

ТЕКСТ КАК ПАЛИМПСЕСТ: АНТОЛОГИЯ СЛЕДОВ И ПОЭТИКА НЕВИДИМОГО В ЖИВОПИСИ АНСЕЛЬМА КИФЕРА

И. М. Сахно

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва, Россия
irinasachno@mail.ru

Исследуется теоретическая проблема палимпсеста как особого типа письма в постмодернистской практике. На примере анализа живописных текстов Ансельма Кифера автор размышляет о характерологических признаках палимпсестного мышления ведущего представителя немецкого неоэкспрессионизма. Техника палимпсеста определяется как совокупность метафор, наложение нескольких фигур и смыслов, переплетение цитат, что формирует особые интертекстуальные подтексты и скрепы. Палимпсест рассматривается как сохранение следов культуры и шум языка, как мерцание смыслов и просвечиваемость исторических контекстов, как вязь и игра множественных семантических наслоений и цитат. Палимпсест как процесс архивирования фактов и культурных страт исследуется также в контексте символики видимого и невидимого следа, скрытых знаков, нелинейного времени и пространства. Автор предлагает новый инструментарий исследования. Обращаясь к постмодернистской практике письма, она апеллирует к работам Ю. Кристевой, А. Греймаса, Ж. Женетта, Р. Барта, Д. Фоккемы, М. Фуко, Ж. Дарриды и др., обосновывая тезис о палимпсесте как универсальном, гибридном тексте, в пространстве которого происходит конвергенция множества слоев, имплицитно содержащих видимые или невидимые заимствования, аллюзии и реминисценции. Художник выступает сигнификатором, маркируя события и факты с помощью знаков и символов, обнаруживая тем самым связь между текстом и подтекстом. Формулируется и основная исследовательская задача – найти дискрипции на уровне глубинных страт текста и продемонстрировать технологию продуцирования новых смыслов. В центре внимания автора – искусство Ансельма Кифера, который увлекает зрителя в паутину и лабиринты скрытых знаков и символов, в игру по поиску следов и контаминации двух и более семантических слоев. Объектом анализа стали две живописные работы: *Varus* (1976), в которой художник на уровне художественных контекстов работает с символами исторической памяти и паттернами немецкой мифологии, и *Margarete* (1981) – мощное художественное высказывание на тему Холокоста. Эта картина, написанная под сильным влиянием стихотворения румынского немецкоязычного поэта, еврея по национальности, Пауля Целана «Фуга смерти» (*Todesfuge*), посвящена теме геноцида евреев в концентрационных лагерях. Визуальные тропы художника выявляют следы травматической памяти, проявленной в двухуровневой

структуре картины: нижний слой (участки черной краски вдоль нижней части холста символизируют пепел волос сожженных евреев в Освенциме) и верхний – сгорающая солома – объединены идеей освобождения и духовного очищения.

Ключевые слова: палимпсест, постмодернизм, след, интертекстуальность, видимое / невидимое, Ансельм Кифер, немецкая мифология, культурная память, Холокост, Пауль Целан, гибридный текст.

**TEXT AS PALIMPSEST:
ANTHOLOGY OF TRACES AND POETICS
OF THE INVISIBLE IN ANSELM KIEFER'S ART**

Irina M. Sakhno

National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia
irinasachno@mail.ru

The article examines the theoretical issue of the palimpsest by looking at the art of the German neo-Expressionist painter Anselm Kiefer. In the context of semiotics and cultural semantics, the palimpsest is a new text written over the erased previous version, with the old meaning shining through the new. In an attempt to provide a semantic description of the palimpsest, the author finds crucial tools for its study in the notions of the stratification and intensity of the palimpsest as a multi-layered hybrid text, in which the logical structure of the text forms the basis for convergence of various microtextures and authorial utterances. Palimpsest texts have a certain narrativity of their own: it turns the reader or viewer towards finding textual references and quotes, searching for traces of the invisible and accounting for other existing discourses – thus revealing links between text and subtext, the visible and the invisible, form and content. The textual space of the palimpsest moves along a certain trajectory and features a certain kind of anaphora, as a combination of semantic constructs which differ in their level and structure. The author sees the palimpsest both as a research method which harks back to hermeneutics and to interpreting traces of past culture. At the same time, the palimpsest remains an artistic device. The narrative logic mandates removing layers of superimposed texts, one by one in a fixed order. The article focuses on studying such tropes as “trace”, “labyrinth”, or intertext. In the study of visibility in the palimpsest texts by Anselm Kiefer, the author emphasizes the morphology of artistic texts and shows how the verbal context can be interpreted on various structural levels, and how allusions and reminiscences can be discovered in the depths of the text, and the topoi of cultural memory can be marked. In the analysis of Anselm Kiefer’s *Varus* (1976) and *Margarete* (1981), the author concludes that, throughout the many decades of his work, Kiefer polemically assaults

the nationalist rhetoric. He deals with important historical events and topoi of the traditional German mythology, trying to find true examples of heroic past and reconstruct the historical truth. Textual layers, seen as multiple borrowings, allusions and reminiscences, open the door into a new space of visual optics and interpretation zones. The mythologem of the palimpsest is closely linked to the narrative and its features, where textual references and direct quotes reveal new connections, which previously remained invisible.

Keywords: palimpsest, Postmodernism, trace, intertextuality, visible/invisible, Anselm Kiefer, German mythology, cultural memory, Holocaust, Paul Celan, hybrid text.

DOI 10.23951/2312-7899-2022-3-53-72

1. Введение: к определению терминологических границ

Палимпсест как новый текст, нанесенный поверх прежнего, стёртого, с неизбежно просвечивающейся семантикой старого текста переосмысливается в пространстве постмодернистского текста. Д. Фокеема писал: «Постмодернист убежден в том, что социальный контекст состоит из слов, и что каждый новый текст написан поверх старого текста. <...> Метафора “палимпсест” точно характеризует постмодернистский текст» [Fokkema 1984, 446].

Несомненно, перед нами особый вид научного дискурса, чрезвычайно мало разработанный в отечественной и зарубежной науке. Полемическая составляющая проблемы состоит в том, что палимпсестные слои в тексте достаточно сложно обнаружить, выявить и описать, а уровень их интерпретации всегда будет носить субъективный характер и иметь особый семиотический статус. Палимпсест всегда содержит диахроническую темпоральность – прошлое как запечатлённую память и настоящее как авторский гештальт. Размышляя о семантической дескрипции палимпсеста, стоит отметить, что важным инструментарием исследования становятся стратификация и степень проявления палимпсеста как многослойного гибридного текста, в котором конвергенция разных микроструктур и форм авторского высказывания осуществляется посредством логически выверенной архитектоники текста. Воспользовавшись термином Юлии Кристевой «инференциальные агенты» (сочетание речи субъекта и высказывания другого) [Кристева 2013,

56], можно сказать, что мифологема палимпсеста закодирована во внутренних слоях текста, когда «свое» слово / высказывание вступает во взаимодействие с «чужим». Нарративность палимпсестных текстов такова, что читатель или зритель должен обращаться к текстуальным отсылкам и цитатам, искать следы невидимого и учитывать существование другого дискурса. Таким образом, обнаруживается связь между текстом и подтекстом, видимым и невидимым, содержанием и формой. Палимпсест демонстрирует особую траекторию движения текстуального пространства и специфическую анафору как сочетание различных по уровню и структуре смысловых конструкций.

Палимпсест организован как двойственная (как минимум) конструкция. Ритмика повествования такова, что слой за слоем в определенной последовательности мы вскрываем пласты разных текстов, наложенных друг на друга. И задача интерпретатора совсем непростая – обнаружить и расшифровать заложенные смыслы. В пространстве текста эти текстуальные наслоения могут выглядеть как множественные или частичные заимствования, обнаруживающие самые разные источники цитирования. Последовательность дескриптивных высказываний соответствует композиционному замыслу, их целостность и завершенность характеризуют палимпсест как некую универсальную форму и поле интересных для интерпретации смыслов. Создавая палимпсестный текст, писатель и художник выступают сигнификаторами – с помощью определенных знаков и символов они маркируют события и факты, имплицитно содержащиеся в тексте. Эта репрезентативность формального инструментария свидетельствует о семантической многозначности палимпсеста как художественного приема.

Модель палимпсеста представлена, на наш взгляд, иерархическими стратами, между которыми может устанавливаться как простая, так и сложная корреляция. А.-Ж. Греймас для определения модели основного корпуса текстов использует понятие «диахронические трансформации» [Греймас 2014, 218], подразумевая прежде всего уровни протяженности во времени. Можно рассматривать палимпсест и с точки зрения синхронии, и в таком случае проявляется не только горизонталь текста (ориентация на прошлое и настоящее), но и вертикаль как принцип симультанности (в одно время / в одном пространстве). Сказанное определяет двойной семиотический статус палимпсеста: линейное построение текстовых структур и нелинейную поликодовость, когда знаки и продуцированные смыслы разбросаны в диапазоне всего пространства. Мы

сталкиваемся с редким феноменом, когда дискурс функционирует в разных измерениях пространства текста. Палимпсест – это тексты-диалоги, они апеллируют не к явному, а к сокрытому, они наполнены аллюзиями и реминисценциями и поливалентны по своей сути. Палимпсест – это текст постмодернизма, письмо которого представляет различные формы семиотических практик и репрезентативных дискурсов. Застывшие пласты значений могут быть сокрытыми даже от внимания автора и иметь ускользающие смыслы. Интерпретация тайных сигнификаций – одно из самых увлекательных приключений для любого исследователя. Мы же рассмотрим палимпсест как художественный прием, когда автор сознательно выстраивает иерархию семантических структур, оставляя видимые или невидимые следы, инкорпорируя собственные рефлексии в структуру и ткань художественного произведения. В этом нам видится основная исследовательская задача – найти дискрипции, которые обнаруживаются только на уровне глубинных, продуцированных смыслов и семантических подтекстов.

2. Морфология палимпсеста: невидимая очевидность и интертекстуальные следы

Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту¹.

Р. Барт

В постмодернистском дискурсе палимпсест маркируется в контексте родословной культуры и генеалогии. Мишель Фуко в работе «Ницше, генеалогия, история» (1971) писал: «Цвет генеалогии серый; ее отличают скрупулезность и терпеливая документальность. Она работает с пергаменами – исчерканными, подтертыми, много раз переписанными заново» [Фуко 2003, 533]. Палимпсест осознается как фактор состояния всей современной культуры постмодерна, включающей опыт и наработки предшествующих культур. И в этом смысле палимпсест выступает как определенный исследовательский метод, который апеллирует к герменевтике и толкованию следов прошлых культур. Эти вкрапления старых текстов – «непосредственное присутствие одного текста в другом» [Женетт 1998, 88] – определяют особую знаковость текстуального континуума,

¹ [Барт 1994, 448].

источники и влияния, а филиация как форма установления межтекстовых связей способствует дешифровке и переосмыслению «чужого» слова. Возникает и такое понятие, как «след». Жак Деррида в своем каноническом труде «О грамматиологии» (1967) переосмысливает след в контексте пересмотра классической метафизики. Феномен следа связан прежде всего с «первобытием» и «первоначалом» смысла:

«След есть фактически абсолютное (перво) начало смысла вообще. А это вновь и вновь означает, что абсолютного (перво) начала смысла вообще не существует. След – это различание, которое раскрывает акт явления и означения. Сорасчленивая живое и неживое в целом, след, будучи (перво) началом всякого повторения, (перво) началом идеальности, одновременно идеален и реален, умопостижаем и чувственен, выступает и как прозрачное означение, и как непрозрачная энергия, так что ни одно метафизическое понятие не может его описать» [Деррида 2000, 192].

След как присутствие и различие – не только феномен графического письма, но и механизм существования культуры, форма приобщения к культурно-историческому наследию. Феномен следа у Дерриды связан с множественными дефинициями «метафизики присутствия в форме идеальности» [Деррида 2013, 20]. Самостирающийся след как форма присутствия и неприсутствия относится не только к сфере трансцендентального сознания, но и к культуре. Согласно Дерриде, «самостираение» демонстрирует двойную референцию – аннулирование и репрезентацию, которая фиксирует соотношение с другим следом. Маркируя знаковые феномены различения, философ оговаривает еще одну интересную историю – репрезентацию памяти как «репродукцию присутствия» [Деррида 2013, 76]. Важную роль играют не только его дефиниции метафизического присутствия, но трактовка означающего и означаемого в контексте системы знаков. Надеясь «<...> “дополнение”, “знак”, “письмо” или “след” по-новому антиисторическим смыслом, более старым, нежели присутствие системы истины, старше, чем “история”» [Деррида 2013, 135], философ различает «смысловую буквальность» и собственно метафору «распада присутствия» [Деррида 2013, 136]. Инкорпорируя эту модель в область феноменологии языка, Деррида распространяет феномен присутствия и следа на форму и семантику текста, что, на наш взгляд, очень похоже на характеристики «палимпсеста». Рассматривая текст как ткань, а *переплетенность* (*Verwebung*) языка как форму связи с другими нитями опыта, Деррида констатирует:

«Термин *Verwebung* отсылает к этой метафорической зоне. Слои *переплетаются*, их смешение таково, что их основу невозможно отличить от ткани. Если бы слой Логоса просто закладывался, его можно было бы отложить так, чтобы освободить подлежащий субстрат неэкспрессивных актов и содержаний, проявляющихся под ним. Но так как эта надстройка влияет в существенном и решающем смысле на *Unterschicht* [субстрат], он принужден с самого начала дискрипции связывать геологическую метафору с собственно *текстуальной* метафорой, ибо *ткань*, или *текстиль*, значит *текст*. *Verweben* означает здесь *texere*. Дискурсивное отсылает к преддискурсивному, лингвистический “слой” смешивается с предлингвистическим “слоем” согласно такой контролируемой системе, как *текст* <...>. В плетении языка дискурсивная ткань незаметно воспроизводится как ткань и занимает место основы, она занимает место чего-то, что в действительности ей не предшествовало. Эту текстуру тем более невозможно распутать, потому что она является всецело означающей: *неэкспрессивные нити не существуют без сигнификации*» [Деррида 2013, 145].

Конституируемый смысл текста всегда, на наш взгляд, многослоен. «Переплетение» означаемых дискрипций, замеченное Дерридой, продуцирует поиск слоев, сокрытых в текстуальном пространстве. Подобно зеркальным отражениям, они раскрывают свой потенциал при условии их обнаружения от девственного предтекста до видимых следов и отпечатков культурной памяти. «Сотканный» из множества смыслов и значений палимпсестный текст влетает в исторический и современный культурный контекст, и это переплетение, замеченное философом как «отражающее письмо» [Деррида 2013, 147], фиксирует полустертые знаки и стертые слои символических паттернов. Палимпсест – это мерцание смыслов, вязь и игра множественных наслоений семантических страт, «гул языка искусства: полисемия, двусмысленность, шум, рассеяние» [Дюв де 2014, 32]. След художник репрезентирует разными способами: стирание и черкание / пачканье, как, например, у Сая Твомбли, наложение одного изображения на другое, фиксирование исторического факта на уровне пратекста. Аналогии, реминисценции, намеки, отсылки служат художнику инструментом маркировки акта высказывания. Продуцирование новых смыслов – факт постмодернистского письма, в котором аллюзивная нарративность проявлена на разных уровнях текста и может быть дешифрована с помощью подсказок и подборки ключей. Просвечивающий смысл, не всегда явный и обнаруживаемый, художник как «оператор жестов» [Барт 2020, 54] транслирует как множество модальностей, вступая в интертекстуальный диалог со зрителем, заставляя его расширять границы своего воображения.

Важным фактором палимпсеста становится, на наш взгляд, феномен лабиринта. Следуя за логикой изображения, зритель вынужден опробовать разные ходы, обозначенные автором, и возвращаться вновь и вновь в поисках выхода. Эта интеллектуальная плетёнка обостряет визуальное видение и превращает опыт дешифровки текста в увлекательную игру. Лабиринт как сеть запутанных ходов позволяет художнику зафиксировать «антологию следов» [Барт 2020, 65] прошлого, показать философию времени и палиндром как движение вперед и назад. Лабиринт как метафора ускользающего смысла и визуальный троп регистрирует невидимую реальность – стёртую, но проявленную через прозрачный слой текста. Время, маркированное как нелинейное, и инверсия пространства помогают зрителю свободно путешествовать в нелинейном пространстве текста, находя и идентифицируя авторские метки. Лабиринт становится важной метафорой постмодернистского текста, некой авторской моделью, которая символизирует многослойность текста и семантическую поливалентность. Этот художественный инструментарий позволяет автору сформировать культурно-исторические контексты и обозначить интертекстуальные скрепы.

К проблеме литературного палимпсеста обращается Жерар Жене в статье «Пруст – палимпсест» (1982). Размышляя о специфике метафоры в романе «В поисках утраченного времени», исследователь обращает внимание на то, что самой характерной чертой почерка Пруста является «наложение друг на друга одновременно воспринятых предметов во всей интенсивности их материального присутствия» [Жене 1998, 55], что является следствием не прямого, а косвенного видения. Это наложение происходит на уровне глубинных слоев текста в отдаленной зоне и особом пространстве инкорпорированного времени. Писатель отказывается от поверхностного описания реальностей в пользу воображаемых миражей и палимпсестного письма:

«Прустовское видение мира как раз и заключается в этом пространственно-временном палимпсесте, в дисгармонирующих кадрах, которые непрерывно противостоят друг другу, в неустанном процессе болезненных различий и безнадежного синтеза <...>. Прустовское письмо... преодолевает “поверхностный” уровень описания видимостей, но вовсе не затем, чтобы достичь уровня высшего реализма (реализма сущностей), ибо оно, напротив, открывает нам такой план реальности, где эта реальность сама собой уничтожается в силу своей полноты. Это разрушительное движение, непрерывно увлекающее в сферу двусмысленности и противоречия, то осязаемое присутствие вещей, каж-

дый отдельно взятый момент которого кажется неизменным, – это характерное движение прустовского письма, разумеется, и составляет сам принцип письма его книги “В поисках утраченного времени”» [Женетт 1998, 56–57].

Сопутствующим понятием палимпсеста становится термин «интертекст»². Интертекстуальные переключки и корпус чужих цитат – тот фон, который часто сопровождает зрителя в процессе работы с палимпсестным текстом. Женетт рассматривает интертекстуальность как форму взаимоотношений разных текстов, как вариант транстекстуальных связей. Маркируя интертекстуальность как «непосредственное присутствие одного художественного текста в другом» [Женетт 1982, 76], исследователь выделяет разные типы транстекстуальных отношений, при этом интертекстуальность, по его мнению, содержит не только явные цитаты, но и сокрытые заимствования, аллюзии, парафразы, плагиат и т. д. В этом же ключе размышлял и Барт: «*Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски “источников” и “влиятий” соответствуют мифу о филиации произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – из цитат без кавычек*» [Барт 1994, 448].

Обнаружение другого текста всегда сопряжено с идентификацией заимствованных цитат и свидетельствует об особом характере интерпретации и толкования текста. Отсылки к прошлым текстам помогают глубже понять авторскую концепцию и приглашают зрителя к интеллектуальной игре. Интертекст – это всегда множество смысловых опор, отсылки к известным текстам или заимствования (прямые или косвенные), он всегда соткан из цитат, из своего и чужого слова. Палимпсест, на наш взгляд, – это частный случай интертекстуальности, он связан, скорее, с новой оптикой и поэтикой невидимого и требует иных методов теоретического осмысления. Увидеть сквозь реально видимое невидимое – основа перцептивного восприятия живописного текста. Художник всегда дает нам подсказки: название картины, вербальные отсылки, концептуальный комментарий в интервью и воспоминаниях и т. д. Умберто Эко прекрасно об этом написал:

² Известно, что само понятие «интертекстуальность» ввела в научный оборот в 1967 г. Юлия Кристева в статье «Бахтин, слово, диалог, карнавал».

«Любой художник стремится быть прочитанным. Частный опыт любого художника, которого мы считаем “экспериментальным” (от Джойса до Монтале), показывает, что автор, даже осознавая, что идет против горизонта ожидания своего нынешнего среднего читателя, надеется сформировать своего будущего читателя, способного понять его и получить удовольствие. Это значит, что они выстраивают свои произведения как систему инструкций для Читателя-модели, который способен постичь, оценить и полюбить ее. Ни один автор не желает, чтобы его никто не прочел или не увидел» [Эко 2020, 149].

Художник разворачивает перед зрителем мир многочисленных реминисценций, цитат и аллюзий. Палимпсест в этом случае сочетает в себе и методологию, и художественный прием, когда зритель, вскрывая внешние напластования текста, обнаруживает внутренние семантические скрепы. Особую роль играет и задача обнаружения невидимого, сокрытого, неявного присутствия иного текста, образа, слова. Жан-Люк Марьон сравнивает художника с постепенно прозревающим слепым: «Художник, – комментирует он, – позволяет своему взгляду бродить по эту сторону видимого, забрасывает его ниже уровня видимости, опускает его ниже ватерлинии видимого <...>, спускается к неявной границе между видимым и невиданным, собственно эту границу проводя» [Марьон 2010, 58]. Формируя особое пространство видимого и невидимого в палимпсестном тексте, художник оставляет следы и отметины, в лабиринтах которых подготовленный зритель уверенно прокладывает дорогу, извлекая из глубин текста обозначенные пунктиром нарративы. Парадокс палимпсестного текста и в том, что он всегда визуально полифоничен. И дело не только в оптическом смешении красок, воссоздающих прозрачность лессировок и просвечиваемость живописных слоев, или в глубине перспективы. Перед нами метафора синтеза прошлого и современности, видимого и невидимого, истории и культуры. Это культурная память, проявленная в суггестивном тексте. Следует отметить, что эквивалентность образа и изображения несводима к манифестации видимой реальности и дидактического посыла. Внутреннее пространство текста подобно зеркальному отражению маркирует присутствие невидимого слоя, который обнаруживается на уровне скрытых подтекстов и требует извлечения из глубины. На наш взгляд, мы имеем дело с индексальными знаками, когда художник старается оставить следы и улики: с помощью дыма, например, рассказать о характере огня и т. д. Дешифровать эти знаки бывает зачастую очень сложно, особенно в беспредметной и абстрактной живописи, и здесь соблазн вольной интерпре-

тации очень велик. Между тем концептуальный художник всегда являет миру симптомы времени и оставляет следы интертекстуального диалога, прагматическая ценность которого проявлена во внутренних слоях текста.

3. Топика визуальности в палимпсестных текстах Ансельма Кифера

Я храню тайну материи в то время,
как раскрываю ее³.

А. Кифер

Размышляя о творчестве Ансельма Кифера, можно с уверенностью сказать, что он, работая с мифологией нацистского прошлого, запятнанного фашистскими идеологами, подобно геологу, соскабливающему древние напластования горных пород, выстраивает пространство дегероизированных паттернов истории и культурной памяти, «делая основным изобразительным принципом палимпсест» [Колязин 2019, 318]. Известен факт особенного отношения Кифера к Холокосту и нацистскому прошлому, которое он старается переосмыслить и найти ответы на болезненные для каждого немца вопросы. На протяжении всего своего творчества художник вступает в полемический диалог с националистической риторикой, обращаясь к важным историческим событиям и традиционной немецкой мифологии, пытаясь найти примеры героического прошлого и восстановить историческую правду о нем. Например, в картине *Varus* (1976) он соединяет историю и древние мифы германских племен, апеллируя к символам коллективной памяти. В центре внимания художника – битва в Тевтобургском лесу (также известная как Варусская битва, 9 год н. э.)⁴, в которой три римских легиона вместе со вспомогательными войсками под командованием римского полководца Публия Квинтилия Вара были разбиты германскими племенами под предводительством Арминия («Германн Херускан, или Херусканский князь») – вождя германского племени херусков. Трудно переоценить роль этого сражения в истории Германии, ведь страна получила свободу и независимость от Римской Империи. Эта история стала символом единения немецкого народа и национального возрождения, а при национал-социализме битва и место

³ [Kiefer 2010, 8].

⁴ Подробнее об этом: [Парфёнов 2013].

ее проведения использовались в пропагандистских целях как символы мужества и боевого духа немцев. Кифер обращается к национальной истории, которая в свое время была поднята на щит немецкими национал-социалистами, пытаясь в какой-то степени очистить зерна от плевел и реабилитировать множество поэтов, интеллектуалов и духовных величин немецкой истории, которых в своих целях использовала немецкая пропагандистская машина. На картине мы видим темный лес со следами крови, а поверх можно прочесть прописанные от руки значимые имена немецкой истории и культуры: Гёльдерлин (Христиан Фридрих), Фихте (Иоганн Готлиб), Клопшток (Иоганн Готлиб), Шлейермахер (Фридрих Даниель Эрнст), – поэты и философы, чьи произведения были поставлены на службу нацизма. Эти имена, разбросанные во внешнем пространстве картины, обнажают и ее внутреннее пространство.

Картина Кифера прочитывается как многослойный текст (ил. 1). Здесь и пейзаж как повторяющийся мотив в творчестве художника, и лес – очень важный знак-символ для художника. Он вырос в небольшом немецком городе Донауэшингене в Шварцвальде, земля Баден-Вюртенберг, среди лесных пейзажей прошло все его детство. Лес играет важную роль и в немецких народных сказках, записанных братьями Гримм, таких как «Гензель и Гретель», когда дети, отведенные отцом в лес, попадают в ловушку ведьмы – Пряничный дом. Лес – это и матрица немецкого самосознания, потому что он ассоциировался с землей и связан с мифологемой крови и почвы (*Blut und Boden*), которая отражала идею националистического превосходства и чистоту арийской расы и активно использовалась впоследствии нацистскими идеологами. Земля в лесу на картине Кифера, тщательно обработанная густыми красками, наполнена историей и историческими аллюзиями. Это место встречи немцев со своим прошлым – историческим и мифологическим, это символ смерти и воскрешения. Неслучайно на картине собраны имена тех, кто является цветом духовной культуры нации, кто достоин реабилитации в актуальной современности. Как заметил Джон К. Гилмор, Кифер олицетворял озабоченность и неуверенность послевоенных европейских интеллектуалов, которые столкнулись с сомнительным прошлым своих отцов, и эта травма преодолевалась им на протяжении всей жизни [Gilmour 1990, 12].

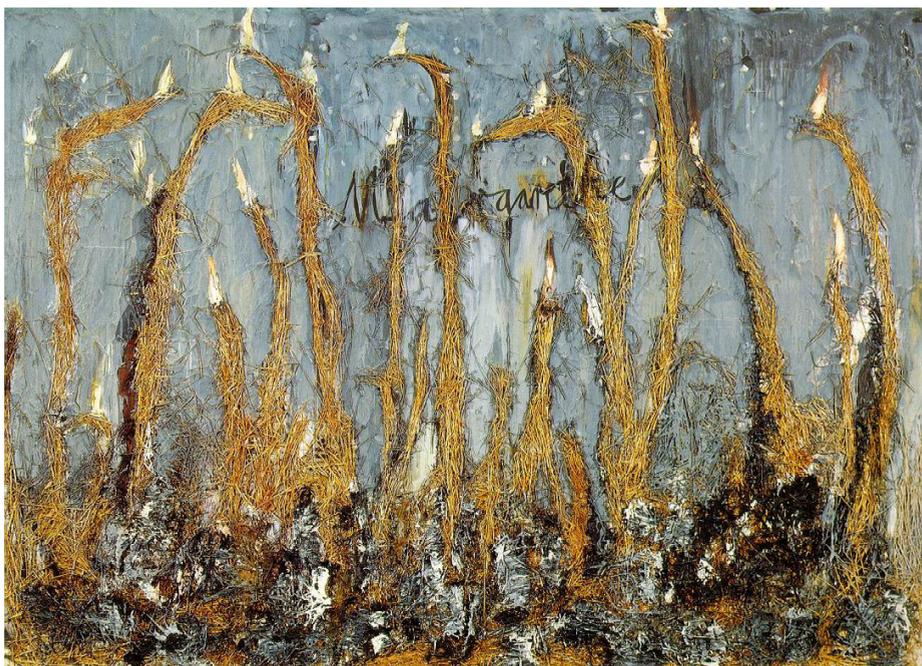


Ил. 1. Ансельм Кифер. Varus, 1976. Масло, акрил. 200 × 270. Музей ван Аббе, Эйндховен. Источник изображения URL: <https://vanabbemuseum.nl/en/collection/details/collection/>

Еще одна болезненная для Кифера тема – Холокост, который он ощущал не только трагедией еврейского народа, но и национальной катастрофой Германии. Демонтаж нацистской истории, по мысли художника, есть преодоление болезни и переосмысление трагических последствий нацизма. Что значит быть немцем после Освенцима, как примириться с прошлым, буквально – «разобраться» с ним: *Vergangenheitsbewältigung*. Художник ставит сложные вопросы, связанные с наследием послевоенной Германии, в которой тема национальной вины замалчивалась. Трудно себе представить в 1950-е годы в Германии национальный траур по жертвам Холокоста. Поэтому для художника как представителя послевоенного поколения важно было пройти обряд очищения, своеобразного катарсиса посредством художественного высказывания. Кифер во многих работах обращается к этой теме, но самой значимой, на наш взгляд, является работа «Маргарет» (*Margarete*) 1981 года⁵ (ил. 2). Этот живописный текст четко стратифицирован, построен по горизонтали

⁵ Этой картине предшествовала работа Ансельма Кифера «Твои золотые волосы, Маргарет» (1980), где мы видим подступы к теме, значимой для художника на протяжении всей его жизни.

и вертикали. Внизу мы видим темные пятна с сероватым оттенком, похожие на пепел. Снизу прорастают вверх соломенные стебли, на кончиках которых видны языки пламени. В центре картины написано слово *Margarete*, являющееся своеобразным символом-знаком и семантическим скрепом картины. Эта картина написана под сильным влиянием стихотворения румынского немецкоязычного поэта, еврея по национальности, Пауля Целана «Фуга смерти» (*Todesfuge*), в котором тема геноцида евреев в концентрационных лагерях возникает как навязчивый кошмар в визуальной риторике текста.



Ил. 2. Ансельм Кифер. Маргарита, 1981. Масло, акрил, эмульсия и солома на холсте. 280 × 400. Коллекция Дорис и Дональда Фишер. Музей современного искусства в Сан-Франциско (SFMOMA). Источник изображения URL: <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.595/>

«Черное молоко рассвета мы пьем тебя ночью / мы пьем тебя утром и в полдень мы пьем / вечерами пьем и пьем / В том доме живет господин он играет со змеями пишет / он пишет когда стемнеет в Германию о золотые косы твои / Маргарита / пепельные твои Суламифь мы роем могилу в воздушном / пространстве там тесно не будет» [Целан, 2013, 24–25]⁶.

⁶ Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts / wir trinken dich morgens und mittags wir trinken / dich abends wir trinken und trinken / Ein Mann wohnt im Haus und spielt mit den Schlangen der schreibt / der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar / Margarete / Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften / da liegt man nicht en [Целан, 2013, 24–25].

Стихотворение Целана наполнено отсылками, реминисценциями и визуальными тропами. В самой поэтической фразе «*der Tod ist ein Meister aus Deutschland*», которую Ольга Седакова переводит как «Смерть – это немецкий учитель», заложена идея памяти о Холокосте и поруганной человечности. По меткому наблюдению А. Биндера, мы встречаем здесь анаграмматическую игру со словами «Eisen» (железо – «он шарит железо на поясе») и «Sense» (коса) [Binder 1997, 3], отсюда – сюжет плясок смерти, иконография могильного рва и дыма, поднимающегося вверх: «Потом вы подыметесь / в небо как дым / там в облаках вам найдется могила там тесно не будет [Целан 2013, 25].

В одном текстуальном пространстве поэт соединяет две женские фигуры – арийскую девушку с золотистыми волосами Маргариту и еврейку Суламифь с пепельным цветом волос. Повторяющимся рефреном звучат слова: «Золотые косы твои Маргарита / пепельные твои Суламифь» [Целан 2013, 25]. Это противопоставление неслучайно. Золото – символ власти, победы и торжества, пепел ассоциируется с миллионами евреев, сожженными в печах концлагерей. Это символ горя и трагедии, горький упрек миллионов жертв. «Жестовая артикуляция» [Віго 2003, 129] Кифера такова, что мы не видим однозначного авторского высказывания. Травматическая встреча золота и пепла у Кифера происходит на уровне метафорических контекстов и символических отсылок. Нарушая линейное построение текста, художник выстраивает верх и низ картины в соответствии с разными культурными горизонтами. С одной стороны, он переносит поэтические тропы Целана в живописное полотно, с другой – отказывается от прямолинейной репрезентации. Художник ведет непрерывный диалог с прошлым, выявляя травматические следы памяти. Объединяя вербальное и визуальное, он создает палимпсестный текст, в котором нижний слой (участки черной краски вдоль нижней части холста символизируют пепел волос сожженных евреев в Освенциме) и верхний – сторающая солома – объединены идеей освобождения и очищения. Кифер использует символ соломы для маркировки идеи расовой чистоты и немецкой любви к земле, при этом намекая зрителю на хрупкость материала и его неизбежный распад. Здесь мы видим и очевидную отсылку к сказке «Румпельштильцхен» (*Rumpelstilzchen*) братьев Вильгельма и Якоба Гримм, в которой злой волшебник-карлик умеет превращать солому в золото, плетя ее.

Рефлексивный след диалога с Целаном встречаем и в работе Кифера «Для Пола Целана: цветок в золе» (2006). Символика пепла

всегда интересовала художника, он рассуждал о том, что пепел является мощным носителем информации, часть его, опускаясь на землю, превращается в атомные частицы и излучает свет: «Это идеи гнозиса о том, что искры света заключены в земле, и что они должны быть освобождены в конце света» [Kiefer 2010, 17]. «Цветок в золе» – метафора, с которой работает художник на протяжении всей жизни, пытаясь не только извлечь уроки прошлого, но и предложить свой моральный императив. Еще одна устойчивая авторская формула – волосы (золотые Маргариты, пепельные Суламифи, заложженные и припаянные к свинцовым страницам книги в скульптуре «Суламифь 1» (1990)). Женские волосы на картинах художника превращаются в соломенные стебли, которые активно использует художник в качестве материала, создавая визуальный памятник скорби и памяти. Солома символизирует и выжженную землю, оставшуюся после войны.

На картине «Нюрнберг» (1982) в правом верхнем углу можно прочесть слова *Festspiel-Wiese* (Фестивальное поле) (ил. 3). Это место нацистских митингов, а после войны именно этот город был выбран для Международного трибунала, который рассматривал преступления нацистов. Куча соломы, смешанной с акриловыми красками, символизирует память, а Нюрнберг является одновременно местом жертвоприношений, расплаты и свидетелем истории. Кордула Мейер справедливо замечает:

«История для Кифера – не просто линейная последовательность отдельных событий, а живой организм, который характеризуется собственным поведением и подвержен изменениям. Он воспринимает историю не только как фрагмент прошлого, но и как знание, существующее в подсознании человека в форме личного переживания. Он исходит из коллективной памяти, вписанной в культурную историю. Таким образом, немецкое прошлое, даже недавнее, может быть преодолено, но всегда остается частью настоящего» [Meier 1992, 112].

Не только история и пафос подлинного становятся актуальным материалом для Кифера. Художник апеллирует к зрителю, «способному участвовать в коллективной памяти с помощью цепочек ассоциаций» [Sauer 2012, 35]. Он заставляет его уйти от активного отрицания и начать собственную работу над историческим материалом. Художник, по словам Сабины Шульц, стремится «сделать видимым свой индивидуальный опыт» [Schütz 1998, 25]. Кiefer демонстрирует историю не в дидактическом посыле обязательного

урока, а как набор следов, который нуждается в толковании и интерпретации. Формальная структура его картин такова, что предложенная автором система семантических слоев требует от зрителя вдумчивого прочтения текста и саморефлексий. «Фундаментальная полисемия» [Biro 2003, 136] живописных текстов Кифера, отмеченная М. Биро, заключается в продуцировании новых смыслов, требующих серьезной интерпретации. Организация пространства картин такова, что мы видим многослойный и поликодовый текст, в котором слой за слоем просвечивают скрытые смыслы, философские контексты, мистика и кабала, литературные аллюзии. Неслучайно писатель призывает зрителей к чтению своих произведений. Вербальный контекст со всей очевидностью актуализирует исторические нарративы и культурные мифы, раскрывая с помощью определенного семантического ключа «потенциал для обнажения смысла, который выявляет универсальную структуру палимпсеста среди всех слоев бессознательного и материального» [Meier 1992, 23].



Ил. 3. Ансельм Кифер. Нюрнберг, 1982. Масло, солома, смешанные материалы на холсте. 280 × 380. Коллекция Дорис и Дональда Фишер. Музей современного искусства в Сан-Франциско (SFMOMA). Источник изображения URL: <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.595/>

Заключение

Обобщая сказанное, можно сделать ряд ценных и значимых выводов для последующих исследователей феномена палимпсеста. Рассматривая палимпсест как основу гибридного и поликодового текста и как многослойный стратифицированный текст, мы предлагаем модель, связанную с разным теоретическим и аналитическим инструментарием. Мы пришли к выводу, что текст, организованный по принципу палимпсеста, включает следующие характеристики: последовательность дискриптивных высказываний и прочих сигнификаторов, вертикаль / горизонталь как основные семантические скрепы, синхронию и диахронию как проявление разных измерений пространства, концепцию «следа» и «лабиринта», интертекстуальные переключки. Обнаружение скрытых слоев требует исследования видимых или невидимых следов, проявленных в глубинных семантических подтекстах. Текстуальные наслоения, видимые в формате множественных заимствований, аллюзий и реминисценций, открывают новое пространство визуальной оптики и особые топосы интерпретационных зон. Стоит отметить, что мифология палимпсеста тесно связана и со спецификой нарратива, когда текстуальные отсылки и прямые цитации обнаруживают до этого невидимые связи.

Важны и поставленные нами вопросы: Каковы уровни и степень выраженности палимпсестных слоев в тексте? Как работает на практике последовательность наложения пластов разных текстов? Можем ли мы рассматривать палимпсест как художественный прием? Отвечая на эти вопросы, мы постарались обобщить наблюдения и дать представление о продуцировании смыслов в сложных текстах палимпсестной структуры. Описывая конкретный полиморфный феномен, мы обнаружили эффект присутствия нескольких семантических слоев, которые требуют обязательной верификации. Процедура дешифровки невидимых следов такова, что зритель должен включиться в интерактивную коммуникацию, расширив поле видимого.

Палимпсест как прием зафиксирован в семиотически активном творчестве художника-концептуалиста Ансельма Кифера. Продуктивность, о которой идет речь, подразумевает метафорическое построение смысла и особое поле визуальных тропов, позволяющих идентифицировать исторические и культурные контексты. Исследуя статус палимпсеста в живописных работах Кифера, мы смогли выявить и проанализировать интертекстуальные перекрестья,

вербальные и визуальные нарративы, осмыслить концепт присутствия «чужого» слова и продемонстрировать специфику практики означивания «вещного» мира в таких картинах, как *Varus* (1976) и *Margarete* (1981).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Барт 1994 – *Барт Р.* От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994.
- Барт 2020 – *Барт Р.* Сай Твомбли. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020.
- Греймас 2004 – *Греймас А.-Ж.* Структурная семантика: поиск метода / Пер. с фр. Л. Зиминной. М.: Академический проект, 2004.
- Деррида 2000 – *Деррида Ж.* О грамматологии / пер. с франц., вступит. ст. и коммент. Н. С. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000.
- Деррида 2013 – *Деррида Ж.* Голос и феномен и другие работы по теории знака. СПб.: Алетейя, 2013.
- Дюв де Т. 2014 – *Дюв де Т.* Именем искусства. К археологии современности / пер. с фр. А. Шестакова. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014.
- Женетт 1982 – *Женетт Ж.* Палимпсесты: литература второй степени. М.: Наука, 1982.
- Женетт 1998 – *Женетт Ж.* Пруст-палимпсест // Фигуры: в 2 т. / пер. с франц. Е. Васильевой и др. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 51–63.
- Кристева 2013 – *Кристева Ю.* Семиотика: исследования по семанализу / пер. с фр. Э. А. Орловой. М.: Академический проект, 2013.
- Колязин 2019 – *Колязин В. Ф.* Цикл «Нибелунги» Ансельма Кифера – диалог с символами истории // Художественная культура. 2019. Т. 2, № 3 (30). С. 312–325.
- Марьон 2010 – *Марьон Ж.-Л.* Перекрестья видимого. М.: Прогресс-Традиция, 2010.
- Парфёнов 2013 – *Парфёнов В. Н.* Вернул ли Вар легионы? Юбилей битвы в Тевтобургском лесу и раскопки в Калькризе // Мнемон. Исследования и публикации по истории античного мира. СПб., 2013. Вып. 12. С. 395–412.
- Фуко 2003 – *Фуко М.* Ницше, генеалогия, история // Ницше и современная западная мысль / под ред. В. Каплуна. СПб.: Летний сад, 2003.

- Целан 2013 – *Целан П.* Стихотворения. Проза. Письма / под общ. ред. М. Белорусца. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
- Эко 2020 – *Эко У.* О зеркалах и другие истории. Реалистическая иллюзия. М.: Слово / Slovo, 2020. Кн. 1.
- Biro 2003 – *Biro M.* Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust // *The Yale Journal of Criticism*. 2003. Vol. 16 (1). P. 113–146.
- Binder 1997 – *Binder A.* Die Meister aus Deutschland. Zu Paul Celans Todesfuge // *Germanica*. 21 Von Celan bis Grünbein. Zur Situation der deutschen Lyrik im ausgehenden zwanzigsten. Jahrhundert, 1997. S. 51–71.
- Gilmour 1990 – *Gilmour J. C.* Fire on the Earth: Anselm Kiefer and the Postmodern World. Philadelphia: Temple University Press, 1990.
- Kiefer 2010 – *Kiefer A.* Die Kunst geht knapp nicht unter: Anselm Kiefer im Gespräch mit Klaus Dermutz. Berlin: Suhrkamp Verlag AG, 2010.
- Meier 1992 – *Meier C.* Anselm Kiefer. Die Rückkehr des Mythos in der Kunst: Dis. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1992.
- Sauer 2012 – *Sauer M.* Zur Bilderfahrung mit den Werken Anselm Kiefers // *Zur Handlungsrelevanz ästhetischer Erfahrung anhand Anselm Kiefers Deutschlandbilder*. Bühl / Baden, 2012. S. 29–41.
- Schütz 1998 – *Schütz S.* Anselm Kiefer. Geschichte als Material. Arbeiten 1969–1983: Dis. Aachen, 1998. Köln, 1999.
- Fokkema 1984 – *Fokkema D.* Literary History. Modernism and Postmodernism. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamen Public Company, 1984.

Материал поступил в редакцию 10.11.2021

Материал поступил в редакцию после рецензирования 16.03.2022