

КУЛЬТУРНЫЕ СМЫСЛЫ ЛИТЕРАТУРНОГО И ЖИВОПИСНОГО ПЕЙЗАЖА В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ ДИСКУРСЕ

Селицкий Александр Леонидович,

старший преподаватель

кафедры художественно-педагогического образования

Белорусского государственного педагогического университета

имени Максима Танка,

член Белорусского союза художников,

Республика Беларусь, 220114, Минск, ул. Ф. Скорины, 13

ORCID: 0000-0002-3995-3701

selalleon@rambler.ru

Аннотация

В статье рассматривается актуальная для современного культурологического знания проблема изучения культурных смыслов литературного и живописного пейзажа в постмодернистском дискурсе. Отмечается, что характерные для постмодернизма полифоничность содержания, «ризоматическая» структура текстов, их игровой характер, интертекстуальность во многом обуславливают тот факт, что границы традиционных видов и жанров искусства становятся условными. Само понятие границы как своего рода демаркационной линии сменяется идеей релятивности внутривидовых отличий. В «ситуации постмодерна», для которой парадигмальными являются установки на «гетероморфность языковых игр», динамическую устойчивость, придание важного значения плюрализму, случайности, допущение различных путей развития и его описания, пейзаж выходит за рамки самостоятельной жанровой формы, создавая многокомпонентные интертекстовые структуры, организованные по принципу цитатности, коллажности, свободного построения семантических отношений. Тенденция нивелирования внутривидовых границ в искусстве постмодерна ведет к трансформации содержательного ядра пейзажа в направлении механического копирования, деконструкции, ироничного обыгрывания «привычных» норм классической или, в большей степени, модернистской художественных стратегий, которые всегда выполняли определенную телеологическую функцию, т. е. репрезентировали артикулированную авторскую идею. Пейзаж (как литературный, так и живописный) в таком контексте становится актом высказывания, коммуникативным событием, «планом консистенции» (Ж. Делёз), где полисемантизм внутренних связей ведет к перманентному углублению в слои культурного текста.

В статье на основании анализа произведений Дж. Фаулза, М. Павича, А. Кифера делается вывод о том, что в постмодернизме традиционное понимание пейзажа как целостного художественного образа природного мира сменяется трактовкой его как мозаичной, многослойной структуры, части которой связаны вариативно, обладают полиассоциативностью и многозначностью трактовок. Их смысловое прочтение не регламентировано авторским замыслом, а находится в диалогическом взаимодействии с читателем или зрителем. Выявленные тенденции жанровой синестезии в постмодернистском дискурсе наполняют пейзаж практически неограниченными возможностями в построении сложной полисемантической структуры, в которой смысловые уровни связаны не иерархически-инвариантно, а находятся в динамическом взаимодействии, образуя между собой места «сборки» и «распределения» информации в соответствии с определенным культурным контекстом.

Ключевые слова: постмодернизм, постмодернистский дискурс, культурные смыслы, пейзаж, интертекстуальность, литература, живопись, Дж. Фаулз, М. Павич, А. Кифер.

Библиографическое описание для цитирования:

Селицкий А.Л. Культурные смыслы литературного и живописного пейзажа в постмодернистском дискурсе // Идеи и идеалы. – 2020. – Т. 12, № 2, ч. 2. – С. 382–398. – DOI: 10.17212/2075-0862-2020-12.2.2-382-398.

Культурную ситуацию второй половины XX – начала XXI в. можно охарактеризовать, пользуясь выражением Ж.-Ф. Лиотара, как «состояние постмодерна», т. е. «состояние культуры после трансформаций, которым подвергались правила игры в науке, литературе и искусстве в конце XIX века» [5, с. 9]. В отличие от модернистской устремленности к новизне, к подчеркнутому противостоянию традиции и классическим нормам, постмодернизму свойственна тенденция к включению в современное искусство всего наследия мировой художественной культуры путем ее ироничного цитирования. Как отмечает У. Эко в «Заметках на полях “Имени Розы”» (1983), «наступает предел, когда авангарду (модернизму) дальше идти некуда, поскольку он пришел к созданию метаязыка, описывающего невозможные тексты (что есть концептуальное искусство). Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить иронично, без наивности» [9, с. 636]. Ирония, метаязыковая игра обуславливают принципиальное различие модернистского и постмодернистского дискурсов. В постмодернизме «революционный пафос» модернизма сменяется настроениями «усталости», недоверием к познаваемости всего наукой, глобальным социокультурным изменениям, осуществлению «великих проектов», возможности построения грандиозных философских доктрин. Иными словами,

«метанарратив» (или «великий рассказ») утрачивает свою былую конституирующую, консолидирующую, мировоззренческую, культуротворческую функцию, расплываясь в облаках «языковых нарративных, а также денотативных, прескриптивных, дескриптивных и т. п. частиц, каждая из которых несет в себе прагматическую валентность *suī generis*» [5, с. 10–11]. Вместе с утратой «метанарративного механизма легитимации» в постмодернизме особый статус приобретают «гетероморфность языковых игр», «маленький рассказ», способные обеспечить динамическую устойчивость постсовременной культуры, содействовать не глобальному, но локальному консенсусу на уровне принятых норм, правил, допустимых приемов «языковой игры». Отсюда характерными чертами постмодернистского стиля мышления являются открытость к изменениям, релятивизм, придание важного значения плюрализму, случайности, допущение различных путей развития и его описания.

Философско-эстетическую базу постмодернизма составляют концепции деконструкции (Ж. Деррида), языка бессознательного (Ж. Лакан), психоанализа (Ж. Делёз, Ф. Гваттари), иронизма (У. Эко). К специфическому понятийному аппарату постмодернистского дискурса, дистанцирующему его от классической гносеологической парадигмы, относятся понятия «интерсубъективность», «интертекстуальность», «гипертекст», «ризома», «симулякр», «стилистический эклектизм», «семиотическая избыточность», «открытое произведение», «транссессия» и др. Важным фактором для интерпретации феноменов художественной реальности постмодерна является его отказ от идеи репрезентации полноты смысла, «метафизики присутствия» (Ж. Деррида) в искусстве и акцентуация внимания на проблеме отсутствия первосмысла, трансцендентального означаемого. Текст произведения (как литературного, так и живописного) в постмодернистском дискурсе понимается как несамостоятельный, как пересечение различных семантических плоскостей, предполагающих их деконструкцию и реконструкцию, разборку и сборку одновременно. Так, Р. Барт в эссе «Смерть автора» (1967) предлагает рассматривать текст не как «линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл», а как «многомерное пространство (курсив мой. – А.С.), где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» [1, с. 388]. «Многомерность» пространства художественного текста обуславливает полисемантизм культурных смыслов произведения, которые представляют собой «идеациональные конструкторы, связанные с культурными объектами (денотатами) как со знаками, т. е. являющиеся их информационным, эмоциональным, экспрессивным содержанием (значением)» [8, с. 214]. В постмодернистском дискурсе смысл не «наличествует»,

а представляет собой динамическую целостность, идеациональное содержание которой эксплицируется в процессе диалогического взаимодействия автора и реципиента (читателя или зрителя). При этом в тексте, понимаемом как «мозаика цитаций», «некая сборка», говорить можно лишь, по мнению Ж. Делёза и Ф. Гваттари, «о множественностях, линиях, стразах и сегментациях, о линиях ускользания и интенсивностях, о машинных сборках и их разных типах, о телах без органов и их конструкции, об их селекции, о плане консистенции, о единицах измерения в каждом случае» [2, с. 8]. Иными словами, постмодернистская трактовка произведения предполагает децентрацию субъекта, смысловую открытость, вариативность интерпретации, многовекторность внутренних связей.

Характерная для постмодернистского дискурса полифоничность содержания, «ризоматическая» структура текстов, их игровой характер, интертекстуальность во многом обуславливают тот факт, что границы традиционных видов и жанров искусства становятся условными, потому что и само понятие границы как своего рода демаркационной линии сменяется идеей релятивности внутривидовых отличий, чем, по сути, утверждается их семантическая гомогенность. Так, американский литературный критик и теоретик марксизма Ф. Джеймисон в статье «Постмодернизм и общество потребления» считает, что постмодернизму свойственно «стирание некоторых ключевых связей или различий», а также «эрозия различения между высокой культурой и так называемой массовой или поп-культурой» [3]. По мнению ученого, «стирание прежних жанровых и дискурсивных категорий может быть обнаружено в том, что иногда называют современной теорией. Одним поколением раньше еще существовал строгий терминологический дискурс профессиональной философии – великие системы Сартра и феноменологов, произведения Витгенштейна, аналитической философии, или философии обыденного языка, вместе с отчетливым разделением различных дискурсов других академических дисциплин, таких как политология, социология или литературная критика. Сегодня мы всё в большей мере имеем некий род письма, называемого просто «“теорией”», которая представляет собой все эти дисциплины сразу и ни одну из них в отдельности» [3]. Экстраполируя тезис Ф. Джеймисона о том, что современный академический дискурс становится «неким родом письма» или просто «теорией», на область искусства (это вполне правомерно, так как в постмодернизме весь «мир» понимается как «текст»), можно сказать, что оно (искусство) является «неким текстом», «писанием», в котором разделение на жанровые категории утрачивает актуальность или вообще нивелируется. Пейзаж (как литературный, так и живописный) в таком контексте выступает актом высказывания, коммуникативным событием, «планом консистенции» (Ж. Делёз), где полисемантизм внутренних связей ведет к

перманентному углублению в слои культурного текста. Пейзаж в постмодернистском дискурсе, таким образом, выходит за рамки самостоятельной жанровой формы, создавая многокомпонентные интертекстовые структуры, организованные по принципу цитатности, коллажности, свободного построения семантических отношений. При этом традиционное понимание пейзажа как целостного художественного образа природного мира сменяется трактовкой его как мозаичной, многослойной структуры, части которой связаны вариативно, обладают полиассоциативностью и многозначностью трактовок, так как их смысловое прочтение не регламентировано авторским замыслом, а находится в диалогическом взаимодействии с читателем или зрителем. Очевидно, что стирание внутривидовых границ в искусстве постмодернизма ведет к трансформации содержательного ядра пейзажа в направлении механического копирования, цитирования, деконструкции, ироничного обыгрывания «привычных» норм классической или, в большей степени, модернистской художественных стратегий, которые всегда выполняли определенную телеологическую функцию, т. е. репрезентировали артикулированную авторскую идею. Это могло отражаться, например, в понимании пейзажа как символа, как лирического образа природы, как философской картины мира, как выражения внутренних эмоций и переживаний творца. В постмодернистском дискурсе тенденции жанровой синестезии наполняют пейзаж практически неограниченными возможностями в построении сложной полисемантической структуры, в которой смысловые уровни связаны не иерархически-инвариантно, а находятся в динамическом взаимодействии, образуя между собой места «сборки» и «распределения» информации в соответствии с определенным контекстом.

Специфика отражения культурных смыслов в пейзаже эпохи постмодерна наиболее отчетливо прослеживается при сопоставлении произведений литературы и живописи. Так, концептуальной значимостью обладают пейзажные образы, воплощенные в повести «Башня из черного дерева» (1974) одного из крупнейших английских писателей второй половины XX – начала XXI в. Джона Фаулза (1926–2005). В данном произведении автором широко применяется характерный для постмодернизма прием интертекстуальности, что проявляется в широком использовании цитат, аллюзий, реминисценций. Уже само название повести представляет собой аллюзию на метафору искусства как «башни из слоновой кости» (франц. *la tour d'ivoire*), которая встречается в одном из стихотворений сборника «Августовские мысли» (1837) французского поэта и критика Ш.О. Сент-Бёва (1804–1869). Если «башня из слоновой кости» символизирует уход от повседневности, «приземленности» во имя служения чему-то прекрасному, духовному, возвышенному (что, по сути, отражает классическое понима-

ние искусства), то образ «башни из черного дерева» (который можно в широком смысле рассматривать как пейзажный концепт, т. е. обладающий пространственными характеристиками) обозначает в контексте произведения творческую самоизоляцию, замыкание в искусственно созданных теориях, оторванных от реальной жизни и проблем современности и препятствующих подлинному самовыражению художника. Именно «башней из черного дерева» один из главных героев повести, пожилой художник-модернист Генри Бресли, называет искусство XX в. Фигуре Генри Бресли в повести на идейном и морально-психологическом уровне противопоставит молодой художник и критик Дэвид Уильямс, воплощающий собой образованного, успешного, «благополучного», однако «бессильного», «стерильного» постмодерниста. В столкновении этих двух образов раскрывается основная проблематика повести, затрагивающая не только конфликт модернизма и постмодернизма, но и вопросы творческой самореализации художника, его связи со временем, культурной традицией, поиск подлинных основ искусства.

В многоуровневой семантической структуре произведения Дж. Фаулза одну из центральных, смыслообразующих линий представляют пейзажные описания Котминэ – поместья в Бретани (Франция), куда Уильямс приезжает на два дня, чтобы собрать материал для вступительной статьи к альбому о творчестве Генри Бресли. Котминэ предстает не просто местом действия, но образом свободной жизни, «пространством мифа», «миром легенд», существующим словно вне времени, вне современности. Это волшебный край, созданный Генри Бресли в сердце старинного Броселиандского леса, в котором реальность дня сегодняшнего ощущается во всей его полноте. Характерно, что в описаниях пейзажей автор использует ассоциативные отсылки к полотнам великих мастеров прошлого. Например, купание обнаженных девушек в пруду, а затем завтрак с ними на траве являются «цитатами» картин сначала П. Гогена, а потом Э. Мане. Каждая такая ассоциация подчеркивает завершенность сцены, выхватывает отдельное мгновение, делая его частью общего «мифа» и придавая ему вневременной характер.

Котминэ располагается в тех местах, где разворачивалось действие средневековых бретонских легенд о заколдованных принцессах, сказочных драконах и странствующих рыцарях, и сам Дэвид становится участником подобной легенды, разыгрывающейся в современной жизни. Котминэ и его обитатели (Генри Бресли и две его ученицы – молодые художницы Диана (Мышь) и Энн (Уродка)) воплощают творческую свободу, полноту жизни, на фоне которых Дэвид Уильямс осознает «серость» и безликость своего прежнего существования и своих творческих принципов. Несмотря на то что «его полотна отличались тщательно выверенной техникой пись-

ма, крепкой архитектурной... и тонким чувством цвета», они не обладали темпераментом, внутренней силой картин старого мастера, а всего лишь «прекрасно смотрелись на стенах комнат, украшая жизнь» [7, с. 29]. За этим внешним «благополучием», «филигранной техникой», «геометричностью» и «тонким вкусом» работ Дэвида скрывалось небытие, «зияющая пустота» современного периода истории искусства. В таких условиях «художник не хочет, чтобы его полотна отражали то, как он живет», ему остается лишь «камуфлировать эту выхолощенную реальность» [7, с. 176]. Истинную суть происходящего можно было наиболее точно охарактеризовать, по мнению Уильямса, словом «абстракция». Очевидно, что абстракция его работ не только лишь внешний атрибутивный признак или творческий метод, но выражение определенного отношения к жизни и типа мировосприятия, которые при рассмотрении в широком социокультурном контексте приобретают особый аксиологический статус. Не случайно, словно полемизируя с молодым художником, Диана (Мышь) замечает: «Абсолютная абстракция есть абсолютный уход от ответственности за судьбы человека и общества» [7, с. 70]. Именно поэтому искусство, понимаемое ею как «форма речи», должно основываться не на «абстрактных грамматических категориях», а на «реальных нуждах человека», на «изреченном слове», «слове реальном» [7, с. 77]. В идеях, абстрактных теориях Мышь видит опасность, поскольку они «отрицают человеческий фактор. А единственным ответом фашизму может быть только человеческий фактор» [7, с. 77]. Постепенно, по мере своего «погружения» в атмосферу жизни Котминэ, это понимает и Дэвид. Он приходит к мысли, что «может, в этом и выражается истинная гениальность старика – древняя тяга прочь из города, в таинственную глушь, стремление осознать истоки этой тяги, вновь обрести в зелени лесов животворное кельтское начало» [7, с. 121]. Молодой художник начинает осознавать, что непосредственная связь с реальным миром, свободное творческое и личностное самовыражение, не скованное «выхолощенными» теориями и боязнью выйти за рамки «благополучной», удобной жизни, являются основой подлинного искусства. Котминэ явилось своеобразным зеркалом, отразившим прежнее существование Дэвида, которое теперь ему казалось «потрепанным и жалким..., бесцветным, обезболенным, пресно благополучным» [7, с. 175].

Вернувшись из Котминэ к цивилизации, к семье, к своим абстрактным полотнам, Дэвид Уильямс с особой остротой осознает, что его «нормальная» для всех окружающих жизнь не более чем абстракция, «башня из черного дерева»: «Он так и стоял у окна, глядя на расплывающийся инверсионный след самолета, как наяву рисовавшийся перед ним над сумрачным морем крыш, мокрых от серой мороси: четкая параллель с тем, что он есть на самом деле, по сравнению с неудержимо рвущейся вверх линией –

символом того, чем он мог бы быть» [7, с. 182]. Образ «серого», «сумрачного» города, резко контрастирующий с яркими, красочными пейзажными описаниями Котминэ, с особой выразительностью показывает «неподлинность» внешне благополучного существования современного человека, утратившего полноту бытия, свое подлинное «я».

Одним из характерных примеров постмодернистской литературы, в котором пейзаж выполняет значимую смыслообразующую функцию, является роман югославского и сербского поэта, прозаика М. Павича (1929–2009) «Пейзаж, нарисованный чаем» (1988). Это произведение написано в форме кроссворда, который можно читать как по горизонтали, так и по вертикали. В романе рассказывается об архитекторе, который странствует из Белграда в Грецию в поисках следов своего отца, без вести пропавшего во времена Второй мировой войны. По своей композиционной структуре «Пейзаж, нарисованный чаем» является примером гипертекста, для которого характерно нелинейное построение, связанное с существованием внутренних ссылок. Чтение такого произведения представляет своего рода игру, свойственную литературе постмодерна в целом, в процессе которой количество значений исходного текста увеличивается в соответствии с тем, как сам читатель комбинирует первоначальные сюжетные линии.

В романе одним из источников информации о судьбе главного героя служат его тетради, о которых он сам говорил, что «в них перемешаны эпические предметы его ненависти с лирическими, что он их заполнял в плоской тишине вечеров, волоча за собой свою нью-йоркскую тень, или в бесплодные утренние часы, проснувшись от холода во рту и обнаружив, что держит в зубах, словно пойманную дичь, свою вчерашнюю улыбку» [6, с. 34]. В тетрадях помещались пейзажные зарисовки, чертежи, записи разного содержания. Всё это отображало ту или иную сторону личности архитектора: его интересы, размышления, фиксацию событий жизни. Характерно, что информация была изложена в тетрадях фрагментарно, не имела структурной целостности и общей смысловой завершенности. В этом можно увидеть параллель с коллажным строением композиции самого романа, где отдельные части могут образовывать различные семантические связи, специфика корреляции которых не детерминирована только позицией писателя. Совокупность микротекстов в таком произведении составляет подвижное множество, смыслы которого зависят не от автора, а от читателя, от избранного последним направления их определения. Как отмечает сам М. Павич, «речь идет... о том, чтобы открыть новый способ чтения, а не новый способ письма» [6, с. 124]. Коллажная структура в постмодернистском дискурсе претендует на более точное отображение действительности, которая представляет собой дискретность, совокупность отдельных моментов, событий. Трансформация дискретности в кон-

тинуальность происходит только в сознании человека благодаря его способности к синтезу, в процессе которого множество разрозненных фактов образуют упорядоченную определенным образом целостность.

Ведущая роль читателя в романе М. Павича, характерная в целом для постмодернистского дискурса, демонстрирует реализацию принципа диалогичности. На этот аспект «полифонического» литературного произведения (в противовес «монологическому») указывал еще М.М. Бахтин, затем его идеи нашли развитие в исследованиях Ю. Кристевой. В работе «Бахтин, слово, диалог и роман» (1967) она отмечает, что современный полифонический роман, которому свойственны «нечитабельность» и который имманентен самому языку, «воплощает усилия европейской мысли... выйти за пределы самотождественных, каузально детерминированных субстанций, обратиться к иному способу мышления – диалогическому (предполагающему логику дистанцирования, реляционные связи, принцип аналогии, неисключающие трансфинитные оппозиции)» [4, с. 450]. Принцип диалогичности олицетворяет, по мнению исследовательницы, «не столько субстанциальную и выводную, сколько реляционную и аналогическую логику, непосредственно противостоит аристотелевской логике и, как бы изнутри логики формальной, тесно с ней соприкасаясь, вступает с ней в противоречие, подталкивая в сторону иных способов мышления» [4, с. 450]. Отмеченная исследовательницей «реляционная логика» смыслов полифонического романа, его интертекстуальность позволяет рассматривать коллажную структуру тетрадей архитектора и самого произведения как метафору человеческой жизни, которая в формальном плане представляет собой совокупность дискретных событий и явлений, закономерные связи между которыми устанавливаются во время их интерпретации самим индивидом. В процессе этого формируется внутренний мир личности, происходит ее самоопределение и самореализация. Отсюда и окружающая действительность предстает как текст глобального масштаба, способ «прочтения» которого, а значит, и художественный образ зависят от субъекта когнитивного действия. Такая позиция отображает свойственную постмодернистскому дискурсу «открытость» произведения, отсутствие однозначности трактовки, сюжетную и интерпретационную поливариантность.

Пейзажи в тетрадах архитектора выполняют важную композиционную и содержательную функцию, выступая на уровне макро- и микротекстовых моделей. Немаловажным является тот факт, что главный герой, имея возможность пользоваться всем богатством красок (его трест начинался с изготовления химикатов и красок), выбрал именно чай в качестве материала для выполнения пейзажных зарисовок. В этом можно увидеть отсылку к восточной философии чайных церемоний. Неслучайно, что в одном из

фрагментов текста тетрадей помещены слова буддийского монаха Даруму о том, что «точно так же, как чай составляет мысль фарфоровой чаши, из которой мы его пьем, наш тридцатый день есть мысль нашего первого дня, из которого он рождается» [6, с. 34]. В таком контексте сам процесс создания пейзажа приобретает оттенок сакрального ритуала, духовного акта, который противопоставляется техницизму массового производства. Это подчеркивается и подробными описаниями тех «натуральных» инструментов и материалов, которыми выполнялись зарисовки: кисти из иголок ежа и телячьего уха; чай разных сортов: темный фруктовый чай, бледно-розовый апельсиновый чай, ярко-красный гибискус, «соучунг», «дарджилинг» и др. На одном из таких пейзажей был изображен «высокий берег реки, на пригорке, среди зелени, большой особняк с пристройками, а вдали, у церкви, белели разбредшиеся, как овцы на пашне, белые кладбищенские кресты. Вид этот производил совершенно неожиданное впечатление – словно перед вами картина, написанная слезами или сквозь слезы увиденная. Свет и тень на ней вели себя так, точно имели пол, – они были то мужского, то женского рода...» [6, с. 35]. В приведенной зарисовке «свет» и «тень», которые могли быть то «мужского», то «женского» рода, воспринимаются как отсылка к древнекитайской натурфилософской концепции Инь и Ян, что расширяет содержательность пейзажного образа, придавая ему концептуальную значимость. В отличие от «дихотомии» классической картины мира здесь присутствует «единство амбивалентности», являющееся отражением характерного для постмодернистского дискурса понимания мира как «хаосмоса-корешка» (Ж. Делёз), где принцип множественности сменяет бинарную логику мира как «космоса-корня». Существенным является и то, что пейзаж выглядел как «картина, написанная слезами или сквозь слезы увиденная». Данная фраза имеет амбивалентное значение: или архитектор создавал произведение «слезами», или он (а вместе с ним и зритель) видел пейзаж «сквозь слезы». В этом проявляются отмеченные выше принципы открытости, смысловой полифонии и диалогизма, когда автором признается равноправность нескольких взглядов на один и тот же объект или проблему, и только сам читатель решает вопрос об их приоритетности для себя.

Концепт «пейзаж, нарисованный чаем» на уровне макротекстовой модели можно рассматривать как образ мира, который имеет многокомпонентное строение и структурирован индивидуально в соответствии с субъективным пониманием читателя, с характерной для него стратегией интерпретации событий и явлений внутренней и внешней реальности. Подчеркнутая М. Павичем легкость выполнения, акварельная прозрачность, подвижность пейзажных зарисовок ведут к конструированию картины мира, которая не имеет однозначности, устойчивости и облада-

ет качествами многовекторности, динамичности, изменчивости. Ведущую роль в построении образа реальности играет не столько познание ее законов (на уровне абстрактно-логического мышления), сколько переживание событий, придание им значительности в соответствии с индивидуальными оценочными критериями. Концепт «Пейзаж, нарисованный чаем» на семантическом уровне противостоит «классическому пейзажу», пейзажу-картине, соответственно как и универсализм классической картины мира с ее рационализмом, каузальной детерминированностью, логоцентризмом, монологизмом противостоит постмодернистским установкам на иррациональность, непредсказуемость, алогизм, диалогизм. «Пейзаж, нарисованный чаем» предстает «слепком» самой жизни в той ее форме, в которой она остается в сознании конкретного человека. Автор стремится стереть границы между реальностью и произведением, низводя на «нет» момент «сделанности», искусства как ремесла и как акта трансценденции. Подчеркнутая «безыскусность» построения дневника, случайность записей и зарисовок словно «растворяют» текст романа в повседневности, делая его неотъемлемой частью окружающей реальности и духовного опыта человека.

Своеобразную интерпретацию пейзажный жанр получил в творчестве немецкого художника А. Кифера (род. 1945). Для его работ характерны полифоническое содержание, глубокая интеллектуальная рефлексия, смысловая и пластическая многослойность. В своих холстах художник обращается к разнообразным аспектам мировой культуры: немецкой истории, религиозной мистике, античной поэзии, месопотамским мифам. Произведения А. Кифера имеют сложное внешнее и внутреннее строение: использование широкого спектра художественных техник и материалов сочетается с семантической многовекторностью, приемами цитирования, свободной комбинацией культурных смыслов. В этом плане работы мастера являются своего рода палимпсестом, сущность которого проявляется как на уровне формального выражения, так и по отношению к содержанию. Как известно, палимпсестом называют древнюю рукопись, в которой поверх старых слоев письма наносились новые. В результате этого прежние надписи либо исчезали полностью, либо частично просвечивали из-под более поздних, выступая отдельными фрагментами и образуя сложную текстовую структуру. Получался текст, в котором нельзя было выявить ни начало, ни конец процесса письма. Как отмечает Р. Барт, «в многомерном письме всё приходится распутывать, но расшифровывать нечего; структуру можно проследить, “протягивать”... во всех ее повторях и на всех ее уровнях, однако невозможно достичь дна; пространство письма дано нам для пробега, а не для прорыва; письмо постоянно порождает смысл, но он тут же и улетучивается, происходит систематическое высвобождение смысла» [1, с. 389–390]. Очевидно, что каждая часть такого текста (письма) отсылает

к определенным смыслам, композиция которых в границах произведения формируется в соответствии с когнитивными стратегиями реципиента. С этих позиций палимпсест можно рассматривать как метафору постмодернистской культуры в целом и искусства в частности.

Художественное произведение в постмодернистском дискурсе понимается как диалогическое высказывание, которое представляет собой не завершенную целостность, а открытый процесс творения смыслов, где плюральность значений обуславливается множеством внутренних связей между различными семантическими уровнями. Ярким примером этому является серия работ А. Кифера «Ансельм Кифер – Велимиру Хлебникову» (2016). Формально эти произведения можно отнести к пейзажу, однако смысловые значения, заложенные в них, значительно расширяют границы жанра. Как видно из названия, серия посвящена русскому поэту и прозаику, одному из крупнейших представителей русского авангарда Велимиру Хлебникову (1885–1922). Это не случайно, так как обоих творцов объединяет широта интересов, которые не ограничиваются исключительно сферой искусства. Например, В. Хлебников кроме литературного творчества занимался поиском с позиций математики и нумерологии универсальных закономерностей цивилизационного развития, что нашло отражение в его книге «Битвы 1915–1917 гг. Новое учение о войне» (1915). Для А. Кифера, на которого в свое время оказали влияние философия каббалы, мистика и алхимия, исследование В. Хлебникова стало своеобразным открытием. В своей работе русский поэт осмысливал историю как череду важных и закономерных дат, смена которых подчиняется строгой периодичности. Так, одной из основных идей В. Хлебникова, которыми вдохновлялся А. Кифер, является расчет наиболее крупных морских битв. По мнению поэта, они происходят каждые 317 лет. Как напоминание об этом, на многих картинах серии А. Кифера присутствует тема морской бездны и морских судов. Однако связь работ художника и поэта присутствует не только на внешнем, но и на более глубоком содержательном уровне.

Следует отметить, что отличительной чертой творчества А. Кифера является переосмысление им немецкой истории, связанное с осознанием послевоенным поколением (к которому относится сам художник) вины и раскаяния за убийства, концлагеря и холокост. В таком свете очевидной становится причина интереса мастера к исследованиям В. Хлебникова, ряд мрачных пророчеств которого стали реальностью уже после смерти поэта. Гнетущая атмосфера, свойственная холстам серии, создает впечатление апокалиптической картины мира, без присутствия в ней человека. Многие пейзажи воспринимаются как ландшафт после катастрофы, олицетворяющий конец цивилизации, «бесплодную землю» (Г. Элиот). При всём внешнем сходстве работ каждая из них между тем содержит осо-

бое послание зрителям. Семантически многогранным является изображение подводной лодки времен Второй мировой войны, присутствующее на многих полотнах серии (например, «Морские битвы Велимира Хлебникова», «Новое учение о войне. Велимиру Хлебникову», «Велимиру Хлебникову. Судьбы народов», «Велимиру Хлебникову. Новое учение о войне. Судьбы народов» и др.). Это образ-напоминание, который воплощает собой антигуманную сущность военных событий. Использование изображения подводной лодки в разных контекстах открывает новые грани смыслового содержания полотен. Например, в работе «Морские битвы Велимира Хлебникова» она помещена на земле, в колее, словно выброшенная на берег истории за ненадобностью. В масштабе изображенного окружающего ландшафта подводная лодка воспринимается детской игрушкой, что свидетельствует о мелочности человеческих разногласий в сравнении с величием и безграничностью природы. Картина «Велимиру Хлебникову. Новое учение о войне. Судьбы народов» напоминает на первый взгляд классический по форме визуального воплощения осенний пейзаж: спокойная гладь воды, холм, заросший невысокой растительностью, тонкие травинки на ближнем плане. Однако элегичность пейзажа нарушает образ подводной лодки в середине водоема, являющейся инородным телом в царящей природной гармонии. В этом холсте прочитывается и отсылка к творчеству русских художников-пейзажистов, и указание на идеи В. Хлебникова, и размышление самого автора о судьбе современной цивилизации. Изображенная на картине подводная лодка имеет ржаво-коричневый цвет, близкий к общему колористическому строю произведения, что, с одной стороны, создает впечатление ее «естественности», «вписанности» в природное окружение. Однако на самом деле этот атрибут военных времен не согласуется с мирным настроением пейзажа, что делает его квази-органичным элементом. С другой стороны, ржавый цвет подводной лодки свидетельствует о воздействии на нее времени, что можно рассматривать как отображение хода истории, как напоминание о тех событиях, антигуманная сущность которых оставляет открытым вопрос о степени настоящей «цивилизованности» современного человечества, способного к самоистреблению. Очевидно, что А. Кифер, как и В. Хлебников, поднимается в своих произведениях до общечеловеческого уровня, затрагивая проблему существования людей на планете, будущее которых зависит во многом от того, насколько ими будет переосмыслен опыт прошлого.

Одной из центральных работ серии является полотно «Дух над водой». По своей визуальной форме оно напоминает морской пейзаж с бурными волнами, низким небом, по которому двигаются тяжелые тучи. Однако эти внешние признаки выглядят условными, что не исключает возможность другой трактовки композиции. Картина имеет рельефную, много-

слоистую, подчеркнуто необработанную поверхность, которая уподобляется древнему артефакту, сохранившему следы времени. Для достижения соответствующего эффекта при создании серии художником использовались разнообразные техники и материалы: холст, растительное масло, акрил, эмульсия, шеллак, свинец, продукты электролиза. Кроме этого, А. Кифер вводит в свои произведения элементы инсталляции, закрепляя на поверхности картин объемные предметы. В работе «Дух над водой» сверху помещена книга со свинцовыми страницами, которая является смысловым и композиционным центром. В контексте произведения она выступает аллюзией на Книгу Бытия, в первой главе которой говорится, что «земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою» (Быт. 1:2). Эти слова характеризуют картину мира в начале становления, отображают время зарождения истории. С другой стороны, образ первородных стихий в пейзаже олицетворяет свободу творческого развития, а Книга – мировой закон, Логос, который управляет этим процессом. Относительно сказанного целесообразно вспомнить слова из Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1:1). Слово в широком смысле выступает метафорой творчества, актом поэтической и художественной деятельности. Именно первоначальное звучание слова стремился отыскать в своей поэзии В. Хлебников, так же и А. Кифер пробует найти правду в живописи, рассмотреть за историческими и культурными наслоениями подлинные первоосновы человеческого существования.

Таким образом, анализ функциональной роли и семантического содержания пейзажа в произведениях Дж. Фаулза, М. Павича, А. Кифера позволяет сделать вывод о том, что пейзаж в постмодернистском дискурсе является важным средством трансляции культурно значимой информации. Пейзажному жанру на всех стадиях его исторического развития была свойственна интенция построения целостной картины мира, основанной на понимании единства существования природы и человека. В эпоху постмодерна, утвердившую плюралистическую эстетическую парадигму, опирающуюся на принципы открытости, интертекстуальности, динамической устойчивости, стилистического эклектизма, семиотической избыточности, пейзаж, сохраняя основные атрибутивные признаки жанровой формы, значительно расширяет свое семантическое содержание. Полисемия литературного и живописного пейзажа в постмодернистском дискурсе во многом обуславливается его вариативной структурой, части которой «собираются» в целое и «разбираются» на отдельные элементы в процессе диалогического взаимодействия автора и реципиента. Широкое использование цитирования, аллюзий, реминисценций, а также «размытость» внутрижанровых и внутривидовых границ в искусстве постмодерна форми-

руют смысловую «полифонию» пейзажа, «расширяя» его семантическое пространство до бесконечности мегатекста культуры, создаваемого совокупным творцом.

Литература

1. *Барт Р.* Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – С. 384–391.
2. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато: капитализм и шизофрения / пер. с фр. и послесл. Я.И. Свирского, науч. ред. В.Ю. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. – 895 с.
3. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм и общество потребления: пер. с англ. // Логос: интернет-журнал. – 2000. – № 4. – URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm (дата обращения: 19.05.2020).
4. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 2000. – С. 427–457.
5. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна: пер. с фр. – М.: Ин-т эксперим. социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
6. *Павич М.* Пейзаж, нарисованный чаем / пер. с серб. Н. Вагаповой, Р. Грецкой. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – 384 с.
7. *Фаулз Дж.* Башня из черного дерева // Фаулз Дж. Пять повестей: Башня из черного дерева; Элидюк; Бедный Коко; Энигма; Туча: пер. с англ. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. – С. 5–184.
8. *Шейкин А.Г.* Смыслы культурные // Культурология. XX век: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред., сост. и авт. проекта С.Я. Левит. – СПб.: Университетская книга, 1998. – Т. 2: М–Я. – С. 214.
9. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя Розы: роман. Заметки на полях «Имени розы»: эссе / пер. с ит. Е. Костюкович. – СПб.: Симпозиум, 1997. – С.596–644.

Статья поступила в редакцию 10.10.2019.

Статья прошла рецензирование 27.11.2019.

DOI: 10.17212/2075-0862-2020-12.2.2-382-398

CULTURAL MEANINGS OF THE LITERARY AND PICTORIAL LANDSCAPE IN POSTMODERN DISCOURSE

Selitskii Aleksandr,

Senior lecturer,

Department of Art and Pedagogical Education,

Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University,

Member of the Belarusian Union of Artists,

13 F. Skarina St., Minsk, 220114, Republic of Belarus

ORCID: 0000-0002-3995-3701

selalleon@rambler.ru

Abstract

The article deals with the problem of studying the cultural meanings of literary and painted landscape in postmodern discourse, which is relevant for modern cultural knowledge. It is noted that the polyphonic content characteristic of postmodernism, the “rhizomatic” structure of texts, their playful nature, intertextuality largely determine the fact that the boundaries of traditional types and genres of art become conditional, because the very concept of “boundaries” as a kind of “demarcation line” is replaced by the idea of relativity of intraspecific differences. In the “postmodern situation”, for which the paradigm is the installation on the “heteromorphism of language games”, dynamic stability, giving importance to pluralism, randomness, the assumption of different ways of development and its description, the landscape goes beyond the independent genre form, creating multicomponent intertext structures, organized on the principle of citation, collage, free construction of semantic relations. The tendency of leveling intraspecific boundaries in postmodern art leads to the transformation of the content core of the landscape in the direction of mechanical copying, deconstruction, ironic play on the “usual” norms of classical or, to a greater extent, modernist artistic strategies, which always performed a certain teleological function, that is, represented the articulated author’s idea. Landscape (both literary and pictorial) in this context is an act of expression, communicative event, “consistency plan” (G. Deleuze), where polysemantic internal bonds leading to permanent indentation in the cultural layers of the text. On the basis of the analysis of the works of J. Fowles, M. Pavic, A. Kiefer it is concluded that in postmodernism, the traditional understanding of the landscape as a holistic artistic image of the natural world is replaced by its interpretation as a mosaic, multi-layered structure, parts of which are connected variatively, have polyassociative and polysemantic interpretations, since their semantic reading is not regulated by the author’s intention, but is in dialogical interaction with the reader or viewer. The revealed tendencies of genre synesthesia in postmodern discourse fill the landscape with practically unlimited possibilities in the construction of a complex polysemantic structure, in which semantic levels are not hierarchically invariant, but are in dynamic inter-

action, forming places of “assemblies” and “distribution” of information in accordance with a certain cultural context.

Keywords: postmodernism, postmodern discourse, cultural meanings, landscape, intertextuality, literature, painting, J. Fowles, M. Pavic, A. Kiefer.

Bibliographic description for citation:

Selitskii A. Cultural Meanings of the Literary and Pictorial Landscape in Postmodern Discourse. *Idei i idealy = Ideas and Ideals*, 2020, vol. 12, iss. 2, pt. 2, pp. 382–398. DOI: 10.17212/2075-0862-2020-12.2.2-382-398.

References

1. Barthes R. *Smert' avtora* [The Death of the Author]. Barthes R. *Izbrannyye raboty: Semiotika: Poetika* [Selected Works: Semiotics: Poetics]. Moscow, Progress Publ., 1989, pp. 384–391. (In Russian).
2. Deleuze G., Guattari F. *Tyryacha plato: kapitalizm i shizofreniya* [A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia]. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., Moscow, Astrel' Publ., 2010. 895 p. (In Russian).
3. Jameson F. Postmodernizm i obshchestvo potrebleniya [Postmodernism and Consumer Society]. *Logos = The Logos Journal*, 2000, no. 4 (25). (In Russian). Available at: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm (accessed 19.05.2020).
4. Kristeva Yu. Bakhtin, slovo, dialog i roman [Word, Dialogue and Novel *Frantsuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French Semiotics: from Structuralism to Post-Structuralism]. Moscow, Progress Publ., 2000, pp. 427–457.
5. Lyotard J.-F. *Sostoyanie postmoderna* [The Postmodern Condition: A Report on Knowledge]. Moscow, Institut Eksperimental'noi Sotsiologii Publ., St. Petersburg, Ale-teiya Publ., 1998. 160 p. (In Russian).
6. Pavich M. *Peizazh, narisovannyi chaem* [Landscape Painted with Tea]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2002. 384 p. (In Russian).
7. Fowles J. *Bashnya iz chernogo dereva* [The Ebony Tower]. Fowles J. *Pyat' povestei: Bashnya iz chernogo dereva. Eliduc. Poor Koko. The Enigma. Tucha* [Five Stories: The Ebony Tower. Eliduc. Poor Koko. The Enigma. The Cloud]. Moscow, AST Publ., 2008, pp. 5–184. (In Russian).
8. Sheikin A.G. Smysly kul'turnye [Cultural Meanings]. *Culturology. The XX century* [Culturology. The XX century]. Encyclopedia. In 2 vol. St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1998, vol. 2, p. 214.
9. Eco U. *Zametki na polyakh "Imeni rozy"* [Postscript to The Name of the Rose]. Eco U. *Imya Rozy. Zametki na polyakh "Imeni rozy"* [The Name of the Rose. Postscript to The Name of the Rose]. St. Petersburg, Simpozium Publ., 1997, pp. 596–644. (In Russian).

The article was received on 10.10.2019.

The article was reviewed on 27.11.2019.