

ПОСТМОДЕРНИСТСКОЕ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ В ЛИТЕРАТУРЕ И АРТ-ИНСТАЛЛЯЦИЯХ ГЕРМАНИИ

Статтю присвячено дослідженню стратегії колекціонування як стильової домінанти постмодерну в літературі і сучасному мистецтві Німеччини. На матеріалі романів П. Зюскінда («Парфумер») і М. Байєра («Летючі собаки»), а також арт-інсталяцій Р. Райнсберга робиться висновок про наявність загальної тенденції до «збирання ідентичності» у різних видах мистецтва. Колекція розглядається як симулякр, що створює ілюзію цілісності в ситуації постмодерністського хаосу та кризи особистості.

Ключові слова: постмодернізм, колекція, архів, симулякр, інсталяція, П. Зюскінд, М. Байєр, Р. Райнсберг.

В епоху постмодернізму актуальною естетическою стратегією преодолення пустоти і хаосу станеться колекціонування. Колекції звуків, запахів, камней, мусора, старої одяжки, чемоданів, дверних петлей, поношеної обуви – вот лишь деякі приклади «необычных» експонатів, надаючи своїм власникам статус винятковості. Феномен колекціонування, ставши відображенням потребительського характеру культури, нашел втілення в різних видах мистецтва. В німецькій літературі 1980-1990-х гг. заявляють о себе нові герої – колекціонери і архіватори (романи П. Зюскінда, М. Байєра, К. Рансмайра). Їх інтерес (а зазвичай і маніакальна страсть) к колекціонуванню обумовлені прагненням зібрати своє «я», заповнити очевидну пустоту або сховати свою безликість в масмедійній симулякрової реальності.

Паралельно інтерес к колекціонуванню, архівуванню, музеєфікації виникає і в сучасному мистецтві (інсталяції німця Р. Райнсберга, англійця Т. Крэгга, бельгійця М. Бродтхаєрса, француза К. Больтаньскі). Мистецтвозец Е. Андреева відзначає «зростаюче число інсталяцій-архівів і художників-колекціонерів» з 1980-х к 1990-м гг. і зв'язує цю тенденцію з спробою протистояти розпаду реальності шляхом створення її симулякра [1, 347]. Оскільки «звичайна реальність, зв'язана з темою особистого проживання, ефемерна і відноситься к зникаючим видам», виникає необхідність симулювати її. Таким чином, уже з першого наближення к феномену колекціонування відкривається симулякрової характер самої колекції, створюваної з метою відображення, заміщення або маскування відсутності реальності (по Ж. Бодрийяру). Підкреслюючи загальність феномена колекціонування в різних видах мистецтва, уточнимо, що в літературі ми маємо справу з умовною репрезентацією колекції-симулякра, створеною в художественному світі творчості. Во другому випадку – колекція або архів представлені в реальному часі і просторі.

Ітак, предметом нашого інтересу стає область *отношений* літератури і нової, синтетическої форми сучасного образотворчого мистецтва – інсталяції. В контексті компаративістики, вивчаючої наряду з міжлітературними контактами «сфери взаємозв'язків і взаємодії літератури з іншими видами мистецтва і видами духовно-творческої діяльності» [9, 25], подібні дослідження стають і можливими, і перспективними.

Інтермедіальність як область компаративістики. На сьогоднішній день поняття «інтермедіальність» впевнено входить в науковий обиход не тільки компаративістики, але і суміжних гуманітарних областей знання. Літературознавці, мистецтвозець, культурологи активно оперують «модним терміном», коли йдеться про синтез медіа, взаємодії різних видів мистецтва. Поняття, ставше особливо популярним в 1990-е гг., з'явилося ще в 1960-е гг. в середі неоавангардистів. Англійський художник Дік Хіггінс, стоявший у витоків руху «Fluxus», використовував термін «інтермедіа» для позначення гібридних жанрових форм, к которым відносив, наприклад, «міжмедіальні» реди-мэйди М. Дюшана і візуальну поезію [16, 305].

В той же час, вивчення взаємозв'язків літератури з іншими мистецтвами має давню традицію, що сягає до античності. Во другому половині ХХ в. в компаративістці виділяється окрема галузь – *interart's*, або *comparative art studies* («міжмистецькі порівняння»), що займається питаннями «відношення мистецтва, їх взаємодії і синтезу, інтермедіального характеру їх взаємозв'язків» [5, 286]. Це напрямлення компаративістики вважалося вперше периферійним. По думці Д. Наливайко, це було пов'язано з відсутністю єдиного думки відносно належності його проблематики к літературознавству. Французька школа причисляла такі дослідження к сфері естетики, американська концепція, поступово ставшая магістральною, трактувала відношення літератури і інших мистецтва к літературознавчій проблемі [9, 7].

По мнению корейского германиста Вее-Конга Ко, до сих пор спорным остается вопрос о том, может ли интермедиальность быть «собственностью» какой-либо одной научной дисциплины? С одной стороны, она может рассматриваться как предмет сравнительного литературоведения, с другой стороны – медиа-эстетики. Точкой соприкосновения компаративистики и медиа-эстетики ученый считает «медиальное взаимодействие искусств», хотя, подчеркивает он, предмет и методология этих дисциплин существенно различаются [15, 68–69]. Медиа-эстетика фокусируется на изучении аудио-визуальных форм восприятия медиа, компаративистика изучает связи между литературой и другими формами искусства.

Однако и сегодня термин интермедиальность в компаративистике используется относительно редко, несмотря на большое количество исследований в данной области. И. Раевски связывает этот факт с отсутствием потребности вводить новое понятие в науку, которая, успешно занимаясь изучением межвидовых связей искусства, уже многие десятилетия обходится и без него. Помимо этого, рассуждает исследовательница, существует угроза, что «новомодные технические и электронные масс(медиа)» постепенно вытеснят «высокие» искусства, которые традиционно были предметом компаративистики [17, 15]. Следует отметить и отсутствие четкой дефиниции понятия. Существует представление об интермедиальности как некоем «зонтичном термине» (*termine ombrello*), объединяющем разные явления и жанры: *mixed media*, экфразис, «оперизацию», экранизацию и адаптацию, «книгизацию», «новелизацию» или «медиа тай-ин», *hyperfiction*, сетевую литературу, мэйл-арт и др. [17, 12–13]. В целом, кажется нам, интермедиальность оказывается очень органичной постмодернистской эстетике со свойственным ей эклектизмом и размытием границ, а расширение предмета *interart studies* за счет включения новейших медиа открывает новые перспективы перед компаративистикой.

Интермедиальный контекст исследования. Обозначив предмет нашего исследования как выявление стилевых аналогий в литературе и искусстве, постараемся определить ракурс исследования в контексте теории интермедиальности. Согласно концепции И. Раевски, интермедиальность включает в себя: 1) феномен синтеза различных медиа, приводящий к возникновению новых жанров; 2) феномен трансформации медиа, то есть перехода одной знаковой системы в другую (экранизации, адаптации и т.д.); 3) феномен интермедиальных взаимосвязей в рамках одного медиа (музыкальность литературы, нарративизация музыки и пр.) [17, 19–22]. Предлагая подобную трактовку, И. Раевски акцентирует внимание на влиянии и синтезе разных «языков» искусства, но при этом исключает из нее типологические сходства разных искусств на уровне общих тем, сюжетов, жанра, стиля и т.д.

Шире трактует интермедиальность Й. Шретер. Кроме синтетической (1), трансформативной (2) и онтологической (3), он вводит понятие «формальная» или «трансмедиальная» интермедиальность (4). При этом он основывается на наличии *формальных аналогий*, возникающих в различных медиа контекстах [18]. Очевидно, что, говоря о коллекционировании как стилевой доминанте постмодернизма в разных медиа, мы оказываемся в плоскости формальной / трансмедиальной интермедиальности (по определению Й. Шретера). Исследование инсталляции как нового гибридного жанра относится к сфере интермедиальности синтетической.

Итак, рассмотрим *коллекционирование как стилеобразующий фактор постмодернизма*. Рассуждая о природе коллекционерской страсти, теоретик постмодернизма Ж. Бодрийяр в «Системе вещей» связывает ее с особым отношением к вещи. У каждой вещи, считает он, есть две функции: одна – быть используемой, вторая – быть обладаемой. Коллекционер всегда воспринимает вещь абстрагировано от ее основной функции. Для него это уже не ковер, стол или статуэтка – а просто «вещь», лишенная практического значения. Такие вещи, воспринимаемые субъективно, складываются в систему, «благодаря которой субъект пытается восстановить для себя мир как некую приватную целостность» [4, 96]. Коллекция, в понимании Ж. Бодрийяра, дает чувство присутствия в мире. Собирая вещи, человек «*постоянно и циклически-контролируемо переживает процесс своего существования, а тем самым символически преодолевает это реальное существование, неподвластное ему в своей необратимой событийности*» [4, 109]. Чувствуя себя отчужденным, коллекционер сам пытается «воссоздать такой дискурс, который был бы для него прозрачен, чтобы он сам владел его означающими и сам же в конечном счете являлся его означаемым». Однако проект по собиранию «я», по мнению философа, обречен на неудачу: попытка обрести целостность через вещи всегда отмечена одиночеством, поскольку не связана с коммуникацией. Процесс коллекционирования ограничен своей повторяемостью, а его материал – вещи – слишком конкретен. Поэтому «если “тот, кто ничего не собирает, – кретин”, то и в собирателе тоже всегда есть что-то убогое и нечеловеческое» [4, 119]. Таким образом, «коллекция», равно как и «вещь», становится значимой категорией постмодернистского сознания и оказывается в центре внимания современного искусства.

Герои-коллекционеры в литературе. Впервые о коллекционере как новой парадигмальной фигуре немецкого постмодернистского романа заявила Г. Кучумова [8]. Разрабатывая типологию

романного героя в постмодернистской литературе, исследовательница выделила новые типы личности (коллекционер, архивист, вуайерист, номад), ставшие «мощным инструментом» разрушения традиционных мифов и стереотипов общественного сознания [8, 378]. Наиболее знаковые коллекционеры – это собиратель запахов Жан-Батист Гренуй (П. Зюскинд, «Парфюмер», 1985) и коллекционер звуков Карнау (М. Байер, «Летучие собаки», 1995). Их литературным прототипом, считает Г. Кучумова, является Фердинанд Клегг, знаменитый собиратель бабочек из романа Дж. Фаулза («Коллекционер», 1963). Начиная с Дж. Фаулза, «законодателя моды» на героев-коллекционеров, увлечение собирательством объясняется как попытка преодолеть «немо» (т.е. свою ничтожность) и переключить внимание с внутренней пустоты на наполненность вещного мира (эссе «Аристос»).

Во всех трех вариантах коллекционирование становится проектом по *собираению идентичности и осуществлению своего «я»* в ситуации кризиса личности. Клегг – типичный «средний человек» – стремится заявить о своей значимости, прикрыть свою неполноценность, став обладателем уникального экспоната – девушки по имени Миранда. «Ольфакторный гений» Зюскинда также стремится заполучить свой идеальный экспонат. Убитая им девушка оказывается для него «образом образов», архетипом Любви-Красоты-Истины. Обладание ее ароматом позволит ему, по мнению Г. Кучумовой, обрести недостающую «божественную» часть своего «я» [8, 185]. Эта же модель получила развитие и в романе М. Байера. Предметом коллекционерской страсти Карнау становится человеческий голос во всех его проявлениях. Из простого инженер-акустика, записывавшего речи фюрера и Геббельса во время военных парадов, он превращается в безумного коллекционера – архиватора человеческих голосов. Его невинное увлечение перерастает в безумную страсть. С целью создания уникальной акустической карты он записывает на пленку страшные крики солдат на поле боя, стоны заключенных во время пыток и жутких экспериментов. Карнау – безликий, серый человек «без прошлого и настоящего» – стремится в этом страшном многоголосии обрести собственный голос и заявить окружающим о своем присутствии в мире.

Для Гренуя и Карнау важно самоутвердиться, артикулировать свою значимость. Схематично, они повторяют путь Клегга: не выделяясь из общей массы, они идут на все, чтобы оставить о себе память – Карнау создает уникальный архив с фонозаписями Третьего Рейха, Гренуй становится самым выдающимся парфюмером своей эпохи, обладателем неповторимого обоняния. Путь, по которому идут герои к созданию совершенной коллекции – преступный. Однако понятия любви и ненависти для них равнозначны – это знаки «того, что нас запомнят, что мы не «не существовали», это «способ заставить о себе помнить» [11, 61].

Для Гренуя и Карнау коллекционирование является *способом утверждения власти и механизмом манипулирования*. Поэтому они страстно стремятся завладеть предметами своих коллекций, утвердить свою власть над ними. Коллекционирование для них – это завуалированный способ утверждения своего существования в мире, дающий: а) наслаждение от обладания вещью; б) возможность манипулировать вещами. Гренуй в романе Зюскинда является олицетворением власти, он наслаждается своим триумфом над толпой (финальная сцена романа). Карнау служит власти: его «наука» является инструментом ее манипуляции. Руководствуясь псевдонаучными целями, Карнау сам становится «инструментом террора этой власти» [10, 118].

Коллекция в постмодернизме выступает *симулякром искусства*. Термин «симулякр» был введен в постмодернистскую философию Ж. Бодрийяром («Симулякры и симуляции», 1981). Будучи сторонником идеи, что вся современность – это эпоха тотальной симуляции, он писал: «Мы вступили в эру симуляции, наступление которой знаменует полная взаимозаменяемость некогда противоречивых либо диалектически противоположных терминов: красивого и уродливого в моде; правого и левого в политике; истинного и ложного в масс-медиа; полезного и бесполезного на уровне объектов; природы и культуры на любом смысловом уровне» [3, 330]. Симулякр – это муляж, видимость, имитация образа, символа, знака, за которой не стоит никакой обозначаемой действительности. Симулякр скрывает отсутствие реальности, он «выдает отсутствие за присутствие», стирает различие между реальным и воображаемым [7, 188]. Бодрийяр выделяет стадии, которые проходит образ, чтобы стать «чистым симулякром»: 1) он отражает фундаментальную реальность; 2) он маскирует и искажает фундаментальную реальность; 3) он маскирует отсутствие фундаментальной реальности; 4) он вообще не имеет отношения к какой бы то ни было реальности, являясь своим собственным симулякром в чистом виде. В постмодернизме коллекционирование становится симулятивной конструкцией искусства, коллекционер подменяет образ творца, а фанатизм коллекционера – творческое вдохновение. Коллекционер, в отличие от традиционного героя-художника – это «человек толпы», представитель массового сознания, потребительски воспринимающий красоту и искусство. Уже сам тип героя-коллекционера говорит о смещении акцентов в сторону потребителя: «собирая» коллекцию, он утверждает свою власть, артикулирует свое превосходство над искусством. В романе Зюскинда параллель коллекционер / художник очевидна. Гренуй называет себя гением, Творцом, создателем; ремесло парфюмера отождествляется с искусством. По мнению И. Рогановой, в герое «Парфюмера» можно узнать «та-

лантливую пародию на романтический идеал художника» [10, 235]. «Творчество» его преемника Карнау подчиняется в большей мере научным целям. Своим стремлением создать идеальную карту всех звуков Третьего Рейха он напоминает фанатичного ученого. Тема искусства входит в роман как тема медиа-технологий, манипулирующих сознанием людей.

Если в литературе образ постепенно подменяется симулякром, то современное искусство само занимается производством симулякров. Существовая в гиперреальном пространстве псевдокультуры, оно почти всегда обращается к симулякрам (инсталляциям, перформансам и другим псевдо-объектам, имитирующим самих себя). Выходя за рамки классического искусства, это псевдоискусство создает новые жанры. Одним из них является арт-инсталляция – синтетический жанр трехмерного искусства, уходящий корнями в концептуальное искусство 1960-х гг. По мнению К. Бишоп, «искусство инсталляции ... отличается от других медиа (скульптуры, живописи, фотографии, медиа) тем, что обращается напрямую к зрителю, его буквальному присутствию в пространстве» [12, 6]. Зритель, вовлеченный в процесс восприятия, оказывается, по мнению Ильи Кабакова, одновременно и «жертвой», и реципиентом: «с одной стороны, он изучает и оценивает инсталляцию, с другой стороны, следует ассоциациям и воспоминаниям, которые возникают в нем». Чувственно погружаясь в происходящее, наблюдатель как бы «преодолеывает атмосферу общей иллюзии», создаваемую инсталляцией-симулякром.

Коллекционеры в искусстве. Инсталляции в виде коллекций или архивов в современном искусстве не являются редкостью. По мнению Е. Андреевой, начало коллекционированию собственным примером положил бельгийский концептуалист Марсель Бродтарс (Marcel Broodthaers, 1924–1976) [1, 347]. В 1968 г. он превратил собственную квартиру в Брюсселе в фиктивный музей, написав на окнах и на заборе «Музей современного искусства. Отдел орлов. Секция XIX века». Упомянутые в названии орлы в «музее» тогда еще представлены не были, зато концепция музея, в котором вместо картин были развешены открытки с изображением французской живописи XIX века, явно шла вразрез с традиционным представлением о музее как институции. Уже в 1972 г. в Германии была представлена содержательная часть музея – около трехсот предметов с изображением орла (чучела, картины, керамика, посуда). Бродтарс объявил себя «коллекционером» и «куратором» арт-проекта, хотя все экспонаты были заимствованы из других музейных собраний и по окончании выставки возвращены. Каждый предмет сопровождался подписью на трех языках «Это не произведение искусства», ассоциативно отсылая к известным работам М. Дюшана («Фонтан», 1917) и Р. Магритта («Это не трубка», 1929). Склонный к эпатажу Бродтарс развивал тезис Дюшана о случайности выбранного символа: любой предмет, помещенный в контекст выставки, может рассматриваться как произведение искусства. Поэтому, заявляет он, на месте орла «с таким же успехом это мог быть лев, змея или бык». Как и Магритт, настаивавший на разделении объекта изображения и самого изображения, Бродтарс стремился разграничить объект и его идеологизированный символ. Поэтому, исследовав и сохранив «останки идеологических образов, принадлежащих правящим династиям, экономическим корпорациям, художественным направлениям», он делает вывод: «Орел – это птица».

Орел как символ величия, власти и силы, как главный символ имперской идеологии становится у Бродтарса *метафорой искусства*. По мнению Д. Шульц, его внимание привлекает не столько мифологизированный образ орла, сколько возможность демифологизировать через него образ искусства [19, 175]. Во-первых, и орел, и искусство, являются олицетворением силы и величия – качества, вызывающие «безоговорочное восхищение» («admiring without reservation»). Во-вторых, они авторитетны, наделены властью и способностью убеждать в этом окружающих (в музее статус произведения искусства может получить любая вещь). В-третьих, образы эти фиктивны, искусственно созданы, поэтому главной задачей становится их деконструкция.

Примеру Бродтарса последовали прежде всего в Германии, где «стремление забыть историю и табуировать целые участки современной реальности ощущалось с особенной остротой» [1, 348]. Особый интерес вызвали выставки и инсталляции Рафаэля Райнсберга (Raffael Rheinsberg, 1943 г.). Уникальность его коллекций в том, что все экспонаты он находит, а не приобретает. Считая, что память о прошлом сохраняют, прежде всего, *вещи*, а не фотографии и документы, Райнсберг предпочитает создавать инсталляции из *предметов повседневности* и придавать им строго упорядоченную форму – как правило, прямоугольника. Он проводит раскопки в местах скопления людей – на территории вокзалов, в подвалах, на заводах. Выброшенные или оставленные, забытые историей и людьми вещи, будучи вписанными в определенный контекст, начинают «раскрывать свою душу».

Увлечение коллекционированием начинается в конце 1970-х гг. (период «маниакального собирательства», по определению А. Киндерманн [14]). В назначенном под снос доме он устраивает мастерскую, проводит экскурсии, постепенно «оккупируя» все помещения. Так он спасает от сноса один из образцов архитектуры югендстиля и начинает реконструкцию истории дома и его обитателей. Чтобы сделать прошлое «чувственно ощутимым», Райнсберг отыскивает в подвале старую мебель, а у соседей и местных жителей собирает старые чемоданы.

Из 800 чемоданов он создает свою первую инсталляцию под названием «Стена из чемоданов – Стена плача» («Koffermauer – Klagemauer», Киль, 1979). Инсталляция представляла собой высокую стену из чемоданов длиной около 20 метров. Установленная в центре Кили, эта инсталляция должна была напомнить о судьбах евреев и беженцев, которые оставляли на вокзалах свои чемоданы с вещами, перед тем как отправиться в концлагерь или пуститься в бегство. По словам Й. Хабиha, эти чемоданы стали «аутентичными историческими реди-мэйдами концептуального искусства». В новом художественном контексте они вызывали воспоминания о жертвах национал-социализма.

В 1980-е гг. Райнсберг начинает коллекционировать «исторический мусор» – его интересует повседневные вещи, забытые, выброшенные или оставленные людьми. Этот «ненужный материал», считает С. Хаузер, превращается в работах Райнсберга в арт-объект, достойный сохранения, коллекционирования и музеефикации [13, 109]. Он проводит раскопки в районе берлинского вокзала «Анхальтер банхоф», пролежавшего как раз на границе между Западным и Восточным Берлином. Эта «Ничья Земля», не принадлежавшая никому в течение 35 лет после окончания войны, сохранила многочисленные артефакты и рудименты прошлого. Подход Райнсберга к истории, по мнению С. Хаузер, «напоминает «археологическое» снятие овеществленных слоев большого города у Вальтера Беньямина» [13, 111]. Среди металлических деталей, инструментов, осколков снарядов и прочих фрагментов истории, он извлекает на свет изношенную обувь и перчатки гастарбайтеров. Так в 1980 г. появляется одна из самых известных инсталляций Райнсберга под названием «Руки и ноги» («Hand und Fuss»). Собрав несколько сотен экспонатов, художник выкладывает на полу истертую обувь в форме строгого квадрата или прямоугольника. Для Райнсберга такая коллекция – это реконструкция истории, попытка путем воспоминаний и ассоциаций противостоять немецкой тенденции забывания и вытеснения истории.

Одна из последних работ Райнсберга – выставка «Майский жук, лети!» («Maik fer, flieg», Берлин, 2009) – была организована вместе с художницей Лили Энгель в наземном бункере в Берлине-Шенефельде. Райнсберг раскладывает на бетонном полу более 3000 ржавых деталей, собранных на заводах Германии. «50-метровый ковер из винтов, пластин и крюков» должен был, по мнению Б. Вейтцель, обнажить «всю скудость остатков человеческого существования» [20]. Инсталляция, приуроченная 70-летию со дня начала Второй мировой войны должна была напомнить посетителям, что современность лишь условно можно назвать «послевоенным временем». По-новому упорядоченные предметы прошлого, имеющие, как всегда, строгую прямоугольную форму, дополненные мрачными полотнами Лили Энгель и рисунками детей из Косово, наводили на мысль, что дух войны продолжает жить и в «послевоенное время».

В унисон с Р. Райнсбергом работает известный французский концептуалист Кристиан Болтански. Собирая и упорядочивая предметы повседневности, он также говорит об уничтожении прошлого и утрате памяти. В 2010 г. в парижском «Grand Palais» прошла грандиозная инсталляция под названием «Personnes» (на франц. «люди» и «никто»), для оформления которой понадобился достаточно необычный материал – более 50 тонн поношенной одежды. Вещи символизировали одежду, которую узники концлагерей оставляли перед газовыми камерами. Инсталляция представляла собой разложенную на полу одежду в форме прямоугольников, что должно было вызывать ассоциацию с могилами. В центре холодного зала располагалась гора одежды и подъемный кран. Символизируя «перст Божий или случай», кран с периодичностью захватывал вещи и снова их отпускал. Зритель, эмоционально переживая увиденное, должен был, по мнению Болтански, не открыть что-то новое, а признать уже известное («Художник – это лишь тот, кто подчеркивает слова в книге»). Инсталляции Райнсберга и Болтански доказывают: в децентрированном пространстве постмодерна любой предмет, не представлявший ранее никакой материальной или эстетической ценности, может стать предметом искусства. Утрата «диктатуры значения» трактуется в искусстве как принцип нонселекции. Вещь обретает свою ценность как идея, которая раскрывает свой смысл в новом контексте коллекции. Так, поношенная одежда в инсталляции Болтански, дополненная аудиозаписью биения сердца, должна была создать эффект одновременного присутствия трех-четырёх тысяч людей и напомнить о трагедии Холокоста.

Итак, рассмотрев некоторые варианты проявления коллекционерского поведения в литературе и изобразительном искусстве, сделаем некоторые выводы.

1. В постмодернизме коллекция выступает симулятивной (мнимой, фиктивной) оппозицией реальности. В мире-хаосе, состоящем из фрагментов, она создает *иллюзию целостности*. Не претендуя быть заменой реальности, а лишь выступая ее фикцией, коллекция заполняет пустоту. Пустота в постмодернизме может пониматься как а) отсутствие духовных и эстетических ценностей: любви, Бога, искусства; б) отсутствие личного «я», индивидуальности, идентичности; в) отсутствие исторической памяти, забвение прошлого.

2. Исходя из этого, коллекционирование может стать: а) альтернативой искусству в гиперреальном пространстве симулякров (Зюскинд); б) механизмом воссоздания индивидуальной иден-

тичности (Зюскинд, Байер); в) и методом «археологической» реконструкции национальной памяти и восстановления коллективной идентичности (Райнсберг, Болтански).

3. В попытке противостоять беспорядочной и хаотичной реальности, симулякры-коллекции, как правило, представляют собой строгую, упорядоченную систему элементов (архитектурная модель коллекции ароматов у Зюскинда, карта-архив со всеми проявлениями голоса у Байера, преобладание четких форм в инсталляциях Райнсберга).

Список використаних джерел

1. Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е. Андреева. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 488 с.
2. Байер М. Летучие собаки / Марсель Байер [пер. с нем. А. Кацур] . – СПб. : Амфора, 2005. – 304 с.
3. Бодрийяр Ж. О совращении / Жан Бодрийяр // Ad marginem'93. Ежегодник Лаборатории постклассических исследований Института философии РАН. – М., 1994. – С. 324–353.
4. Бодрийяр Ж. Система вещей / Жан Бодрийяр. – Москва : Рудомино, 2001. – 218 с.
5. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / В. В. Будний, М. М. Ільницький. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
6. Зюскинд П. Парфюмер. История одного убийцы / Патрик Зюскинд [пер. с нем. Э. Венгеровой]. – СПб. : Азбука-классика, 2002. – 297 с.
7. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия : эволюция научного мифа / И.П. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.
8. Кучумова Г.В. Роман в системе культурных парадигм (на материале немецкоязычного романа 1980 – 2000 гг.) : дис. ... докт. филол. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология». – Самара, 2010. – 434 с.
9. Наливайко Д. Літературна компаративістика вчора и сьогодні // Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи. Антологія / за ред. Д. Наливайка. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 5–44.
10. Роганова И. Немецкая литература конца XX в. и актуализация постмодернистской парадигмы / И. С. Роганова. – М. : Рудомино, 2007. – 416 с.
11. Фаулз Дж. Аристос : философская эссеистика. – СПб. : Симпозиум, 2003. – 284 с.
12. Bishop C. Installation Art : A Critical History / Claire Bishop. – London : Tate Publishing, 2005. – 144 p.
13. Hauser S. Metamorphosen des Abfalls: Konzepte für alte Industrieareale / Susanne Hauser. – Frankfurt/Main : Campus Verlag, 2001. – 385 S.
14. Kindermann A. Raffael Rheinsberg. Jedes Ding erzählt seine Geschichte / Angelika Kindermann [Электронный ресурс] // Art. Das Kunstmagazin. – № 9. – 1995. – Режим доступа: <http://www.art-magazin.de/div/heftarchiv/1995/9/OGOWTEGOTTSPTRPOGOSPWHGWHEORGECESHWAP/RAFFAEL-RHEINSBERG-JEDES-DING-ERZAEHLT-SEINE-GESCHICHTE>
15. Koh W.-K. Intermedialität und Kulturkomparatistik. Beiträge zur vergleichenden ost-westlichen Literatur- und Kunstforschung / Wee-Kong Koh // Deutsch-ostasiatische Studien. Zur interkulturellen Literaturwissenschaft. – Band 6. – Bern : Peter Lang, 2007. – 203 S.
16. Kostelanetz R. A Dictionary of Avant-Garde / Richard Kostelanetz. – New York, London : Routledge, 2001. – 708 S.
17. Rajewsky I. Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre / Irina O. Rajewsky. – Tübingen : Narr, 2003. – 414 S.
18. Schröter J. Intermedialität / Jens Schröter [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12
19. Schultz D. Marcel Broodthaers. Strategy and Dialogue / Deborah Schultz. – Bern : Peter Lang, 2007. – 306 p.
20. Weitzel B. Kunst hinter dicken Mauern / Barbara Weitzel [Электронный ресурс] // Berliner Zeitung. – 29.08.2009. – Режим доступа: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/zweikuenstler-zeigen-im-bunker-in-der-pallasstrasse-spuren-des-krieges-kunst-hinter-dicken-mauern,10810590,10662758.html>

Summary. The article investigates the phenomenon of collecting as a stylistic dominant of the postmodern literature and installation art in Germany. The research is based on novels by P. Süskind («Perfume») and M. Bayer («Flying Dogs»), as well as art installations by R. Rheinsberg. Collecting is regarded as a general strategy of «collecting identity» in different genres of the postmodern art. The collection is defined as a simulacrum, which creates the illusion of integrity in a situation of postmodern identity crisis.

Key words: postmodernism, collection, archive, simulacrum, installation, P. Süskind, M. Bayer, R. Reinsberg.