

The notion «picture of the world» is interpreted as vision of the world around by a person – subject. It has features of integrity, system, structure, exclusiveness. It`s structural elements are: subjective scope, spatiotemporal continuum, images structure, plot. All these elements are interrelated, with the subject as the determining and linking element.

Spatiotemporal continuum analysis in lyrics by A. Kushner is carried out on the basis of verse, included into «Kanva» (1981) [5], «Tavrisheskiy sad » (1984) [7], «Zhivaya izgorod» (1988) [4], «Nochnaya muzyka » (1991) [6].

Spatiotemporal continuum of Kushner`s picture of the world shows that nature realia mark the coordinates of physical world in the text. This determines mostly the early lyrics by A. Kushner, but poems in terms of the whole period of his creative work also. Besides, the nature images metaphorically enrich and take part in formation of author`s personal space through the actualization of reverse method of author`s optics.

In poet`s personal lyrical space nature images expand their own semantic field due to metaphorization and become markers of author`s personal world, created for explication of moral criteria and existence questions. While nature realia that explicit poet`s view of the world, usually in text, especially in poetry of 1980th., initially are markers of physical world, and then through metaphors and transformation obtain philosophical sense, output empirical dimension up to level of transcendent.

Images of nature don`t yield to culture images in qualitative and quantitative degree, moreover take part in formation of cultural area in landscape discourse of A. Kushner`s lyrics.

Key words: *landscape, picture of the world, author`s picture of the world, lyrical subject, spatiotemporal continuum, image.*

Отримано: 2.07.2014 р.

УДК 82.091

Помогайбо Ю.А.

ПАЛИМПСЕСТ В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ ГЕРМАНИИ (К. РАНСМАЙР И А. КИФЕР)

Запропоноване компаративне дослідження присвячено спільним тенденціям в творчості австрійського літератора К. Рансмайра и німецького художника А. Кіфера. Основну увагу приділено палімпсестному світобаченню відомих постмодерністів. Палімпсест розглядається як універсальна модель, що проявляється на різних рівнях організації тексту (смісловому, стилістичному, композиційному та ін.)

Ключові слова: *палімпсест, постмодернізм, міжвидова компаративістика, Рансмайр, Кіфер.*

На сегодняшний день понятие «палімпсест» уверенно вошло в литературоведческий и культурологический обиход как важный атрибут постмодернистского сознания. В широком смысле палімпсест может быть понят как «метафора состояния культуры» [6] с ее тяготением к многослойности, цитатности и архивированию. В более узком смысле, он являет собой «обобщающий образ интертекстуальности», который за внешней разнородностью налагаемых друг на друга текстов скрывает «глубинную гомогенность», внутреннее единство всех культурных пластов [12, 167–168].

Известно, что слово «палімпсест» восходит к эпохе Средневековья. Монахи, когда еще не была изобретена дешевая бумага, нередко использовали в качестве основы для письма старые рукописи. Предварительно соскоблив с них старый текст, они делали их пригодными «для принятия новых плодов мысли» (от греч. *palimpseston* «вновь соскобленная») [цит. по 12, 200–201]. Но поскольку полностью удалить прежние слои было невозможно, сквозь новый текст проступали фрагменты старого, создавая эффект всепрояснения.

Столь популярный в современном искусстве принцип палімпсеста используется мастерами слова уже не с целью экономии, а как «сознательный художественный прием» [7, 333]. Моду на него ввели авангардисты в начале XX в. Они нередко использовали в своем творчестве разные материалы, наклеивая их на холст так, чтобы нижний слой просматривался сквозь верхний и составлял его органическую часть. Их эксперименты продолжили постмодернисты, нацеленные на создание неожиданного визуального ряда и ассоциативно-интеллектуальное восприятие арт-объекта [7, 333]. Причем, это касается как литераторов, так и живописцев.

Прием палимпсеста ярко проявился в творчестве Ансельма Кифера – знаменитого ученика Й. Бойса и одного из самых дорогостоящих художников современной Германии. Очевидная интертекстуальность его работ (как правило, это монументальные полотна, в несколько раз превышающие человеческий рост) проявляется в обращении к разным культурно-историческим эпохам, мифам и символам, сформировавшим «арийский дух» и повлиявшим на становление идеологии Третьего Рейха. В стилистике коллажа выполнены почти все полотна этого автора. Он интегрирует в работы инородные материалы (фотографии, солому, олово, свинец, проволоку, одежду, сухоцветы и др.), подвергает их воздействию огня, кислоты, воды.

Утвердившись в визуальном искусстве, палимпсестный способ отражения вошел в литературу. «Грандиозным палимпсестом» назвали критики роман «Последний мир» (1988) классика австрийского постмодернизма *Кристофа Рансмайра*, отметив главную его особенность: сквозь текст «просвечивают» другие тексты, эпохи и смыслы. Роман, главный герой которого отправляется на поиски «Метаморфоз» Овидия, буквально «пронизан», по словам М. И. Николы, «структурными и концептуальными соответствиями» с текстом «Метаморфозами» Овидия [9, 183]. Герои носят имена персонажей из «Метаморфоз», композиция романа повторяет композицию античного произведения (15 глав), но главное – считает исследовательница – «в основе всей концепции романа лежит изображение процесса метаморфозы, ведущей судьбу каждого героя, как и мир в целом, к гибельному исходу» [9, 183].

Отметив актуальность палимпсеста в современной литературе и живописи, попробуем ответить на следующие вопросы: во-первых, почему образ палимпсеста выступил в работах Кифера и Рансмайра организующим началом и оказался так органичен постмодернистскому мироощущению художников? И, во-вторых, как идея палимпсеста может быть реализована в разных видах искусства? Для начала обратимся к теоретической стороне нашего исследования.

Палимпсест в теории Ж. Женнета. Понятие «палимпсест» было разработано известным французским структуралистом и теоретиком интертекстуальности Ж. Женнетом. Образ палимпсеста возникает у исследователя в связи с размышлениями о стилистике Пруста («Фигуры I»). Стиль французского модерниста Женнет отождествляет с палимпсестом, «где смешивается и накладывается друг на друга несколько фигур и смыслов, которые присутствуют все сразу и которые возможно расшифровать только в их совокупности» [4, 101]. Метафора – излюбленный прием Пруста – ассоциируется у Женнета с техникой палимпсеста. Особенность ее состоит в том, что писатель сближает разнородные, зачастую несводимые друг с другом предметы или явления, стремясь «выделить их общую сущность с помощью чуда аналогии» [4, 80]. Метафора здесь понимается не как украшение текста, а как способ постижения глубинной субстанции вещей.

Палимпсестный принцип используется Прустом и при создании образов героев. Образ складывается из целой «серии первичных (набросков) эскизов»: «эти эскизы накладываются друг на друга, создавая многоплановую фигуру, бессвязность которой — лишь результат сложения чрезмерных частичных связностей» [4, 90–91]. Далее Женнет делает вывод, что все творчество Пруста есть палимпсест: оно устремляется к «прозрению Сущностей», но в то же время «не перестает удаляться от них» [4, 101].

Вообще, палимпсест как одно из базовых понятий постмодернистской концепции коррелирует с интертекстуальностью. У Женнета текст-палимпсест интерпретируется как «пишущийся поверх иных текстов, неизбежно проступающих сквозь его семантику» [5, 382]. Хотя, заметим, само понятие интертекстуальности Женнет трактует шире, выделяя 5 типов взаимодействия текстов: а) *собственно интертекстуальность* как совмещение в одном тексте двух и более разных текстов; б) *паратекстуальность* как отношение текста к своей части; в) *метатекстуальность* как соотношение текста с предтекстами; г) *гипертекстуальность* как пародийное соотношение текста с профанируемыми им текстами; д) *архитекстуальность* как жанровые связи текстов.

Идеи Женнета обобщает французская исследовательница Н. Пьеге-Гро. Она называет палимпсест «привилегированным» образом интертекстуальности, отмечая, вслед за Женнетом, его двойственную природу. За внешней *гетерогенностью* палимпсеста, считает исследовательница, стоит его «*глубинная гомогенность*» [12, 167]. По сути, палимпсест – это образ человеческой *памяти*, которая накапливает знания о текстах-предшественниках (в этом состоит обобщающая способность палимпсеста). Параллельно из памяти стираются фрагменты прошлого: процесс накопления всегда сопровождается процессом *завывения*. Эта аналогия восходит к знаменитой книге Т. де Квинси «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» (1822 г.). «Что такое мозг человеческий, как не дарованный нам природой исполинский палимпсест? ... Потоки мыслей, образов, чувств непрестанно и невесомо, подобно свету, наслаивались на твое сознание — и каждый новый слой, казалось, безвозвратно погребал под собой предыдущий. Однако в действительности ни один из них не исчезал бесследно» [цит. по 12, 201]. О. Джумайло называет палимпсест «эмблемой» исповедального романа Т. де Квинси. Действительно, для писателя XIX в., исследующего

сознание человека, этот образ становится центральным: на первый план выходит поиск собственного «Я» среди следов памяти и его «мучительное ненахождение» [2, 52].

Итак, в постмодернистском дискурсе «палимпсест» можно рассматривать: а) как синоним интертекстуальности; б) как игровой художественный прием; в) как концепт, выполняющий, помимо смысловой, структурообразующую роль в тексте.

— По своей природе палимпсест двойственен. Внешне разнороден, дискретен, отличается фрагментарностью и бессвязностью. В основе своей имманентен, нацелен на постижение сущности, целостности, глубинного смысла.

— Палимпсест объединяет такие антиномии, как фрагментарность / целостность, хаос / порядок, поверхность / глубина, внешнее / внутреннее, горизонталь / вертикаль, гетерогенность / гомогенность, забвение / память, различие / сходство.

— Как художественный прием палимпсест интересен своей нетривиальностью, отказом от шаблонов. Сочетая несочетаемое, он создает «насыщенные и предельно обостренные системы эстетических оппозиций» [7, 333]. Этим позволяет распатывать застоявшиеся механизмы мышления. Привычные уловки палимпсеста (искажения, нечитаемости, помарки, спотыкания) – это способ уйти от клише и стереотипов, «прорвать гипноз или сон знаковой поверхности через жест деконструкции» [6].

— Палимпсест – это игровое пространство, в котором художник в процессе постоянных «переписываний» проявляет свою творческую свободу. «Шанс открытия» нового в ситуации «исчерпанности ... старой культуры» возможен только на маргиналиях («околицах и обочинах») – т.е. там, где возникают спонтанные, неожиданные наслоения [6].

Учитывая сказанное, обратимся к некоторым фактам творческой биографии художников. Итак, немец Ансельм Кифер и австриец Кристоф Рансмайр имеют много точек соприкосновения. Оба родились в послевоенное время, Рансмайр – в 1954 г., Кифер – под последними бомбежками в 1945 г. Оба в 80-е получили международное признание и статус мэтров современного немецкого искусства.

Рансмайр и Кифер по-разному начинали свой путь в искусстве. Рансмайр шел традиционным путем: получил образование в Вене (философия и этнология), работал журналистом, писал эссе и репортажи для австрийского журнала «Экстраблатт», с 1982 – свободный писатель. За первыми романами «Заход солнца» и «Ужасы льдов и мрака» последовал его главный труд, принесший автору мировую известность – роман «Последний мир» (1988). Кифер, в отличие от Рансмайра, делал ставку на скандал и провокацию. Уже на первой выставке в конце 1960-х он решил пересмотреть табуированные в послевоенной Германии темы. Изображая нацистское приветствие («Hitlergruss»), он сфотографировался на фоне исторически значимых мест Европы и выставил эти фотографии в музее в Карлсруэ (цикл «Оккупации»). Эпатажный арт-проект Кифера вызвал тогда негодование критиков, но, безусловно, привлек внимание к талантливому художнику. Сегодня в этой провокации критики усматривают сознательную деконструкцию «рокового жеста», абсурдность и «гротескную нелепость» которого художник стремился показать [17, 168]. Конечно, путь писателя и художника в искусстве корректировался временем и ситуацией, но общим стало стремление поднять «болевые» темы прошлого и вписать их в контекст современности. Оба приобрели славу художников-космополитов, нацеленных на создание *универсального* искусства, но заостряющих вместе с тем внимание на проблемах «своей» культуры.

Рансмайр и Кифер – заядлые путешественники и отшельники, ведущие, по словам Рансмайра, «полуномадическое существование» [18]. Бегство от цивилизации для них – это лучший способ «освободиться от моральной, религиозной или эстетической системы ценностей» [17, 168]. Эскапизм художников проявляется в выборе пространства для жизни и творчества: Рансмайр долгое время жил и работал в Ирландии, путешествовал по Тибету и Непалу, и только в конце 2000-х вернулся в Австрию, а «самый немецкий художник» Кифер, став известным в Америке, сделал своей творческой лабораторией огромную территорию заброшенной фабрики на юге Франции. Интересно, что это необычная мастерская в местечке Баржак стала поводом для знакомства и творческого взаимодействия художника и писателя.

Приглашенный Кифером во Францию, чтобы написать обзорную статью для каталога выставки, Рансмайр попал в своеобразный музей под открытым небом. Расположенное на территории бывшей шелковой фабрики площадью 35 га, это гигантское ателье напоминало собой «великолепный лабиринт, местами уходящий под землю» [17, 167]. Впечатления об увиденном Рансмайр опубликовал в журнале «Шпигель» (эссе «Переходы в темноте», 2001), а позже издал его отдельной книгой («Нерожденный, или Небесные ареалы Ансельма Кифера», 2002). Показательно, что Рансмайр смог уловить и очень точно передать мироощущение художника, который «играет со временем, катапультируясь из настоящего в далекое прошлое ... и одновременно в будущее» [цит. по 17, 167]. Видимо, подразумевая внутреннее родство их методов, Рансмайр

называет себя спутником, коллекционером, комментатором и толкователем его искусства [20]. Становится понятно, что перед нами – не научный анализ, а образно-ассоциативное восприятие творчества Кифера близким ему по духу художником слова.

Эти и другие факты свидетельствуют о наличии глубинного сходства, определяемого нами как палимпсестное мироощущение. Принцип палимпсеста, который, как нам кажется, лежит в основе художественного мышления обоих авторов, является своего рода универсальной матрицей, моделирующей разные уровни организации текста (проблемно-тематический, жанровый, композиционный, стилистический, пространственно-временной). Рассмотрим некоторые из этих аспектов в отдельности.

Как уже отмечено, это касается в первую очередь постмодернистского ощущения времени. Как слои старой рукописи, разные временные пласты накладываются друг на друга и существуют параллельно в одном пространстве. Такую особую форму целостности времени Г. Кучумова называет *ахрония*, т.е. параллельное существование («Со-Бытие») прошлого, настоящего и будущего. В «Последнем мире» Рансмайр действительно сводит воедино разные исторические эпохи, что характерно для палимпсеста. Реалии эпохи Октавиана Августа, пишет А. Плахина, «демонстративно перемешаны с реалиями, взятыми из других эпох – от Средневековья до наших дней» [10]. И, несмотря на то, что действие романа разворачивается во времена Овидия, перед нами – считает Ю. Райнеке – «вся история европейской цивилизации – от греческих мифов до апокалипсиса». Рансмайр не просто подчеркивает связь прошлого и настоящего, а «смешивает временные слои, вплоть до их неразличения» [13, 134]. Читатель попадает в лабиринт историй, и до конца не может определить, какая из предложенных реальностей – истинна.

И. Потехина считает, что роман «Последний мир» строится по принципу «двойного палимпсеста». Одновременное соположение трех культурных пластов – мифологического (мифы о превращениях), мифопоэтического («Метаморфозы» Овидия) и современного (роман Рансмайра) – приводит к неоднозначности восприятия [11].

Наиболее очевидный пласт романа – античная реальность. Рассказывается история Котты, который отправляется из вечного Рима в «железный город» Томы, куда был сослан Овидий, чтобы отыскать рукопись «Метаморфоз». В то же время в тексте встречаются «знаки» современности – так, например, в Томах ходит «ржавый рейсовый автобус» [14, 84], а кинемеханик Кипарис показывает на проекторе фильмы. Древний Рим наделен чертами современного мегаполиса: в Риме Овидий, произнося речь перед императором на стадионе, говорит в микрофон, а доказательством его смерти служит выцветшая фотография, подписанная его рукой. Эти растровые в тексте элементы настоящего, считает Ю. Райнеке, не осовременивают прошлое, а «создают ощущение вневременности, надвременности» [13, 134]. С ней соглашается А. Плахина, утверждая: главное для Рансмайра в этом «круговороте» истории показать «модель мира, универсальную структуру некоего конгломерата живых существ и взаимоотношений между ними» [10].

И. Роганова называет такой принцип соединения прошлого и настоящего «двойным кодированием», свойственным постмодернистскому письму. Поэтика данного романа, считает исследовательница, «нацелена» на современность, на сегодняшнее сознание» [15, 360]. Таким образом, перед нами – типичный палимпсестный текст, который корреспондирует: а) с авторитетным текстом-первоосновой, то есть «Метаморфозами» Овидия; б) посредством текста классического переключается с античным мифом, который претендует на универсальность. В постмодернистском тексте автор не воссоздает миф, а трансформирует его, иронизируя над ним и пародируя его. Он заимствует структуру, чтобы придать хаосу повседневности упорядоченность и стабильность, а самому тексту – значимость. Миф «привносит в повседневность гармонию и классичность», а обращение к истории противостоит страху утраты идентичности, – пишет И. Роганова [15, 357–358].

А. Кифер. Как Райнсмайр увлекался мифом, А. Кифер увлекался древнегерманской архаикой. Как следствие, история в живописных работах Кифера нелинейная, имеет слоистую структуру и выстроена по принципу «археологической вертикали». Она синтезирует разные пласты истории (современность – трагическое прошлое XX века – древнегерманская история) и позволяет одновременно присутствовать в трех временных координатах. Сквозь «реальность» полотен у Кифера всегда просвечивают компоненты немецко-арийской идентичности (концепты «почва», «лес», «битва Германа», «Вагнер», «Зигфрид», «Герман/Арминий», «Маргарита» и др.). Его работы отсылают ко всей немецкой интеллектуальной и культурной традиции, присвоенной нацистами. Воспринимаемые болезненно и противоречиво, эти табуированные знаки выходят на поверхность киферовских палимпсестов: «Я мыслю вертикально, – рассказывает художник, – одним из уровней был фашизм. Но я вижу все эти уровни. Я рассказываю в своих картинах истории, чтобы показать, что стоит за историей. Я рисую дыру и прохожу насквозь» [цит. по 22, 25].

Основательным исследованием, посвященным «палимпсестному» мышлению А. Кифера, стала статья арт-критика Сергея Кускова («Палимпсест постмодернизма как “сохранение следов

традиції»»). Особенностью творчества Кифера ученый называет сочетание постмодернистской эстетики с серьезностью и «традиционализмом». Отметим, что данные наблюдения С. Кускова в равной мере характеризуют весь немецкий постмодернизм, не проявляющий интереса к резким (сатирическим) пародийно-игровым формам повествования. Об этом говорит и сам Кифер в рамках выставки «documenta 7» (1982), намереваясь «вернуть представление о живописи как об искусстве Великой Серьезности (не исключающей иронии) и Большой Риторике» [цит. по 16]. Под традиционализмом С. Кусков понимает «внутреннюю инаковость», кроющуюся в постоянстве «личного мифа», незыблемости индивидуальной космогонии.

Собственный стиль Кифера вырабатывается в 70-е гг. Вместе с Й. Иммендорфом и Г. Базелицем он входит в группу «Новые дикие» и становится одним из главных представителей *неоэкспрессионизма*. Особенностью немецкого неоэкспрессионизма, по мнению Т. Мозжухиной, стала его мозаичность, которую исследовательница определяет как «тонкое переплетение аспектов реальности и мифологии», сочетание «традиционной германской архаики» с «семантикой современности» [8]. «Новые дикие», заимствуя стилистику экспрессионистов и возвращаясь к фигуративности, цвету и спонтанным методам создания полотен, сделали предметом осмысления уже новую послевоенную реальность. Немцы получили возможность пересмотреть свою «искореженную историю» и вернуть ее в современность. Отсюда – весь комплекс традиционных для Германии тем: вина и ответственность за трагедию Третьего Рейха, раскол Германии и стремление к национальному единству.

В начале 80-х Кифер создает серию картин, посвященных теме Холокоста и отсылающих к знаменитому стихотворению П. Целана «Бег смерти» («Todesfuge»). На картине Кифера «Твой волос золотой, Маргарита» (1981) символически представлены два женских образа из стихотворения Целана – образ Маргариты – арийки с золотыми волосами, и Суламифи – еврейки с пепельным цветом волос. Пепел у Целана – не только цвет, но и намек на трагическую судьбу еврейского народа. Кифер, часто использующий пепел в своих работах, радикально переосмысляет стихотворение Целана (происходит «подмена пепла»). Жертвой у него становится немецкая земля. Золотые свечи из соломы (аллюзия на волосы Маргариты), прорастающие из земли, съедает пламя и вскоре превратит их в тлен. По словам Е. Адреевой, «истинно немецкая земля здесь опалена пламенем огня и представлена жертвенной почвой человеческих страданий». История, рассказанная Кифером, не может быть интерпретирована однозначно, в ней «нет истины, кроме величия гибели, в которую вовлечены оба народа, представляющие человечество в его исторической реальности и метафизической судьбе» [1, 250–251].

По мнению Г. Рихтера, в творчестве Кифера на первый план выходит не история, а историчность (*Geschichtlichkeit*). Он пересматривает традиционные исторические понятия, такие как хронология и прогресс, обращаясь к неоднозначным и спорным моментам немецкой истории [21, 59]. Кифера он сравнивает с Сизифом: его задача – преодолеть историю и ее связь с мифом. Художника, считает Г. Рихтер, интересует трансформация («движение») мифа, история его присвоения, эксплуатации и отчуждения.

У Рансмайра, в его калейдоскопическом смешении реалий античного и современного миров также проступают знаки травматического прошлого. Ссылки на историю Третьего Рейха прочтываются в образе немца Дита, «последнего ветерана разбитой, разогнанной армии», принимавшего участие в сожжении людей в газовой камере. В Томах уцелевший на войне Дит стал знахарем и могильщиком, но картины прошлого постоянно возникают в его сознании. «Схватка уже давно была позади и жертвы лежали, разинув рты, окоченев в судорогах, когда Дит открыл первую створку и из тучи ужасающего смрада на него обрушивалось это подобие человеческого общества. И тогда он просыпался. И кричал» [14, 195–196]. Национал-социалистическая тема, намеченная здесь лишь пунктиром, развивается Рансмайром в его следующем романе «Болезнь Китахары» (1995). Здесь описывается ситуация исторического эксперимента: что случилось бы с Германией и Австрией, если бы после Второй мировой войны был осуществлен план Стелламура (в действительности – план Моргентау). Альтернативная история, которую моделирует Рансмайр в романе, во многом повторяет «мифическую историю национал-социализма» [15, 369]. Германия и Австрия становятся аграрными странами, вследствие чего регрессируют до уровня, предшествовавшего появлению цивилизации. В «Последнем мире» наряду с немецкой темой *непреодоленного прошлого* интенсивно звучит австрийская тема. Скрытые параллели с австрийской действительностью выявила А. Плахина. Сама идея метаморфоз, считает она, созвучна австрийскому мироощущению. Рансмайр создает модель Австрии, привыкшей к постоянным изменениям, приученной к постоянным «апокалипсисам» и «концам света», но уверенной в том, что она выживет [10].

Принцип палимпсеста у Кифера и Рансмайра проявляется и на формальном уровне организации произведения. Рансмайр, например, открыто подчеркивает историческую вторичность

своего романа, сознательно отмечая при этом несводимость двух версий истории. Основной текст романа дополняет т.н. «Репертуар Овидия», в котором «начитанный автор» сравнивает образы «Метаморфоз» Овидия (образы древнего мира) с теми, которые создало его воображение (образы последнего мира) [15, 331].

Демонстративная «палимпсестобразность» полотен Кифера проявляется как сознательная технология письма. Фирменный стиль Кифера – сложная смешанная техника: масло, акрил, клей, лак, уголь, эмульсия, вода, огонь, земля, песок, фотографии и пр. Различные наслоения, лежащие буквально на поверхности картин, создают эффект мерцающих значений. Многослойная фактура «ассоциируется с напластованиями генетической памяти» [3]. Кифер работает в унисон с неоэкспрессионистами и неоконцептуалистами 80–90-х, стилистикой произведений он сближается с представителями археологизма и нового символизма. И все же, его творчество не ограничивается рамками какого-либо одного художественного течения. Уникальность работ Кифера состоит в крупном формате полотен, массивности скульптур и недолговечности некоторых экспонатов. Поэтому Кифер почти не работает кистью, карандашом или шпателем. Для создания своих монументальных работ он использует громадные машины – бульдозеры, краны, грузовики, дорожные катки. Или еще более необычный инструментарий – кирку, топор и огнемет.

Доминирующий в его творчестве мотив разрушения обусловил выбор материала. Кифер часто использует природные органические материалы, подверженные распаду. Он пронзает свои полотна ветками, интегрирует в картины солому, сухие цветы, семена, чтобы отразить «все уничтожающий бег времени».

Тема распада, гниения как главная тема творчества присутствует и у Рансмайра. Так, про странству вечною Рима противопоставлен «железный» город Тома, ржавеющий и рассыпающийся на глазах. За оппозицией «Рим – Тома» угадывается вечное противостояние сильного центра и разлагающейся периферии. По словам И. Рогановой, деструктивный элемент метаморфоз становится главным лейтмотивом романа. Многочисленные истории распада должны «напомнить читателю о краткости и мучительности человеческой жизни» и проиллюстрировать мысли Назона Овидия о том, что «процесс органического распада жив вечно» [15, 336].

И все же за процессом распада всегда следует созидание. В статье С. Кускова звучит мысль о том, что палимпсест способен примирить две важнейшие силы – Разрушение и Созидание (ведь в палимпсесте действует закон Гераклита: «одно живет смертью другого») [6]. Выжженные, уничтоженные слои палимпсеста «хоронят, хранят, археологично сберегают в себе» потенциальные, еще не высказанные смыслы, которые могут быть высказаны следующим интерпретатором. Обратной стороной увлечения эстетикой распада у Рансмайра и Кифера стала попытка найти долговечный, устойчивый, материал, способный противостоять распаду. Таким материалом у Кифера стал свинец, а у Рансмайра – камень.

Истории, которые рассказывал Овидий, часто заканчивались превращениями в камень: «Сколь утешительная и достойная судьба для человека – окаменеть, разве может сравниться с нею омерзительный, зловонный, с махрами червей и личинок процесс органического распада» [14, 116–117]. Символ камня в «Последнем мире», считает И. Роганова, неоднозначен. С одной стороны, камни поддаются естественному разрушению и превращаются в пыль. Возникающая на их месте гладкая поверхность символизирует «бесформенное состояние конца мира». С другой стороны, Рансмайр подчеркивает достоинство камня, противостоящего органическому распаду [15, 351]: «какой материал способен лучше, чем камень, передать ... неприступное величие, прочность, даже вековечность» [14, 116].

Для Кифера таким Пра-веществом, уникальным «философским камнем» является свинец: «Свинец всегда был веществом, порождавшим идеи. В алхимии этот металл стоял на нижней ступени в процессе получения золота. С одной стороны свинец был матовым, тяжелым и связанным с Сатурном. С другой стороны, он содержал серебро и указывал этим на другой, более духовных уровень» [19]. Алхимикам требовалось время, что превратить свинец в золото. Он ускоряли время при помощи магии. «Я как художник, – рассуждает Кифер, – действую так же. Я просто ускоряю превращение, изначально заложенное в вещах» [19]. Кифер создает из свинца книги, библиотеки, самолеты, птиц, корабли, трубы, букеты цветов. Для реализации его замыслов нужны тонны этого металла, поэтому после ремонта Кельнского собора он купил его старую свинцовую крышу. Страсть к свинцу связана с детскими послевоенными впечатлениями художника: после бомбежек в полуразрушенных домах обнажалось то, что раньше было сокрыто: «почерневшие обои, кровати, полные щебня, комнаты без пола, лестничные пролеты без лестниц» и, в первую очередь, свинцовые трубы, напоминающие «вены и артерии» разрушенного города [14].

Особенно интересны свинцовые книги и библиотеки Кифера. Вообще палимпсест отсылает нас к рукописи или книге как некоему тотальному архиву. Книга, считает С. Кусков, – это «характерный для Кифера предмет-персонаж». Например, его работа «Верховная жрица» (1985 –

1989) состоит из более 200 книг, отлитых из свинца, размещенных в книжном шкафу. Тяжелые, отлитые из свинца книги, дополненные другими материалами, утверждают материальную ответственность книги, ее нерушимое будущее. Филолог по образованию, Кифер нередко дополняет свои полотна текстом, усложняя ассоциативный ряд произведения. Цель этих надписей, «этих сносок или пометок на полях образности — не объяснить, а рассеивать смыслы в тернисто-выжженных торфяных ландшафтах» [6]. В полотнах Кифера часто проступают «следы» поэтов (Гельдерлина, Рильке, Целана, Бахмана), философов (Ницше, Юнга, Шопенгауэра), музыкантов (Вагнера, Вебера), полководцев (Германа/Армия, Фридриха Великого, фон Клаузевица). Текст и другие напластования помогают «археологизировать» палимпсест и уподобить его естественному палимпсесту — тексту Земли — с его «археологически скрытыми слоями, наносами и залежами ископаемых отпечатков Прошлого» [6].

В романе Рансмайра также появляется мотив поиска книги, характерный для постмодернистских текстов. Более того, главная интрига романа связана с поисками утраченной рукописи Овидия — самого авторитетного текста в европейской традиции и после Библии. А главная тайна, которую придется расшифровать «детективу» Котте и читателю, заключается в том, что герой попадает внутрь этой книги, становится одним из героев овидиевого текста. В итоге все, что рассказывается в романе, оказывается книгой, созданной из давно известных сюжетов о превращениях. Границы между реальным миром и миром книги нивелируются. Этим утверждается равнозначность двух миров — реального и фиктивного.

Выводы. Творчество Рансмайра и Кифера — писателя и живописца — объединяет глубинное палимпсестное мироощущение. Соотнесение их произведений дает возможность увидеть характернейшую черту развития современного немецкого искусства. Близость творческого акта названных художников проявляется в особом способе координирования времени-пространства по принципу «археологической вертикали». Тем самым создается общая модель мира, в которой неустойчивость обретает черты всеобщности и устойчивости.

Эстетика палимпсеста реализуется в выборе особых художественных средств. В визуальном искусстве она демонстрирует себя как «чувственно осязаемая многослойность», как синтез материалов, техник и разных видов искусств (полотна Кифера). В литературе — как игровой стилистический прием (роман «Последний мир»). Палимпсест как важная составляющая постмодернистского мироощущения утверждает неограниченную свободу автора и интерпретатора, размывает границы между текстом и реальностью, позволяет искусству стать наднациональным, надвременным, и в широком смысле — универсальным.

Список использованных источников

1. Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века / Е. Андреева. — СПб. : Азбука-Классика, 2007. — 488 с.
2. Джумайло О. А. Поэтика переписывания в романе Томаса де Квинси «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» / О. А. Джумайло // Известия Саратовского университета, 2012. — Вып. 4. — С. 46–52. — Режим доступа: http://bonjour.sgu.ru/sites/default/files/10_dzhumajlo.pdf
3. Европейское искусство. Живопись. Скульптура. Графика : энциклопедия : в 3 т. [отв. ред. Е. Д. Федотова]. — М. : Белый город, 2006. — Т. 2: К — О. — 2006. — 415 с.
4. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры / Жерар Женетт : в 2-х т. [Пер. с франц. Е. Васильева и др.] — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — Т. 1. — 1998. — 472 с.
5. История философии: Энциклопедия [сост. и ред. А. А. Грицанов; Т. Г. Румянцева, М. А. Можейко]. — Мн. : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. — 1376 с.
6. Кусков С. Палимпсест постмодернизма как «сохранение следов традиции». Сергей Кусков о творчестве Ансельма Кифера / С. Кусков [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://art-critic-kuskov.com/kiefer.html>
7. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века [под ред. В. В. Бычкова]. — М. : Российская политическая энциклопедия, 2003. — 607 с.
8. Мозжухина Т. В. Нео-экспрессионизм как феномен культуры Германии: «Новые дикие» Германии : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Т. В. Мозжухина. — М., 2001. — 24 с.
9. Никола М. И. Образ Овидия в романе К. Рансмайра «Последний мир» / М. И. Никола // Вестник гуманитарного института ТГУ, 2010. — №2. — С. 179–185.
10. Плахина А. В. Романы Кристофа Рансмайра и своеобразие австрийской прозы 1980-х — 1990-х годов. К проблеме национальной идентичности : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Лит. народов стран зарубежья» / А. В. Плахина. — М., 2007. — 21 с.

11. Потехина И. Роман Кристофа Рансмайра «Последний мир»: миф и литература : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Лит. народов стран зарубежья» / И. Потехина. – СПб, 2005. – 22 с.
12. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Натали Пьеге-Гро [Пер. с франц. Г. Косикова, В. Лукасик, Б. Нарумова]. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с. – Режим доступа: <http://abuss.narod.ru/Biblio/piegegro.htm>
13. Райнеке Ю. С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Австрия, Германия) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Ю. С. Райнеке. – М., 2002. – 211 с.
14. Рансмайр К. Последний мир / Кристоф Рансмайр [Пер. с нем. Н. Федорова]. – М. : ЭКСМО; СПб : Валери СПД, 2003. – 256 с.
15. Роганова И. Немецкая литература конца XX века и актуализация постмодернистской парадигмы / И.С. Роганова. – М. : Рудомино, 2007. – 416 с.
16. A Dictionary of Modern and Contemporary Art [Edited by I. Chilvers, J. Graves-Smith]. – NY : Oxford University Press, 2009. – 776 p.
17. Hage V. v. Es gibt eine Schmerzgrenze [Interview mit Christoph Ransmayr] / Volker von Hage [Электронный ресурс] // Spiegel. – 09.06.2008. – Режим доступа: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-57359820.html>
18. Kaindlstorfer G. Christoph Ransmayr: Geständnisse eines Touristen / Günter Kaindlstorfer [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kaindlstorfer.at/index.php?id=257>
19. Kiefer A. Nachts fahre ich mit dem Fahrrad von Bild zu Bild [Kämmerling Chr., Pursche P.] / Anselm Kiefer // Süddeutsche Zeitung. Magazin. – №46, 16. – 1990. – Режим доступа: <http://www.engramma.it/rivista/saggio/italiano/ottobre02/figure/Kiefer.html>
20. Ransmayr Chr. Gänge in die Finsternis : Christoph Ransmayr über ein begehbares Kunstwerk von Anselm Kiefer / Christoph Ransmayr [Электронный ресурс] // Spiegel. – 01.10.2001. – Режим доступа: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-20240975.html>
21. Richter G. Geschichte zwischen Flug und Flucht bei Anselm Kiefer / Gerhard Richter / Ästhetik des Ereignisses. Sprache – Geschichte – Medium. – München : Wilhelm Fink Verlag, 2005. – S. 57–73.
22. Seung-Ho Kim. Malerei als bildnischer Dialog. Das Werk Anselm Kiefers in der Gegenwartskunst / Seung-Ho Kim // Internationale Hochschulzeitschriften. – Bd. 546. – Münster : Waxmann Verlag, 2011. – 352 S.

Summary. The following comparative research is dedicated to the common tendencies in the work of the Austrian writer Chr. Ransmayr and the German painter A. Kiefer. The palimpsest as one of the main features of the postmodern thinking presented in the work of two well known post-war artists has been investigated. The first part of the article deals with the theoretical aspect of palimpsest and focuses on the transformation of the term from the Middle Ages (“palimpsest” as an overwritten, multi-layered manuscript) to its postmodern definition in the theory by the French poststructuralist G. Genette. According to Genette, the nature of the palimpsest is two-fold. It combines such antinomies as fragmentation / integrity, chaos / order, surface / depth, external / internal, horizontal / vertical, heterogeneity / homogeneity, forgetfulness / memory. In the postmodern discourse palimpsest can be considered as a synonym of intertextuality, as a postmodern play and irony, as theme and motif. Generally, it is used as a universal frame, which is presented at the different levels of the text (structural, semantic, stylistic etc.).

The second part of the article focuses on the palimpsest-novel by Chr. Ransmayr “The Last World” (1985) compared with the unique multi-layered paintings by A. Kiefer. First it was pointed out, that both artist have a similar concept of history, which consists of different cultural and historical layers. In the novel “The Last World” the ancient metamorphosis myth meets the history of the twenties century. The story of a Cotta’s quest for the exiled poet Ovid and his masterwork “Metamorphoses” contains many markers of the modern times (such as buses, microphones etc.). As Ransmayr uses myth, Kiefer’s work has many references to the World War II, Germany’s fascist past and the Holocaust. He incorporates a lot of ancient Germanic symbols and signs like Herman/Arminius, forest, struggle, Wagner etc. to show how they were misused by the Nazis. Then it was shown, that both artists uphold the palimpsest technique, using different materials like Kiefer or playing with the elements of composition like Ransmayr.

Key words: *palimpsest, postmodernism, comparative literature, Ransmayr, Kiefer.*

Отримано: 23.08.2014 р.