным без колонны? В итоге Деррида в своей «неуловимой методологии»¹⁶⁷ подводит к тому, что в парергоне недостаток, существующий внутри произведения, выходит за его пределы и сохраняется вне него. То же происходит с рамой произведения — в прямом значении слова (на страницах «Правды в живописи» Деррида говорит о том, что помимо самого произведения, мы «признаём и присваиваем» также его «окрестности»: экспликации, рамы, выставочные залы, галереи и музеи в целом и т. д.¹⁶⁸) и с рамой как контекстом. Таким образом, любой смысл чего бы то ни было всегда формируется контекстом, и контексты эти бесконечны. Дж. Куллер, известный интерпретатор деконструкции, пишет, что её можно отождествлять с «контекстным детерминированием смысла и бесконечной растяжимостью контекста»¹⁶⁹, окончательный контекст, окончательная интерпретация попросту невозможна. Того же мнения и немецкий философ Ю. Хабермас: в своей работе «The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve lectures» («Философский дискурс современности: Двенадцать лекций») он пишет, что «бесконечная смена контекстов, неизбежно влияющая на смысл, неостановима и неконтролируема, так как контексты бесконечны и не позволяют окончательного теоретического познания»¹⁷⁰. Любое произведение

¹⁶⁶ Derrida J. *The Parergon* // Derrida J., Owens C. October. Vol. 9. New York, 1979.

¹⁶⁷ Butler C. *Interpretation, deconstruction and ideology*. Oxford, 1986. P. 60.

¹⁶⁸ Деррида Ж. *Правда в живописи*. С. 317.

¹⁶⁹ Culler J. *On Deconstruction*. P. 215.

¹⁷⁰ Habermas J. *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve lectures*. Cambridge, 1990. P. 197.

искусства, таким образом, принадлежит не автору, а гигантскому культурному тексту, из которого произрастают идеи и интерпретации. Так возникает понятие *интертекстуальности*.

В споре Хайдеггера и Шапиро важен сам факт поиска референта, означаемого. Для Деррида стоит вопрос о том, есть ли означаемое у башмаков вообще или они сами являются им. В конечном итоге, живопись стирает бинарные оппозиции и осуществляет переворот: рама становится образующей, означаемое сливается с означающим, эргон — с парергоном.

Заключение

Рассмотренные в работе интерпретационные модели не являются применимыми исключительно к Винсенту Ван Гогу, и в некотором смысле искусство Ван Гога для изученных авторов оказалось лишь удачным примером. Однако сам факт того, что именно Ван Гог вновь и вновь оказывается тем художником, к которому обращаются различные искусствоведческие, герменевтические и философские традиции, уникален. Именно в лице Ван Гога история искусства создала новый тип — *модель* — художника, который стал каноническим. К этой модели применимы категории непризнанности, одарённости, жертвенности, сумасшествия, святости, проклятого, болезни, одиночества, исключительности, мифа.

Миф о Ван Гоге породил огромное количество исследований, в которых личность художника превалирует над его искусством. Главной задачей для подобных работ, кратко рассмотренных в историографии, является поиск изначального замысла художника и тех реалий, которые он *выражает* с помощью своего искусства. Мифом же обусловлен и интерес к безумию Ван Гога, появление широкого спектра диагнозов, а также точки зрения, что именно болезнь художника стала движущей силой его искусства.

Первым исследователем, разграничивающим болезнь Ван Гога и его искусство, стал философ и психиатр Карл Ясперс. В своей работе «Стриндберг и Ван Гог. Опыт сравнительного патогrafического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина» Ясперс последовательно изучает биографию художника, его письма и время появления живописных работ и проводит сравнительный анализ периодов обострения болезни и ремиссии. Ясперс доказывает, что шизофрения Ван Гога не только не мотивировала к созданию искусства, но предотвращала всяческую возможность его создания: живопись и графика Ван Гога появлялись только между припадками.

Французский философ и историк Мишель Фуко синтезирует две стороны спора о безумии Ван Гога. Во-первых, безумие для Фуко не является

болезнью. Во-вторых, безумие, не рождая искусство, тем не менее оказывает на него прямое влияние: страх безумия всегда запечатлён в работе того, кто стоит у пропасти безумия, а творчество, являясь попыткой упорядочения мира, который по сути своей безумен, становится средством борьбы с самим безумием.

В противовес субъектному подходу к интерпретации вслед за появлением психоанализа З. Фрейда появились новые критические модели в истории искусства, включающие в себя, помимо фрейдистских желаний и других психоаналитических и психических категорий, всевозможные бессознательные структуры в рамках марксизма, феминизма, империализма и иных масштабных идеологических (а также экономических, сексуальных, культурных и т. д.) течений. Зарождается социальная история искусства, ключевое место в которой занимает классовый вопрос. Американский искусствовед Мейер Шапиро считает, что искусство Ван Гога, как и любого другого автора, неотделимо от мировоззренческой системы, в рамках которой он существовал. Однако именно Ван Гог, по мнению Шапиро, является первым художником, разорвавшим чистый классовый подход, поскольку он смог выразить не только сознание крестьянства, к которому себя относил, но и личную историю в своих произведениях. Представительница феминистской истории искусства Гризельда Поллок, напротив, стирает личность Ван Гога, следуя тезису о смерти автора. Она выступает за демифологизацию образа художника, в целом, и Ван Гога, в частности, для пересмотра фаллоцентричной истории искусства. Демифологизация художника-мужчины является одной из основных проблем, к которым обращается история искусства после введения в неё гендерного дискурса, потому Поллок разрушает образ святости, десексуализированность Ван Гога, а также указывает на его репрезентацию маскулинности и патриархальной системы в рисунках крестьянок за работой в поле. Проводя их анализ, Поллок доказывает, что неестественные позы и диспропорциональные фигуры призваны отразить униженное положение женщины перед мужчиной и

фетишизировать женское тело, приравнивая крестьянок к животным, подчиняя их так же, как природу в пейзажах.

Совершенно иной подход у французского философа и интерпретатора искусства Жоржа Батая. Для него искусство Ван Гога также является симптомом, но не внешней системы, а существующей в каждом человеке жажды жертвоприношения как возвращения долга природе. Обращаясь к пейзажам Ван Гога, Батай пишет о том, что, достигая края возможного, с помощью принесения жертв, в особенности жертвенного самоувечья, Ван Гог отдавался во власть «богу солнца» и запечатлевал своё преклонение перед ним. Слияние Ван Гога с богом-солнцем позволяло в полной мере восполнить свою недостаточность, означало становление Ван Гогом всем и ничем, а значит, достижение края возможного. Возможно, описываемые Ван Гогом в письмах (и его врачами в медицинских заметках) припадки и были моментами достижения внутреннего опыта, испытания величайшего атеологического экстаза.

Для немецкого философа Мартина Хайдеггера произведение искусства также не является заслугой отдельно взятого человеческого гения, ибо творение есть черпание из мира. Хайдеггер приходит к тому, что все появившиеся коннотации искусства Ван Гога необходимо не просто оспаривать или отрицать, а отбросить, прийти к первоначальному значению — в этом заключается метод деструкции. На примере «Башмаков» Ван Гога Хайдеггер показывает, что произведение искусства есть, прежде всего, спор мира и земли, в котором раскрывается истина, то есть творение, раскрывая суть сущего, являет истину. Хайдеггер осуществляет переворот, переход от субъекта автора к субъекту зрителя, провозглашая, что истина, в конечном счёте, исторична и находится в глазах смотрящего.

Наконец, из хайдеггерианской деструкции рождается деконструкция французского философа и лингвиста Жака Деррида, которая объявляет интертекстуальность, бесконечность контекстов и смерть метафизики. Для Деррида правы все и никто, а живопись способна стирать бинарные

оппозиции, становясь означаемым и означающим одновременно и не имея конечной интерпретации.

Таким образом, на сегодняшний день существует масса коннотаций искусства Ван Гога. Ни одна из них не может считаться абсолютно верной, многие из них взаимоисключают друг друга. Единственно точным представляется только тот факт, что искусство Ван Гога на протяжении столетия становится источником всё новых и новых интерпретаций и исследований, которые в некотором смысле рождают произведения художника заново.

Список использованной литературы

1. Арто А. Ван Гог, самоубитый обществом // Дубин Б. В. Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб., 2005.
2. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987.
3. Батай Ж. Внутренний опыт. СПб., 1997.
4. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Краткая история фотографии. М., 2013.
5. Вальтер И. Ф, Мецгер Р. Винсент Ван Гог. Полное собрание живописи. М., 2004.
6. Ван Гог В. Письма к брату Тео. СПб., 2014.
7. Ван Гог В. Письма к друзьям. СПб., 2015.
8. Вентури Л. От Мане до Лотрека. СПб., 2007.
9. Гадамер Х.-Г. Герменевтика и деконструкция / Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. В. СПб., 1999.
10. Гиренок Ф. И. Клиповое сознание. М., 2016.
11. Давыдова О. С. Человек в искусстве. Антропология визуальности. М., 2015.
12. Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000.
13. Деррида Ж. Письмо японскому другу // Вопросы философии, № 4. М., 1992.
14. Деррида Ж. Правда в живописи // Эстетика и теория искусства XX века. М., 2007.
15. Дильтей В. Введение в науки о духе (фрагменты) // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

16. Дорофеев Д. Ю. Саморастраты одной гетерогенной суверенности // Предельный Батай. СПб., 2006.
17. Зыгмонт А. И. Насилие и сакральное в философии Жоржа Батая // Вестник ПСТГУ I: Богословие. Философия. Вып. 3 (59). М., 2015.
18. Кантор М. Чертополох. Философия живописи. М., 2016.
19. Козн Р. В погоне за солнцем. Сказание о звезде, дающей нам жизнь. М., 2013.
20. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003.
21. Ломброзио Ч. Гениальность и помешательство. СПб., 2009.
22. Марков Б. В. Герменевтика Dasein и деструкция онтологии у Мартина Хайдеггера // Герменевтика и деконструкция / Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. В. СПб., 1999.
23. Мурина Е. Ван Гог. М., 1978.
24. Перрюшо А. Жизнь Ван Гога. М., 1973.
25. Ревалд Дж. Постимпрессионизм. М., 1962.
26. Рей Ж.-М. Батай, смерть и жертвоприношение // Предельный Батай. СПб., 2006.
27. Рыклин М. Террорологиики. Тарту–Москва, 1992.
28. Уоллэйс Р. Мир Ван Гога. М., 1998.
29. Фокин С. Л. Жорж Батай и его время. Тридцатые годы (От ранних творческих опытов до «Суммы атеологии»). Автореф. дис. на соиск. учён. ст. д. филолог. наук. СПб., 1998.
30. Фокин С. Л. Философ-вне-себя. Жорж Батай. СПб., 2002.
31. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.–А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постодернизм. М, 2015.
32. Фуко М. Безумие, отсутствие творения // Альманах «Фигуры Танатоса». Вып. 4. СПб., 1998.
33. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. М, 2010.
34. Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997.

35. Хайдеггер М. Исток художественного творения. М., 2008.
36. Шапиро М. Натюрморт как личный объект: заметки о Хайдеггере и Ван Гоге (1968) // Топос, № 2-3 (5). М., 2001.
37. Шапиро М. Стиль // Советское искусствознание, №24. М., 1988.
38. Эник Н. Слава Ван Гога. Опыт антропологии восхищения. М., 2014.
39. Ясперс К. Стриндберг и Ван Гог. Опыт сравнительного патографического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина. СПб., 1999.
40. Abram H. S. The van Gogh Syndrome: an unusual case of polysurgical addiction // American Journal of Psychiatry. No. 123(4). Washington, D. C., 1966.
41. Aurier G.-A. Les isolés — Vinsent Van Gogh // Le Mercure de France, t. I, №1. Paris, 1890.
42. Babich B. E. From Van Gogh's Museum to the Temple at Bassae: Heidegger's Truth of Art and Shapiro's Art History // Culture, Theory & Critique, 44(2). London, 2003.
43. Bataille G. Sacrificial Mutilation and the Severed Ear of Vincent Van Gogh // Theory and History of Literature, v. 14. Stoekl A. Georges Bataille. Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939. Minneapolis, 1986.
44. Bataille G. The Accursed Share. New York, 1991.
45. Bataille G. Van Gogh as Prometheus // October, vol. 36. Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche Un-Knowing. Cambridge, 1986.
46. Baxter J. Van Gogh's Last Supper: Transforming "The Guise Of Observable Reality". // Art History Supplement. Vol. 4 Issue 1. Oxford, 2014.
47. Brettel R. Van Gogh's "Bedroom at Arles": The Problem of Priority // Art Institute of Chicago Museum Studies, vol. 12, no. 2. Chicago, 1986.
48. Butler C. Interpretation, deconstruction and ideology. Oxford, 1986.
49. Clark K. Landscape into art. London, 1952.

50. Culler J. *On deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, 2007.
51. Cumming R. D. *The Odd Couple: Heidegger and Derrida // The Review of Metaphysics*. Vol. 34, No. 3. Washington, 1981.
52. Derrida J. *The Parergon // Derrida J., Owens C. October*. Vol. 9. New York, 1979.
53. Dow H. *Van Gogh Both Prometheus and Jupiter // The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 22, No. 3. Denver, 1964.
54. Erpel F. *Die Selbstbildnisse Vincent Van Gogh*. Berlin, 1963.
55. Feilchenfeldt W. *Vincent Van Gogh: The Years in France: Complete Paintings 1886-1890*. London, 2013.
56. Flaubert G. *Correspondence*. Paris, 1998.
57. Gauguin P. *Natures mortes, Essais d'art libre*. Paris, 1894.
58. Gauzi F. *Lautrec et son temps*. Paris, 1954.
59. Geist S. *Van Gogh's ear. Again. And again // Notes in the History of Art*. Vol. 13, No. 1. Chicago, 1993.
60. Graetz H. R. *The symbolic language of Vincent van Gogh*. New York, 1963.
61. Habermas J. *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve lectures*. Cambridge, 1990.
62. Hamsun K. *Hunger*. New York, 1941.
63. Herschmann D. J., Lieb J. *The Key to Genius*. New York, 1998.
64. Holly M. A. *Mourning and Method // The Art Bulletin*. Vol. 84, No. 4. New York, 2002.
65. Jirat-Wasiutyński V. *Vincent van Gogh's Paintings of Olive Trees and Cypresses from St.-Remy // The Art Bulletin*. Vol. 75, No. 4. New York, 1993.
66. Koderer T. *The Mythology of Vincent van Gogh*. Amsterdam, 1993.
67. Koderer T. *Vincent van Gogh: Christianity versus Nature*. Amsterdam, 1990.
68. Krauss R. *Antivision // October*, vol. 36. *Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche Un-Knowing*. Cambridge, 1986.

69. Leroy E. *La folie de Van Gogh*. Paris, 1928.
70. Lubin A. J. *Stranger on the Earth: A Psychological Biography of Vincent Van Gogh*. New York, 1972.
71. Maytham T. N. "The Weaver" by Vincent van Gogh. *Bulletin of the Museum of Fine Arts*. Vol. 59, no. 315. Boston, 1961.
72. Meier-Graefe J. *Vincent*. München, 1921.
73. Michaud E. *Van Gogh, or The Insufficiency of Sacrifice // October*, vol. 49. Cambridge, 1989.
74. Murphy B. *Van Gogh's Ear: The True Story*. London, 2016.
75. Novotny F. *Reflections on a Drawing by Van Gogh // The Art Bulletin*. Vol. 35, No. 1. New York, 1953.
76. Nordenfalk C. *Van Gogh and Literature // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes X*. Gamburg, 1947.
77. Pollock G. *Agency and the Avant-Garde: Thoughts on Authorship and History by Way of Van Gogh // Orton F., Pollock G. Avant-Gardes and Partisans Reviewed*. New York, 1996.
78. Pollock G. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. London, 2003.
79. Pollock G. *Differencing the Canon: Feminism and the Writing of Art's Histories*. London, 2013.
80. Porter R. J. "Let the Rest Be Dark": Van Gogh in his Letters // *Biography*. Vol. 5, No. 1. Honolulu, 1982.
81. Prinzhorn H. *Artistry of the Mentally Ill*. New York, 1972.
82. Quigley T. R. *Shooting at the Father's Corpse: The Feminist Art Historian as Producer // The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 52, No. 4. Hoboken, 1994.
83. Renzio T. *The Van Gogh Industry // Art and Artists*. London, 1976.
84. Schapiro M. *Vincent Van Gogh*. New York, 1938.
85. Shapiro M. *The Social Bases Of Art // Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas (New edition)*. New York, 2002.

86. Shiff R. Art History and the Nineteenth Century: Realism and Resistance // The Art Bulletin. Vol. 70, No. 1. New York, 1998.
87. Silverman D. Van Gogh and Gauguin: The Search for Sacred Art. New York, 2000.
88. Soth L. Van Gogh's Images of Women Sewing // Zeitschrift für Kunstgeschichte, 57. Bd., H. 1. Berlin, 1994.
89. Sweetman D. Van Gogh: his life and his art. New York, 1990.
90. Tout l'oeuvre peint de Van Gogh. Vol. II. Paris, 1971.
91. Walker J. A. Art History versus Philosophy: the Enigma of the 'Old Shoes' // Van Gogh Studies. London, 1981.
92. Walker J. A. Van Gogh's Drawing of La Crau from Mont Major // Master Drawings. Vol. 20, No. 4. New York, 1982.
93. Wimsatt W. K., Beardsley M. C. The Intentional Fallacy // The Sewanee Review. Vol. 54, No. 3. Baltimore, 1946.
94. Zachariáš J. Vincent van Gogh's A Pair of Shoes: An Attempt at an Interpretation // Umění art 4 LXII. Prague, 2014.
95. Zemel C. The Formation of a Legend: Van Gogh Criticism, 1890-1920. Ann Arbor, 1980.

Список использованных электронных ресурсов

1. Luchte J. Prometheus Dismembered: Bataille on Van Gogh, or The Window in the Bataille Restaurant URL: <https://luchte.wordpress.com/prometheus-dismembered-bataille-on-van-gogh-or-the-window-in-the-bataille-restaurant/> (дата обращения: 04.04.2017).
2. The Vincent Van Gogh Gallery. URL: <http://www.vggallery.com/index.html> (дата обращения: 02.05.2017).
3. Baxter J. Van Gogh's Last Supper: Transforming "the guise of observable reality". URL: http://www.academia.edu/5501109/Van_Goghs_Last_Supper_Transforming_the_guise_of_observable_reality/ (дата обращения: 28.04.2017).

Список иллюстраций

Ил. 1 Винсент Ван Гог. Нагнувшаяся крестьянка, вид сзади. F1262. Нюнен, июль 1885 г. Бумага, чёрный мел. Нидерланды, Оттерло, музей Крёллер-Мюллер.

Ил. 2 Винсент Ван Гог. Пшеничное поле со жнецом и солнцем. F617. Сен-Реми, июнь 1889 г. Холст, масло. 72.0 x 92.0 см. Музей Крёллер-Мюллер, Нидерланды.

Ил. 3 Винсент Ван Гог. Оливковые деревья с жёлтым небом и солнцем. F710. Сен-Реми, ноябрь 1889 г. Холст, масло. 74.0 x 93.0 см. Институт искусств Миннеаполиса, США.

Ил. 4 Винсент Ван Гог. Поле яровой пшеницы на рассвете. F720. Сен-Реми, май–июнь 1889 г. Холст, масло. 72.0 x 92.0 см. Музей Крёллер-Мюллер, Нидерланды.

Ил. 5 Винсент Ван Гог. Закрытое поле с восходящим солнцем. F736. Сен-Реми, декабрь 1889 г. Холст, масло. 71.0 x 90.5 см. Частная коллекция.

Ил. 6 Винсент Ван Гог. Ивы на закате. F572. Арль, осень 1888 г. Картон, масло. 31.5 x 34.5 см. Музей Крёллер-Мюллер, Нидерланды.

Ил. 7 Винсент Ван Гог. Красные виноградники в Арле. F495. Арль, ноябрь 1888 г. Холст, масло. 73.0 x 91.0 см. ГМИИ им. Пушкина, Россия.

Ил. 8 Винсент Ван Гог. Закат: пшеничные поля около Арля. F465. Арль, июнь 1888 г. Холст, масло. 73.5 x 92.0 см. Винтертурский художественный музей, Швейцария.

Ил. 9 Винсент Ван Гог. Башмаки. F255. Париж, вторая половина 1886 г. Холст, масло. 37.5 x 45.0 см. Нидерланды, Амстердам, Музей Ван Гога.

Ил. 10 Винсент Ван Гог. Ночное кафе в Арле. F463. Арль, 5-8 сентября 1888 г. Холст, масло. 70.0 x 89.0 см. США, Нью-Хейвен, художественная галерея Йельского университета.

Иллюстрации



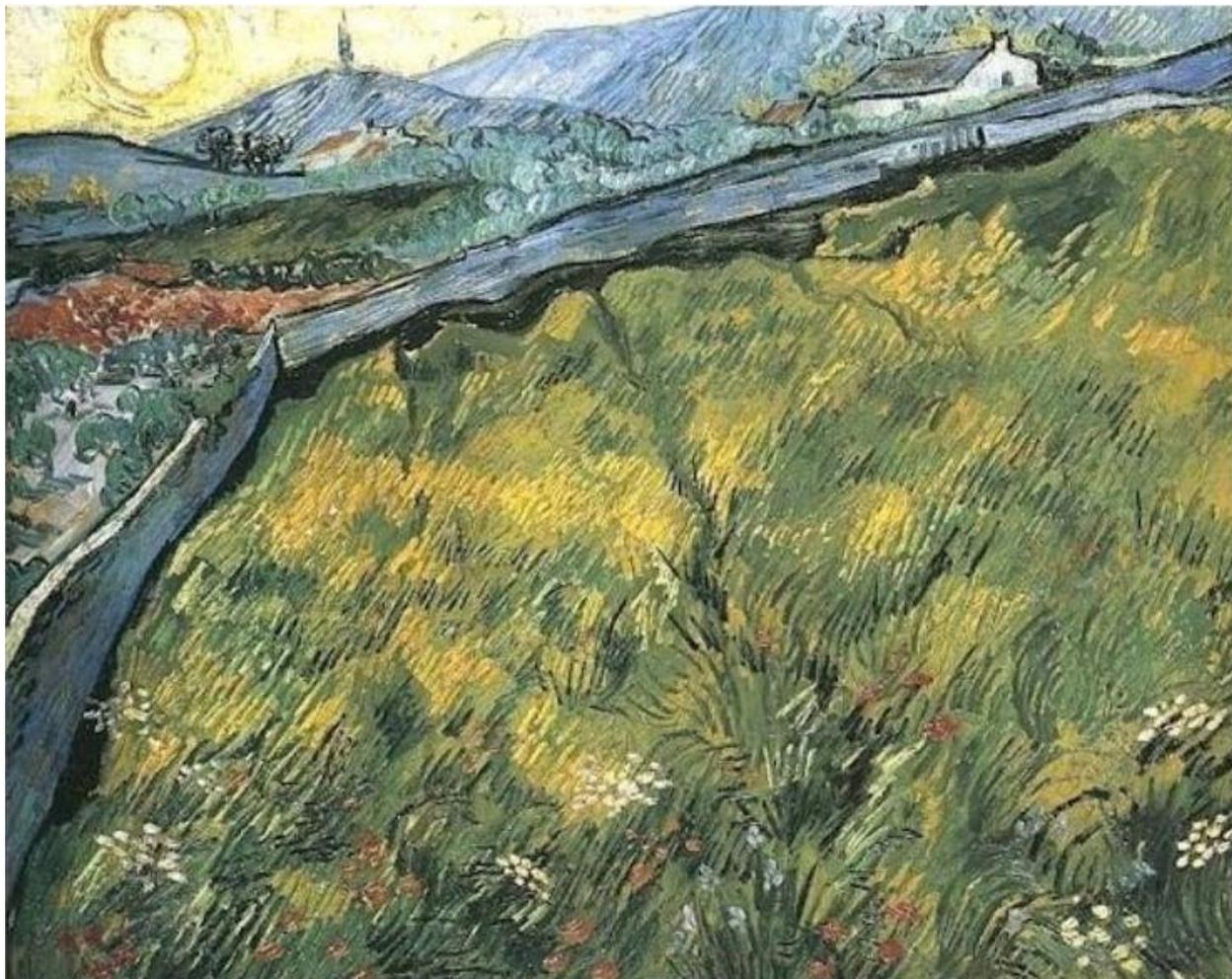
Ил. 1 Винсент Ван Гог. Нагнувшаяся крестьянка, вид сзади. F1262. Нюнэн, июль 1885 г. Бумага, чёрный мел. Нидерланды, Оттерло, музей Крёллер-Мюллер.



Ил. 2 Винсент Ван Гог. Пшеничное поле со жнецом и солнцем. F617. Сен-Реми, июнь 1889 г. Холст, масло. 72.0 x 92.0 см. Музей Крёллер-Мюллер, Нидерланды.



Ил. 3 Винсент Ван Гог. Оливковые деревья с жёлтым небом и солнцем. F710. Сен-Реми, ноябрь 1889 г. Холст, масло. 74.0 x 93.0 см. Институт искусств Миннеаполиса, США.



Ил. 4 Винсент Ван Гог. Поле яровой пшеницы на рассвете. F720. Сен Реми, май–июнь 1989 г. Холст, масло. 72.0 x 92.0 см. Музей Крёллер-Мюллер, Нидерланды.



Ил. 5 Винсент Ван Гог. Закрытое поле с восходящим солнцем. F736. Сен-Реми, декабрь 1890 г. Холст, масло. 71.0 x 90.5 см. Частная коллекция.



Ил. 6 Винсент Ван Гог. Ивы на закате. F572. Арль, осень 1888 г. Картон, масло. 31.5 x 34.5 см. Музей Крёллер-Мюллер, Нидерланды.



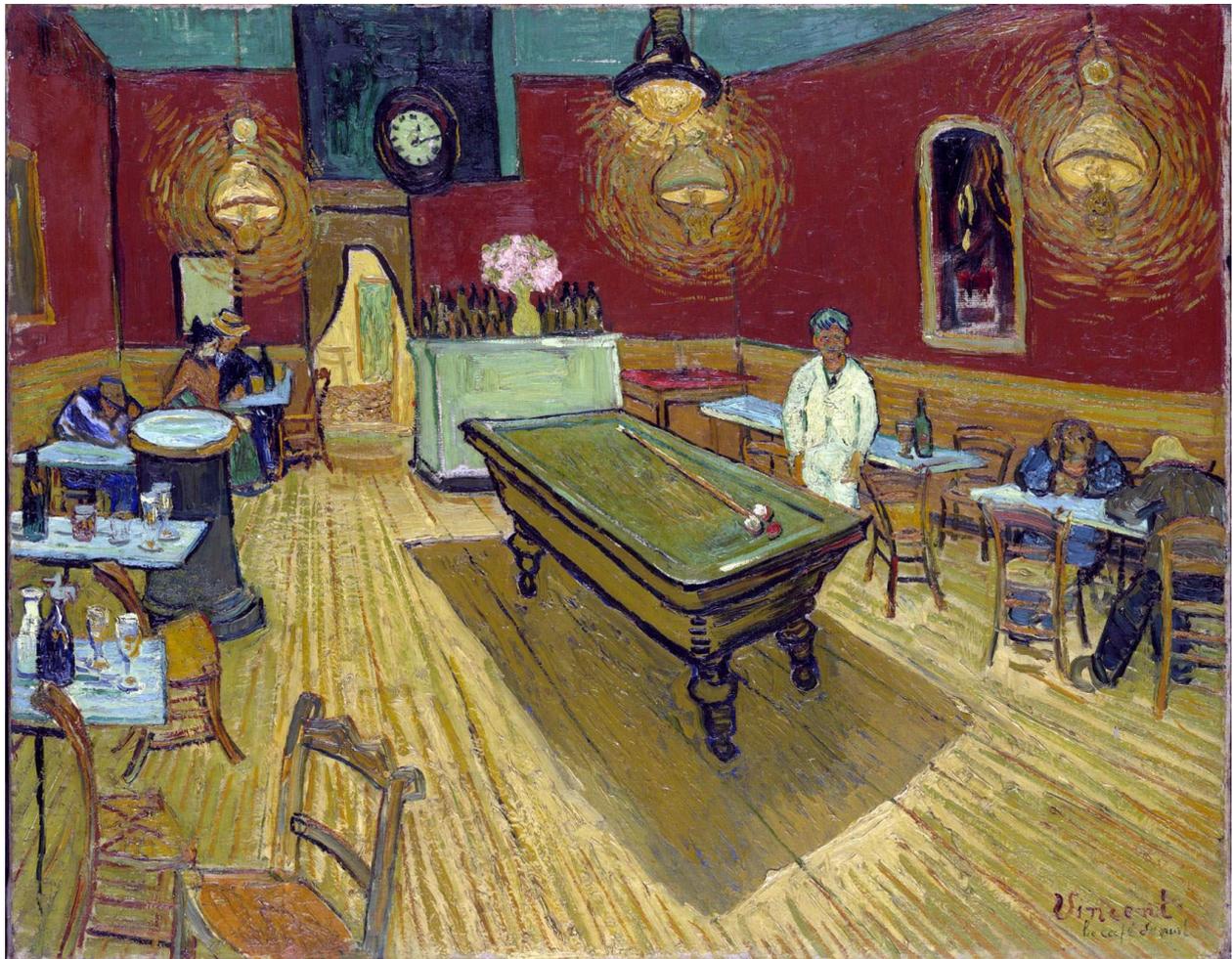
Ил. 7 Винсент Ван Гог. Красные виноградники в Арле. F495. Арль, ноябрь 1988 г. Холст, масло. 73.0 x 91.0 см. ГМИИ им. Пушкина, Россия.



Ил. 8 Винсент Ван Гог. Закат: пшеничные поля около Арля. F465. Арль, июнь 1888 г. Холст, масло. 73.5 x 92.0 см. Винтертурский художественный музей, Швейцария.



Ил. 9 Винсент Ван Гог. Башмаки. F255. Париж, вторая половина 1886 г. Холст, масло. 37.5 x 45.0 см. Нидерланды, Амстердам, Музей Ван Гога.



Ил. 10 Винсент Ван Гог. Ночное кафе в Арле. F463. Арль, 5-8 сентября 1888 г. Холст, масло. 70.0 x 89.0 см. США, Нью-Хейвен, художественная галерея Йельского университета.