

Л.В. Бескровная

ИСТИНА В ИСКУССТВЕ: ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЕ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. В статье интерпретируется трактат М. Хайдеггера «Исток художественного творения». Искусство, являющееся частью мира и из него происходящее, всегда интересовало философов, пытающихся найти ответы на вопросы «Есть ли истина в творении?» и «Как понимать произведения изобразительного искусства?». Ключ к загадке искусства автор находит в полемике известного искусствоведа М. Шапиро и философа М. Хайдеггера. В споре понятиям истины и бытия (онтологическое поле) противопоставляются исторические и биографические детали создания картины. Предмет спора искусствоведа и философа – картина Ван Гога «Башмаки». Интерпретируя картину, М. Хайдеггер анализирует, как картина раскрывает сущее ботинок. Благодаря богатому воображению, зритель, через созданность творения, раскрывает истину. Примеряя башмаки крестьянки, зритель представляет её бытие, происходит «набрасывание» истины. С помощью созданности художник пытается привлечь внимание и помогает познать истину. М. Шапиро акцентирует внимание на исторической составляющей картин и биографических мотивах художника. Здесь встаёт вопрос, какой из аспектов, а именно, визуальная документальная информация или искусство (ассоциации, чувства, переживания, проекции) ближе к онтологическому пониманию картины как картины. Автор приходит к выводу, что когда есть творение, биографические мотивы и исторические детали выходят на второй план. Онтологическое понимание картины возможно только в эстетическом поле.

Ключевые слова: эстетика, герменевтика, бытие, истина, художественное творение, земля, мир, созданность, исторический контекст, изобразительное искусство.

Abstract. This article present an interpretation of M. Heidegger's thesis "The Origin of the Work of Art". Being a part of the world and having originated from it, art was always a topic of interest for the philosophers, who try to find answers to the questions "Is there truth in art?" and "How to understand the works of visual art? The author finds the key to the mystery of art in polemics of the prominent art historian M. Shapiro and philosopher M. Heidegger. In this dispute, the notions of the truth and existence (ontological field) are counterpoised to the historical and biographical details of createdness of the painting. The subject of dispute lies in Van Gogh's painting "A Pair of Shoes". In interpretation of the painting, M. Heidegger analyzes how it reveals the nature of the shoes. And, thanks to the rich imagination, audience through the creation of an art work, reveals the truth. Trying on the country woman's shoes, the audience pictures her being; and the artist attempt to attract attention and cognize the truth with help of the createdness. M. Shapiro focuses attention on the historical component of the paintings and biographical motives of the artist. It originates a question, which of the aspects, namely, visual documental information or art (associations, feelings, emotions, projections) are closer to the ontological understanding of the painting as a painting. The author concludes that if a creative component is present, it moves the biographical motives and historical details to the background. Ontological understanding of the painting is possible only in aesthetic field.

Key words: historical context, createdness, world, earth, work of art, truth, being, hermeneutics, aesthetics, visual art.

В работе «Исток художественного творения» М. Хайдеггер рассуждает о загадке искусства. Искусство и художественные творения всегда рассматривались с эстетической точки зрения как предметы чувственного восприятия. Воспринимая искусство, человек пытается понять его суть. Однако нельзя полагаться только лишь на эстетику, так как она очень часть субъективна. Попадая в поле эстетики, искусство расценивается как выражение жизни человека.

Своё понимание искусства М. Хайдеггер связывает с пониманием бытия, осмысление которого определяет его теорию изобразительного искусства. Цель данной статьи – проанализировать теорию М. Хайдеггера, интерпретируя его работу «Исток художественного творения» через призму взглядов британского философа П. Краузера.

В герменевтике изобразительное искусство приобретает онтологический смысл, оно показывает мир, мир проявляется через «художественное

творение». Каждый раз художественное произведение может быть истолковано по-разному. Оно является носителем определенной информации. В своей работе М. Хайдеггер связывает творение с вопросами онтологии и поиском истины.

В работе «Исток» М. Хайдеггер даёт определение истока – это отправная точка, откуда пошло нечто. Нечто он именует сущностью. Следовательно, «исток чего-либо есть происхождение его сущности» [1, с. 81]. Таким образом, исток – происхождение сущности. В нашем обыденном представлении творение – результат деятельности художника. Но мы не знаем, как человек стал художником, что на него повлияло. Художник и творение тесно взаимосвязаны: «В художнике есть исток творения. В творении есть исток художника» [1, с. 81]. Эта взаимосвязь находит отражение в искусстве. Из этого следует, что искусство – исток художника и творения. Но творение мы можем постигнуть только через сущность искусства, следовательно, искусство и творение также взаимосвязаны. Мы движемся по кругу, и, чтобы понять сущность творения и искусства, нам необходимо пройти этот круг. Мы каждый день сталкиваемся с художественными творениями: на выставках, в соборах и церквях, в творениях деревянного зодчества. М. Хайдеггер сравнивает творения «в их незатронутой действительности» с обычными вещами: путешествие картин с выставки на выставку он сравнивает с вывозом угля или леса [1, с. 85].

У каждого творения есть «вещность». Художественность в творении – это, то иное, что над вещьностью. М. Хайдеггер задаёт вопрос, является ли художественное творение вещью, к которому пристало нечто иное или это иное, которое никогда не было вещью. Всё в мире есть вещи: здание, птица, парящая в небе, цветок на клумбе. Чтобы человеку постигнуть вещь, необходимо свободное поле, чтобы вещь могла себя проявить. Вещь доступна нашему восприятию через чувства зрения, осязания, слуха, обоняния. Но воспринятое в ощущениях никогда не приблизит нас к вещи. «Вещь есть сформованное вещество» [1, с. 103].

Синтез вещества и формы подходит для определения природных вещей и вещей, которыми пользуется человек. Такое понятие вещи позволяет определить вещное в творении. Выбор вещества предопределён формой вещества. «Сущее, подчинённое такому сочетанию, всегда есть изделие, изготовленное так-то и так-то» [1, с. 107]. Изделие близко к художественному творению, потому что в него вложен человеческий труд, но оно нечто меньшее, поскольку «лишено самодостаточности художественного творения». Сочетание вещества-формы определяет бытие изделия. Например, человек

производит изделия из дерева определённым способом. Изделие, изготовленное определённым способом, вступает в бытие.

Здесь встаёт вопрос о сделанности изделия, что к этому приводит. В качестве готового изделия М. Хайдеггер выбирает обычные крестьянские башмаки. Мы можем себе представить, как они выглядят. Для наглядности примера М. Хайдеггер предлагает взять картину Ван Гога «Башмаки». Что можно сказать о картине, рассматривая её в эстетическом поле? На картине изображены старые, поношенные башмаки. Встаёт вопрос, почему художник решил запечатлеть именно эти ботинки? Возможно, эти ботинки символизируют жизнь Ван Гога или тяжёлую жизнь рабочего. Можно отметить композиционную простоту сюжета и контрастные краски. На светлом фоне особенно явно проступает поношенность башмаков, видны потёртости и истрепанные шнурки. Сюжет картины прост и понятен: на ней изображена пара поношенных башмаков, расположенных в центре полотна. Обувь потеряла форму, подошвы стоптаны. Башмаки стали сюжетом шести разных полотен. Но в работе М. Хайдеггера работа приобретает онтологический смысл, говоря об их служебности. Вещество и форма ботинок бывают разными, всё зависит от их предназначения: для танцев, для работы, модельная обувь. «Дельность изделия в его служебности» [1, с. 115]. Дельность и служебность изделия необходимы для его постижения.

Исследуя картину, Хайдеггер изучает, как картина раскрывает сущее ботинок. Красно-коричневые ботинки на темно-синем фоне олицетворяют не только пару обуви (изделие), но выражают бытие. «Из тёмного истоптанного нутра этих башмаков неподвижно глядят на нас упорный труд тяжело ступающих во время работы в поле ног. Одиночество забилося под подошвы этих башмаков, одинокий путь с поля домой вечернею порою. Немотствующий зов земли отдаётся в этих башмаках, земли, щедро дарящей зрелость зерна, земли с необъяснимой самоотверженностью её залежных полей в глухое зимнее время. Тревожная забота о будущем хлебе насущном сквозит в этих башмаках, забота, не знающая жалоб, и радость, не ищущая слов, когда пережиты тяжёлые дни, трепетный страх в ожидании родов и дрожь предчувствия близящейся смерти. Земле принадлежат эти башмаки, эта дельность, в мире крестьянки – хранящий их кров. И из этой хранимой принадлежности земле изделие восстает для того, чтобы покоиться в себе самом» [1, с. 119].

Он настаивает на том, что данная интерпретация возможна благодаря богатому воображению человека. Однако, помимо визуализации башма-

ков, картина открывает служебность изделия через его надёжность (крестьянка носит башмаки). Благодаря этой надёжности, она уверена в мире, в котором она живёт. «Мир и земля для неё разделяет её способ бытия». Служебность и надёжность изделия тесно взаимосвязаны: чем надежнее изделие, тем дольше оно прослужит владельцу. Это отражается на бытии изделия: изношенность изделия приводит к запустению бытия. Благодаря художественному творению (картине) мы постигаем истину изделия. Сущее раскрывает своё бытие.

Однако здесь встаёт вопрос: что есть истина? Перед лицом творения (картина Ван Гога) мы задаём себе этот вопрос. Творение воссоставляет, восславляет мир. Но мир это не просто скопление вещей, не рамка. «Мир бытийствует, и в своём бытийствовании он бытийнее всего того осязаемого и внятного, что мы принимает за родное себе». Мир не является предметом, который мы созерцаем. Мир втягивает нас внутрь бытия. Так и у крестьянки, которую нам рисует воображение при взгляде на картину Ван Гога, есть свой мир. «Она (крестьянка) находится на разверстых просторах сущего. Изделие с его надёжностью придаёт этому миру особую близость».

Важным моментом здесь является зависимость, которую отмечает Хайдеггер, описывая крестьянские туфли. Это мир и земля. Земля у Хайдеггера – физическая форма, матрица, а не набор определённых физических свойств. Она состоит из неживой природы и основных форм и ритмов жизни, не имеющих отношения к человеку. Она проходит сквозь время. Напротив, мир связан с деятельностью человека на земле. На земле человек основывает свой кров и жительство. Мир и земля отличны друг от друга, но вместе с тем взаимосвязаны. Мир, покоясь на земле, пытается восславить её. Земля же, скрывающая и укрывающая, пытается вобрать в себя мир. Другими словами, это динамичное онтологическое противостояние земли и мира. Земля способствует появлению смысла и мира, но это открытие ограничено силой земли порождать и прекращать жизнь (вобрав и удержав мир), возвращая её к простейшим или неодоушевленным формам бытия. Это противостояние, конфликт мира и земли. Земля и мир онтологически похожи друг на друга. Земля отражает образ мира, и мир отражает образ земли. Мир раскрывается через разнообразие форм, вещей, это разнообразие включает в себя множество индивидуальных сущностей, которые сами себя отдаляют и возвращают в зависимости от их индивидуального бытия.

Хайдеггер понимает взаимосвязь между землей и подчёркивает её огромное значение, когда

мы говорим об искусстве. Нам приводится пример в противопоставлении греческого храма и изделия. Материал, из которого изготовлен топор, исчезает в его служебности. Если инструмент работает, мы не обращаем внимания на то, из какого материала он изготовлен. «А в творении храма, напротив, вещество не исчезает, когда храм воссоставляет свой мир, но как раз впервые выходит в развёрстые просторы мира этого творения». В творении храма художественный ансамбль открывает нам мир божественных значений и социокультурного значения. Материалистичность храма уходит глубоко корнями в создание мира. Храм открывает нам мир, выходит на свет и одновременно даёт земле выйти наружу. Во время работы разнообразие структуры храма и материалов отражает их индивидуальное присутствие.

Всё, что создано художником, мы называем творением. Следовательно, чтобы понять созданность творения, нам необходимо обратить внимание на деятельность художника. Невозможно определить бытие творения, отбросив деятельность художника. Здесь необходимо понимать разницу между созиданием и производством. Созидая, художник рисует картину, поэт пишет стихи. Но с другой стороны, чтобы сделать топор необходимо определённое умение. В Древней Греции к ремеслу и искусству применялось одно слово. Художник, рисуя картину и ремесленник, изготавливая изделие, производят на свет картину и изделие, тем самым выдвигая сущее в «наличное пребывание». Но творение художника отличается от ремесленного творения ремесленника. Деятельность художника определена сущностью созидания. В акте творения совершается истина. В становлении творения заключено становление истины. Истину необходимо устроить, разместить среди сущего, устроить в сущем. Только в этом случае истина становится истиной. Творение влечёт истину, это возможность стать сущей среди сущего. Таким образом, истина направляет себя внутрь произведения. «Истина, будучи спором мира и земли, внутренне стремится к тому, чтобы быть направленной вовнутрь творения». Она внутренне готова к этому. Такое сущее – источник спора, спор не просто размещается в нём, разгорается внутри. Черты спора присущи такому сущему. Мир, разверзаясь, позволяет человечеству решить, победит оно или проиграет, будет господствовать или раболепствовать. Мир распускается и выводит на свет всё, что было затворено. Мир разверзается и тут же земля пронизывает его. «Она выявляется как земля, всё держащая на себе, замыкающая в свой закон и постоянно затворяющаяся. Мир жаждет её решимости и её меры и даёт сущее».

му выйти в развёрстость её путей» [1, с. 187]. Две силы спорят друг с другом. Истина устраивается в сущем при условии, что в нём есть противоречие, спор, разрыв и раскол. Далее разрыв уходит в землю, она вбирает его. «Спор, введенный в разрыв, есть устойчивый облик» [1, с. 187].

Творение создано в том случае, если оно упростило истину в облике. В отличие от изделия, созданное творение не может померкнуть в служебности. «У созданности творения есть та особенность, что созданность создавалась в самом создании». Эту созданность можно увидеть, она выступает наружу. Это не значит, что созданность – специальный приём, с помощью которого художник пытается привлечь к себе внимание. Она подчёркивает уникальный случай рождения, создания картины.

Созданность раскрывает в работе особенный и неповторимый момент раскрытия истины. Истина выступает тогда, когда мы не знаем художника и не имеем представления об обстоятельствах, при которых возникло творение. Истина пробуждается и в любом изделии, произведённом ремесленником, но служебность изделия не позволяет её разглядеть. Творение же излучает свою исключительность, акцентируя внимание на событии своей созданности. «Чем более одиноко творение, стоящее в себе самом и упроченное в своём облике, чем полнее это творение разрешает все свои связи с людьми, тем проще выступает в развёрстость непрерывное побуждение к бытию такого творения».

Творение переносит нас в другое, необычное королевство, оно вдвигает нас в другую реальность. Дать себя перенести значит пересмотреть своё отношение к миру, систему ценностей, забыть свои дела и «спокойно пребывать внутри истины». На первый взгляд это напоминает традиционную формалистическую природу эстетического отношения безучастного созерцателя. Такое созерцание акцентирует внимание на форму произведения, так что практическое отношение человека к миру выходит на второй план. Но это не то, о чём говорит Хайдеггер. Он имеет в виду погружение в созерцание, пребывание внутри истины через многообразие измерений бытия, что в свою очередь предполагает открытую природу сущего (как в случае с картиной Ван Гога) и сложное, но вместе с тем гармоничное противостояние мира и земли.

Чтобы создание стало сущим, его необходимо охранять. «Охранять творение значит замирать в развёрстости сущего». Охранение творения объединяет людей, он «вводит людей вовнутрь их общей принадлежности истине, совершающейся в творении, и так полагает основу для совместного бытия». Если творение сохраняется в истине,

мы не задаёмся вопросом о вещности творения. Говоря о вещности, мы перестаём воспринимать творение как творение и начинаем воспринимать его как предмет. Говоря об искусстве, не стоит забывать его историческую сущность.

Впервые об исторической сущности искусства заговорили в Греции. Бытие было заложено внутрь творения и было задающим меру. С развитием историко-философской мысли и сменой эпох сущее преобразовывалось и трансформировалось. На смену идеалистическому характеру искусства пришло сущее, сотворённое богом. Новое время характеризовалось доминированием физических и математических величин, сущее стало исчислимым. Каждый раз появлялся новый существенный мир. «Всегда, когда совершается искусство, т.е. всегда, когда есть начало, в череду свершений – в историю – входит первотолчок побуждения, и история начинается, или же начинается заново. Исторически совершающееся, история, не подразумевает здесь последовательности каких бы то ни было, пусть даже чрезвычайно важных, событий во времени. История – совершение есть отторжение народа вовнутрь заданного ему, и такое отторжение есть вторжение народа в данное и приданное ему» [1, с. 215]. Через открытие истины в её многообразии, затаившейся в определённом творении, которое к тому же открывает историю в её сущностном смысле, именно так понимается бытие сущих. Это и есть заданное народу и не важно, какие текущие обстоятельства привели их к решению поверхностных проблем. Достижения художников постоянно обновляют это задание. Индивидуальные достижения художника влияют на людей, вторгая их в бытие. Коллективная идентичность и открытость к бытию выражаются через творение художника. Созданность, с помощью которой художник привлекает внимание, помогает народу понять и снова начать поиск истока, поскольку искусство – исток по своей сущности.

В своей работе «Феноменология искусства и изображения» П. Карузер (Paul Crouther) критикует точку зрения Хайдеггера. Его критика основана на статье Майера Шапиро «Натюрморт как личный объект: заметки о Хайдеггере и Ван Гоге», в которой он спорит с автором из-за картины Ван Гога [2, с. 48]. Шапиро замечает, что «Башмаки» были сюжетом нескольких полотен, однако Хайдеггер не акцентирует внимание на том, какую именно картину он имеет в виду.

Рассматривая картину, мы не можем сказать, что она выражает бытие крестьянки: на ней нет поля и зерна, не выражают они и тревогу об урожае, трепетного страха родов и ожидания смерти.

На картине нет и намёка на крестьянку. «Вокруг них нет ничего, к чему они могли бы относиться, есть только неопределённое пространство. Нет даже земли, налипшей на них в поле или по дороге с поля, а эта приставшая к башмакам земля могла бы по крайней мере указать на их применение. Просто стоят крестьянские башмаки, и кроме них, нет ничего» [3, с. 30].

Эти башмаки не принадлежат крестьянке. Кроме того, М. Шапиро утверждает, что это башмаки Ван Гога, который в то время жил в городе. Поэтому, несмотря на эксплицитное утверждение противоположного, Хайдеггер обманывает самого себя. Крестьянка, поле, ожидание урожая – всё лишь ассоциации, основанные на его собственном мировосприятии, не имеющие ничего общего с действительностью. Даже если эти башмаки принадлежат крестьянке, Хайдеггер упускает очень важный момент – присутствие художника в творении. «В своём рассказе он упустил личное и замечательное в башмаках, то, что сделало их столь постоянным и всепоглощающим предметом у Ван Гога (не говоря о близкой связи со специфическими тонами, формами и работой кистью в картине, как в произведении рисованном)» [3, с. 31].

Шапиро подробно описывает иллюстративный материал и биографические мотивы, побудившие художника нарисовать картину. «Согласно привычному для эстетики ходу мысли, нужно “возвыситься” над вещным и перейти к искусству – некой символической надстройке, которая либо выполняет “воспроизводящую” функцию, либо стимулирует “эстетическое переживание”» [4, с. 139].

Возможно, в старых, поношенных ботинках художник видел особый символ. Возможно, они символизируют трудный жизненный путь художника: публика не воспринимала и не покупала его картины, безумие, поиск себя в творчестве, алкоголизм, неприкаянное странствование. Возможно, она символизирует непосильный труд рабочего – вредные условия труда, физические нагрузки, продолжительный рабочий день. Снимая старые, бесформенные башмаки, рабочий освобождается от трудной и тяжёлой жизни, от проблем.

В заключении Шапиро приходит к выводу, что анализируя и интерпретируя картину, необходимо учитывать исторический контекст создания картины, тогда как Хайдеггер считает, что художник не может являться причиной творения. Картина способна «восстанавливать» и выставлять свой мир без помощи художника. Художник выходит на второй план, точнее он и не нужен тогда, когда есть картина.

П. Краузер отмечает, что во всех аргументах упускается один момент – Хайдеггер мог согла-

ситься со всеми библиографическими объяснениями, которые повлияли на создание именно этой картины. Однако картина есть изображение. Это значит, что хотя биографические и контекстуальные факторы передают, как картина была создана, картина – нечто большее, чем набор факторов.

Изображение (визуальный артефакт) передаёт информацию визуально. Большинство картин могут физически дистанцироваться, перемещаться во времени от эпохи и места создания картины. Например, фрески, как один из видов настенной живописи, физически связаны с эпохой. В случае с другими формами изобразительного искусства эта связь часть утеряна. Поэтому крайне редки случаи, когда изображение существует параллельно письменному объяснению значения картины. В разные эпохи люди по-разному интерпретируют изображение, несмотря на послание, которое заложено художником. Художник и зритель дискретны во времени.

Даже в эпоху создания картины воспринимаются по-разному. Если изображение и объяснение существуют параллельно, в этом случае отчасти нарушается визуальная коммуникация. Создание картины – общественная практика. Рисуя картину, художник знает, что она не будет путешествовать во времени тесно связанной с намерениями, настроением художника, повлиявшими на создание картины.

Г. Гадамер, интерпретируя произведения искусства, считал, что картины разговаривают с нами, пытаются передать опыт предыдущих поколений. Но они «говорят» не так, как исторические документы. Это голос самого произведения, «оно что-то говорит каждому человеку так, словно обращено прямо к нему как нечто нынешнее и современное» [5, с. 261]. Мы отбрасываем документальную значимость, перенося картину в эпоху, в которой мы живём.

Создавая картину «Башмаки», Ван Гог не проецировал своё настроение в будущее. Работа может выполнять документальную функцию, но это только один аспект её существования в качестве картины, которая не является основой художественного смысла творения. Для подтверждения этого тезиса, П. Краузер приводит пример с портретом. В широком смысле слова портрет – изображение, описание, образ человека или группы лиц. Если это набросок портрета, он может передать характерную черту человека. Законченная работа максимально полно изображает внешность человека, так как это кропотливый, многочасовой труд художника. Зритель может оценить портрет, опре-

делив насколько художник передал характерные признаки внешности, эмоциональное состояние позирующего.

Но если мы рассматриваем картину с точки зрения искусства, в расчёт принимаются другие критерии. Например, рассматривая картину Леонардо да Винчи «Мона Лиза», мы не задаём себе вопрос, насколько точно художник передал признаки внешности супруги Ф. Джокондо, не рассматриваем её документальную функцию. Картина притягивает нас, передавая гамму человеческих чувств и переживаний. «Исходящее от картины “Мона Лиза” ощущение силы – это органическое сочетание внутренней собранности и чувства личной свободы, духовная гармония человека, опирающегося на его сознание собственной значительности. И сама улыбка её отнюдь не выражает превосходства или пренебрежения; она воспринимается как результат спокойной уверенности в себе и полноты самообладания» [6].

Некоторые итальянские учёные полагают, что «Мона Лиза» - автопортрет художника, но это не уменьшает силу гениального творения. Смысл существования «творения искусства» в том, чтобы отражать возможность визуального, а не фактического опыта. Это бытие, осознание того, кем был позирующий, влияет на то, как мы реагируем на произведение. Оно может повысить удовольствие, позволив по-новому взглянуть на картину.

Созерцая картину, мы получаем эстетическое удовлетворение, к которому не имеют отношения документальные факты создания картины. Здесь встаёт вопрос, какой из аспектов, а именно, визуальная документальная информация или искусство (ассоциации, чувства, переживания, проекции) ближе к онтологическому пониманию картины как картины. Правильный ответ – искусство. Создавая картину, художник логически не предопределяет, что картина основана на индивидуальном или коллективном. Создание картины не то же самое, что копирование. В онтологическом смысле картина – артефактная проекция разных визуальных возможностей.

Это объяснение созвучно идеям Хайдеггера. Он определяет искусство и основную функцию картины проецировать визуальную возможность. Именно поэтому художник перестаёт существовать, когда есть творение, картина «восстанавливает» мир, точнее позволяет проецировать возможности, рассматривая её под разными углами. Крестьянка, земля, ожидание – ассоциации Хайдеггера, спроецированные на полотно.

Рассмотрим подробнее этот подход на примере картины Ван Гога. На картине изображена

пара обуви. Мы не можем сказать, кто их носил, не можем определить пол человека. Следовательно, интерпретировать картину можно в эстетическом поле: она заставляет воображение работать, создавая образы и ассоциации. Более того, анализ Хайдеггера полностью соответствует статусу картины как художественного творения, отбрасывая документальную значимость и историческое происхождение. Майер Шапиро, историк и теоретик искусства, испытывающий интерес именно к документальной составляющей картины, интересуется, на какую именно картину ссылается философ. Именно поэтому он не находит ничего, что указывает на принадлежность ботинок крестьянке. «Изолируя на полотне свои старые, поношенные башмаки, он поворачивает их к зрителю, он делает их частью автопортрета, той деталью костюма, с которой мы вышагиваем по земле, которая накапливает напряжение, усталость, давление, тяжесть – ношу прямоходящего тела в его соприкосновении с землей. Они выражают наше неизбежное состояние на Земле. «Быть в чьих-либо башмаках» (to be in someone's shoes) и означает находиться в чьём-либо положении или испытывать его трудности» [3, с. 32].

В этой фразе прослеживается связь между размышлениями художника (расположение башмаков на холсте, часть автопортрета) и основой надёжности ботинок и их значения для остальных. Для М. Шапиро, Ван Гог находит способ продемонстрировать надёжность башмаков, в которой прослеживается множество дорог на жизненном пути. Башмаки накапливают напряжение и усталость «прямоходящего тела», следовательно, это может быть и крестьянка и сам Ван Гог и рабочий, ботинки которого были куплены на блошином рынке.

Идиома «Быть в чьих-либо башмаках» (русский аналог «Быть в чьей-либо шкуре») значит пережить ощущения, которые испытывает другой человек. Хайдеггер не только визуализирует ботинки, но и представляет мир, в котором живёт крестьянка, её способ бытия. Хайдеггер акцентирует внимание на том, что сущность искусства в поэтическом творении. «Это означает, что сущность искусства составляет не переоформление уже оформленного, не отражение прежде существовавшего, но “набрасывание” нового как истины, которая выйдет наружу в творении» [5, с. 258].

В творении распаивается открытость, замышление. Таким образом, М. Шапиров противоречит сам себе, утверждая, что с одной стороны крестьянские ботинки лишь образ, воображение, с другой, допускает «набрасывание» истины, говоря

о положении и трудностях другого человека. Примеряя башмаки крестьянки, зритель представляет её бытие, происходит «набрасывание» истины.

Анализируя работу М. Хайдеггера, П. Краузер акцентирует внимание на присутствии художника в работе. М. Хайдеггер подчёркивает созданность творения, которая выступает наружу, не поясняя данный феномен. Художник не пытается привлечь к себе внимание. Более того, присутствие художника, биографические детали и история создания картины мешают раскрытию истины. Хайдеггер утверждает, что художник – медиум, посредством которого рождается творение.

Он сознательно избегает понятия «гений», которое может возвысить творца картины. Онтологический смысл картины можно понять вне зависимости от индивидуальности творца и его внутреннего мира. М. Шапиро сводит вопрос индивидуальности видения к биографическим нюансам картины. Поэтому нам необходим альтернативный способ концептуализации присутствия автора и проявления его индивидуальности. Этот способ может быть найден в концепции стиля, но не в смысле моды, стиль, отражающий отличительные черты творчества художника.

Стиль художника проявляется в его идеях, методах, темах, многообразии художественных приёмов. У каждого художника есть свой стиль, своя техника владения кистью. Рассматривая картину Ван Гога с этой точки зрения, мы можем определить стиль работы мастера – импрессионизм, отметить контраст цвета и тени, игру красок. Его произведения поражают шероховатостью мазка, но техник меняется от произведения к произведению. «Каждый предмет впечатляет его по-разному, и каждый раз иначе вибрируют струны его души, а рука торопится записать эти внутренние ноты. Он работает то кистью, то ножом, то жидко прописывая то, густо лепя красками, бросая мазки то вдоль то поперёк. Он работает всегда сразу, по первому впечатлению, в каком-то мгновенном экстазе, и кажется, что картина вырывается из-под его кисти, как крик восторга перед природой или жалости к человеку» [7].

Все эти факторы указывают на то, что художественно творение – не только отражение его сущности, но и творческая интерпретация произведения. Такая интерпретация позволяет увидеть сущность и отношение художника к ней в новом свете, открывая воображаемые перспективы, которые доступны зрителю. Следовательно, онтологические перспективы картины трансформируются в достижения художника в его стремлении нарисовать картину, они больше не существуют в ка-

честве идей и зрителю представлена возможность получить эстетическое удовольствие.

Однако не все произведения искусства воздействуют на человека эстетически. Для того чтобы это произошло, картина должна отличаться, ей должна быть присуща яркая индивидуальность. Только в этом случае, она может привлечь наше внимание, мы можем говорить о том, что художник представил новое видение мира. Работа становится искусством вследствие её эстетической значимости, которая проявляется через сравнительное превосходство с шаблонными произведениями. К сожалению, М. Хайдеггер не акцентирует внимание на сравнительном анализе.

С онтологической точки зрения, созерцая художественное творение, мы постигаем истину, которая в нём скрыта. Благодаря богатому воображению зрителя сущее раскрывает свое бытие. Мы видим динамичное онтологическое противостояние земли и мира. Земля, укрывающая мир и мир, восславляющий землю. Картина открывает и воссоставляет нам мир новых значений и бытия сущего. Взаимосвязь художника и творения находит отражение в искусстве. Благодаря созданности творения, оно демонстрирует свою исключительность. Выступая наружу, она привлекает зрителя и побуждает его к действию – поиску и «набрасыванию» истины.

С эстетической точки зрения, картина притягивает нас, передавая гамму человеческих чувств, эмоций, переживаний. Являясь визуальными артефактами, картины разговаривают с нами, но не так, как исторические документы, но как нечто современное, пытаясь объяснить каждому что-то своё, отбросив документальную значимость. Художник наделяет картину яркой индивидуальностью, следовательно, мы получаем и эстетическое удовольствие. И именно эстетика близка к онтологическому пониманию картины, так как она позволяет проекцию визуальных возможностей.

Таким образом, изобразительное искусство и художественные произведения, в частности, могут одновременно являться источником эстетического наслаждения зрителя и полем для нового толкования, в котором растворяется истина. Картина, созданная в прошлом, в чуждых жизненных мирах и культурах и «пересаженная в наш исторически сложившийся мир» становится не только объектом эстетического наслаждения, но и носителем определённой информации онтологического характера, она готова сообщить нам что-то. Эта информация передаётся через эстетические интерпретации.

Список литературы:

1. Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический Проект, 2008. 528 с.
2. Crowther P. Phenomenologies of Art and Vision: A Post-Analytic Turn. Bloomsbury, 2013. 195 p.
3. Шапиро М. Натюрморт как личный объект: заметки о Хайдеггере и Ван Гогe (1968) // Топос. 2001. № 2-3 (5). С. 28-39.
4. Степаненко С.Б. Истина в словесном творении: к вопросу о герменевтико-феноменологическом понятии литературы // Вестник Томского государственного университета. 2006. № 291. С. 135-144.
5. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. М.: Искусство, 1991. 367 с.
6. Художественно-исторический музей [Электронный ресурс]. URL: http://smallbay.ru/artreiness/da_vinci06.html (дата обращения 25.12.2016).
7. Жизнь и творчество Ван Гога [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bibliotekar.ru/isk/5.htm>.
8. Антонова Е.М. Переоценка поэтического слова. Мартин Хайдеггер и «поэтическое мышление» // Филология: научные исследования. 2013. № 1. С. 36-42. DOI: 10.7256/2305-6177.2013.01.5.

References (transliterated):

1. Khaidegger M. Istok khudozhestvennogo tvoreniya. M.: Akademicheskii Proekt, 2008. 528 s.
2. Crowther P. Phenomenologies of Art and Vision: A Post-Analytic Turn. Bloomsbury, 2013. 195 p.
3. Shapiro M. Natiurmort kak lichnyi ob'ekt: zametki o Khaideggere i Van Goge (1968) // Topos. 2001. № 2-3 (5). S. 28-39.
4. Stepanenko S.B. Istina v slovesnom tvoreнии: k voprosu o germenevtiko-fenomenologicheskome ponyatii literatury // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. 2006. № 291. S. 135-144.
5. Gadamer G.-G. Aktual'nost' prekrasnogo / Per. s nem. M.: Iskusstvo, 1991. 367 s.
6. Khudozhestvenno-istoricheskii muzei [Elektronnyi resurs]. URL: http://smallbay.ru/artreiness/da_vinci06.html (data obrashcheniya 25.12.2016).
7. Zhizn' i tvorchestvo Van Goga [Elektronnyi resurs]. URL: <http://www.bibliotekar.ru/isk/5.htm>.
8. Antonova E.M. Pereotsenka poeticheskogo slova. Martin Khaideger i «poeticheskoe myshlenie» // Filologiya: nauchnye issledovaniya. 2013. № 1. С. 36-42. DOI: 10.7256/2305-6177.2013.01.5.