

КОЛЯЗИН В.Ф.

Цикл «Нибелунги» Ансельма Кифера – диалог с символами истории

Kolyazin Vladimir F.

Doctor of Arts, leading researcher,
Contemporary Western Art Department,
State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-5158-3731
kolyazin@mail.ru

Key words: Anselm Kiefer, Nibelung, Teutoburg forest, Valhalla, Rhein, expressionism, nature, ideology, fascism, protest, cry, official romance, graphics, collage, mixed technique.

Колязин Владимир Федорович

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
сектор современного искусства Запада, Государственный
институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-5158-3731
kolyazin@mail.ru

Ключевые слова: Ансельм Кифер, Нибелунги,
Тевтобургский лес, Вальгалла, Рейн, экспрессионизм,
природа, идеология, фашизм, протест, крик, официальная
романтика, графика, коллаж, смешанная техника.

Автор анализирует творчество художника Ансельма Кифера и признает, что его невозможно причислить к какому-либо из известных художественных направлений. Тем не менее в работах Кифера содержатся отсылки к экспрессионизму и неоэкспрессионизму, абстрактному экспрессионизму и акционизму. Некоторым исследователям художник видится как искатель влияний, весьма восприимчивый к различным авторским стилистикам. Но главное в работах Кифера – антибуржуазные и антимилитаристские интонации, его тяготение к крайним средствам выразительности, к тональности крика, отчаянного жеста, протеста. Особую роль в его творчестве играет графика. Одним из лейтмотивов Кифера является переосмысление национальной мифологии, дискредитированной идеологией фашизма. Образы Вальгаллы, священного леса, Отца Рейна и его фантастических обитателей очищаются от политических ассоциаций, заново возвращаются в пространство изначальных мифологических природных смыслов. В своем творчестве художник развенчивает романтику официальной нацистской культуры, низвергает наслонения «героической символики». «Нибелунгам» возвращается натурфилософский, пантеистический, культурно-цивилизационный дух.

KOLYAZIN VLADIMIR F.

The Nibelung Series by Anselm Kiefer – the Dialogue with the Symbols of History

The author analyzes the masterpieces of the artist Anselm Kiefer and admits that it is impossible to rank him among any of the known artistic trends. Nevertheless, Kiefer's works contain references to expressionism and neo-expressionism, abstract expressionism and actionism. Some researchers see the artist as a seeker of influences, very susceptible to various author's stylistics. But the main feature of Kiefer's works is anti-bourgeois and anti-militaristic intonations, his attraction to extreme means of expression, to the tonality of a cry, a desperate gesture, a protest. Graphics play a special role in his work. One of Kiefer's leitmotifs is a reinterpretation of national German mythology, discredited by the ideology of fascism. The images of Valhalla, the sacred forest, Rhein the Father and its fantastic inhabitants are purged of political associations, returned to the space of the original mythological and natural meanings. In his work the artist debunks the romance of the official Nazi culture, overthrows layers of "heroic symbolism." He returns nature-philosophical, pantheistic, cultural and civilizational spirit to Nibelung images.

УДК 75, 76
ББК 85.1

*Чем дальше я иду в одном направлении, в прошлое, тем дальше я уйду в другом направлении, вперед в будущее.
Расширяющийся до бесконечности шпагат.*
Ансельм Кифер в беседе с Клаусом Дермутцем, 2010

Искусство Ансельма Кифера многие годы остается в центре внимания исследователей. О нем пишут как в связи с процессами постмодернизма [2], эволюции христианского мировидения [6], психологизма в эстетике искусства второй половины XX века [5], так и художественного осмысления катастрофы Второй мировой войны, Холокоста [7; 8]. В данной статье мы постараемся посмотреть на искусство этого художника непредвзято, сосредоточиваясь на его особости и неотжестивимости ни с одним эстетическим направлением. В чистом виде, образно говоря, «двоюродного брата» Бойса Ансельма Кифера (род. в 1945 в швабском Донауэншингене; вырос в маленькой деревне в 30 минутах ходьбы пешком от Рейна) ни неоэкспрессионистом, ни представителем абстрактного экспрессионизма, ни акционистом не назовешь. Скорее можно назвать его страстным «искателем влияний», как это делает Петер Слотердаjk, причисляющий творения Кифера, при всей грозности темы, к категории возвышенного. Искусствоведы осмотрительны: чувствителен к Мунку, Максу Эрнсту, экспрессионистам «Моста» – Кирхнеру, Хеккелю, Нольде... Кифер хочет быть на равном расстоянии от всех «измов», но анархистом, родства не помнящим, не является. Главный материал для постижения и самовыражения Кифер находит в *гравюре*, испытавшей первый расцвет у Дюрера и достигшей невероятного взлета в годы экспрессионизма.

Обращение Кифера к гравюре маститый историк искусства Вернер Шпис называет «манифестом экспрессивной выразительной формы»⁽¹⁾. Ребенком он был очарован лесопильными заводами на родине дедушки и бабушки, сами теплые доски, «скопище энергии», казались ему гравюрами. В середине 1970-х годов художник принимается исследовать дерево как материал, как носитель мифа и истории, включая в ткань своего повествования «немецкий лес» как основное пространство действия национального героического эпоса⁽²⁾. Так начался долгий путь киферовского переосмысления древних героических мифов, запятнанных национал-социалистами с их философией «крови и почвы» и надолго изъятых из художественного обихода.

Кифер, родившийся под последние бомбежки второй мировой, родственен экспрессионистам по умонастроению в первую очередь своим антибуржуазным и антимилитаристским пафосом, протестом против государства, ввергнувшего молодежь в войну и неспособного справиться со своим прошлым. Такими были Марк и Маке, Грос и Кирхнер, Кольвиц и Хеккель. Как типичный представитель немецких левых шестидесятников он обрушился на среду: «Мой отец был офицером. Мне хотелось освободиться от своего мелкобуржуазного, узкого, авторитарного происхождения. Я хотел стоять вне классовых общественных условностей», – говорил Кифер.

Во вторую очередь – это не менее важный момент – Кифер родственен экспрессионистам 1910–20-х разрывом с традиционным спокойным искусством, поисками крайней, экспрессивной выразительности, способной поразить разум и сердце зрителя. Кифер признается, что главным событием в его жизни – «обретением и озарением» – была выставка Бойса 1969 года. Основным принципом как неоэкспрессионизма, так и акционизма становится предельная степень воздействия, способность вызвать острую реакцию, а также сама скорость реагирования. Посему, разбирая картину своего коллеги Бойса с высоко поднятым крестом, он обращал внимание, что простого креста для картины современного художника было недоста-

(1) Anselm Kiefer. Katalog der Ausstellung in Albertina. Wien, 2016. S. 18.

(2) Anselm Kiefer. Katalog der Ausstellung in Albertina. Wien, 2016. S. 65.

точно. Кровь, текущая по его лицу как крик живого существа, придает картине совершенно иной оттенок, интонацию крика и протеста.

Плоское полотно, доминирующее у экспрессионистов, Кифер превращает в плоскость для рельефной композиции, следуя девизу: тот же самый принцип, только другими средствами. Кифер никогда не прибегал к печатанию тиражей, предпочитая ручное тиснение и смешанную технику на огромных рельефных форматах – гравюра, масло, акрил, импасто, рисунок углем, деформированный свинец, наклейка на основу различных деталей композиции, дающие тактильную коркообразную текстуру. Эта техника, как отмечают исследователи, прочно соединяется у него «с представлением о ранении и разрушении, с ужасом и печалью, результат напоминает шок дадаистов, клеймивших разрушение мира и унижение человека»⁽³⁾.

Художник, кровными узами связанный с поколением студенческого движения протеста (на демонстрации он не ходил, но сочувственно стоял рядом с протестующими хиппи и спонти), Кифер выработал свою собственную философию и осваивал делянки исторического сознания, казавшиеся ему важными в деле очищения от нацистского прошлого. Равно как философы, писатели и драматурги-шестидесятники, констатируя в «сформированном обществе» ФРГ раковую опухоль, он требовал осознать «суть и объем превышения власти государства» и поставил перед собой задачу подчинить свое искусство «извлечению наружу скрытого», борьбе с мифами прошлого. Для него самого это вылилось в узловое направление творчества – по его определению, в диалог с символами истории, преобладающее большинство которых были извращены и запятнаны фашистскими идеологами. Характерно, что в то время как литература и театр к концу 70-х «победно» закрыли тему преодоления прошлого, молодой Кифер из чувства протеста принялся пристально исследовать его заново, выдвинув тезис: разрушенное, как и степень разрушения, недоисследовано. «Я делаю дыру и прохожу насквозь», – так определил художник свой метод погружения в историю. Так в его живопись приходят ядовитая аура, темные тона, нецензурированный пантеон деятелей немецкой истории, руины нацистских дворцов и оборонительных сооружений, испохабленные германские мифы и природа.

Согласно Роберто Калассо, боги и мифологические герои проявляются в современности «прежде всего как ментальные события» (боги вырвались за ограду, словно бы сбежали от времени) [3]. Так и нибелунги, за которыми фашизм пытался закрепить вечным местом пребывания до победного конца воюющую Вальгаллу, восславляющую переход от жизни к смерти, в понимании Кифера обрели свободу, став прежде всего пространством историко-культурной памяти. Вальгалла Кифера в цикле его гравюр – чертог жизни, славящий воскрешение и пир неистребимой природы.

В 1974 году Кифер, восстанавливая во многом забытую технику, создает книгу обойных узоров «Боль Нибелунгов», выполненных с помощью комбинированной техники ксилографии, фломастера, чернил и паяльной лампы. На исполосованных листах, словно бы продырявленных выстрелами, очевидной становилась порча и глумление над лесом. За основу для следующей книги «Лицо немецкого народа. Угли за 2000 лет» художник взял фотоальбом тридцатых годов с «немецким народом», разделенным по регионам. Деревянные клише с гравюрой он наносил на нарисованные углем портреты. Типографская краска при этом окрашивалась в коричнево-красный цвет, таким образом эксплицируя полемику с идеологией «крови и почвы».

Самые первые гравюры Кифер создал зимой 1974 года. Он ежедневно вырезал из липового дерева по одному портрету, пользуясь для этого вышедшей в 1935 году книгой антисемитски настроенного историка-нациста Карла Рихарда Ганцера «*Лицо немецкого вождя. Двести портретов немецких борцов и искателей пути на протяжении двух тысячелетий*». Так в последующем год за годом возникают большеформатные, 2 x 3, 3 x 4 картины на джутовом полотне «Тевтобургский лес», «Линия Мажино» и «Пути мировой мудрости». Художник приходит к идее не только вмонтировать гравюры с портретами в контекст Битвы Арминия, по-разному комбинируя элементы композиции в том или ином случае, но и поместить на холсте имена протагонистов немецкой истории, выведенные курсивом, названия памятных мест истории, программно противопоставляя свой почерк обесславленной нацистами готике.

В памятнике Арминию близ Детмольда шовинистически ориентированный скульптор начала XIX века запечатлел черты композитора Антона Вебера, надолго закрепив тем самым традицию идеализации

(3) Anselm Kiefer. Katalog der Ausstellung in Albertina. Wien, 2016. S. 22.

героя немецкой национальной истории. Графика Кифера насквозь дискурсивна, полемизируя с национальными и националистическими традициями, он делает основным изобразительным принципом палимпсест, сопоставляя на своих полотнах идеализированное и дегероизированное.

Так же органично, как тема леса, входит в творчество Кифера тема Рейна как второго важного места обитания германских мифологических персонажей. Рейн для Кифера также «метка границы», границы географической и между историческими эпохами. «Проходя к Рейну, – вспоминал художник, – то и дело натыкаешься на взорванные бункеры линии Зигфрида. В 70-е я вырезал из дерева целый ряд таких бункеров, отпечатки потом использовал для новых рейнских коллажей... Эти бетонные руины сегодня почти исчезли. Немцы – мастера штопки пустых пространств, замуравывания следов прошлого, которое никогда не проходит. Эти бункеры для меня с тех пор вдохновляющий элемент как архетип искаженной, противоестественной архитектуры»⁽⁴⁾. На глазах зрителей на этих полотнах происходит превращение «Отца Рейна» из мест кровопролитных сражений в объект проекции новой немецкой истории, вытесняющей из своих недр орудия и памятные знаки войны за пределы картины и возвращающей природе, лесу и русалкам их естественное назначение. Контраст оцепеневшего дерева и струящегося речного потока, по Шпису, становится отличительной чертой почерка Кифера-живописца.

Художник так описывает процесс работы над гравюрой «Рейн» (1982): «Сначала я склеил воедино куски Рейна, то есть оттиски различных блоков. Бумагу я накладывал непосредственно на окрашенные доски, потом приклеивал. Иногда использовал в качестве клея черную краску. В этом случае я использовал плохую бумагу, отчасти промокательную. Для деревянной окантовки мне тоже помогали импульсы экспрессионизма, и прежде всего Мунка. Дерево для рамок я должен был надрезать, чтобы на рамках была видна узорчатая текстура».

Вся изобразительная система художника посвящена полемике с реакционной романтикой, демонтажу фашистских идеологии и эстетики, культов и образов и до мельчайших деталей разработана. Возьмем лишь культ огня, носимого нацистами в факелах во время шествий. Огонь для Кифера, часто стоящий в центре композиций («Тевтобургский лес») – то, что рождает пепел, а не несет очищение благодаря огню, как для наци⁽⁵⁾. Достаточно вспомнить пафосно-романтические интерпретации Тевтобургской битвы периода кайзеровской Германии типа картины, чтобы увидеть резкий контраст стилистик. Да и вагнеровские постановки «Нибелунгов» не были лишены известной доли пафосной героизации нибелунгов – хранителей рунических заветов (группа мужчин из «Кольца» в Байройте в 1876 г.). Нельзя не заметить и того, что при изображении тевтобургского леса художник вдохновлялся живописным кинопочерком Фрица Ланга в фильме «Нибелунги», давшего мощную картину интригующей и наэлектризованной экспрессионистской природы. На сплошь угольного цвета Тевтобургском лесе Кифера, под который рукой чудовища подложен костер, лежит печать проклятия, это то, что погибнет под гусеницами танка и дотла сгорит в огне.

Композиция киферовского «Рейна», равно как и «Меланхолии», «Линии Зигфрида», «Мажино», «Отца, Святого духа, Сына», «Вальгалль» (все 1982–2013) строится по принципу симультанной декорации, обретшей мощное эстетически-художественное обоснование в театре 20-х годов. Можно обнаружить параллели с декорационными решениями Каспара Неэра и Трауготта Мюллера (декорации к «Гопля, мы живем» и «Разбойникам» у Пискатора). Внизу спокойно течет Рейн, заправленный в черные лесистые берега, ничто не тревожит его покой, кроме время от времени возникающих, словно привидения, как на гравюрах «Мадам де Сталь: Аллемания», «Мажино», «Атлантический вал» силуэтов нацистских бункеров или пламенеющих костров. Середина гравюр, как правило, дышит свободным воздухом, а наверху, отброшенные в пустоту inferнального потустороннего бытия, прячут привидения нацистских кафедральных соборов – бункеры-бомбы или бункеры-пирамиды.

(4) Anselm Kiefer. Über meine Ausstellung „Deutschland“, 2013. Zit. In Katalog der Ausstellung, Albertina, 2016.

(5) Antonia Gerschelmann. Anselm Kiefer. Zit. In Anselm Kiefer. Katalog der Ausstellung in Albertina. Wien, 2016. S. 25.

Монтируя изображение Рейна с руинами и нацистской архитектурой, в частности с проектами здания протеже Шпеера Вильгема Крайса, Кифер добивался иронического эффекта живого и мертвого, чистой и пошлой романтики (примечательно, что из слова Rhein он намеренно убирал букву h). Художник замечал: «Гитлер знал толк в руинах. Макеты для новостроек Берлина он приказывал разрабатывать как руины, новые здания должны были быть хороши как руины» [4, с. 78]. «Рейн», «Тевтобургский лес», «Мажино», «Мадам де Сталь: Аллемания», «Неизвестному художнику» беспросветны и трагичны. Но порой природе и зрителю Кифер в конечном счете дает небольшой шанс, как в гравюрах цикла «Дочери Рейна», отчасти даже в «Вальгалле». Свободная от руин, надолбов бетонных свай гладь воды и небес словно бы вздохнула спокойно, освободившись от нависающей тяжести. Сквозь унылую рябь немецких поминок пробивается рассвет, болезненный и напряженный. Внимательно рассматривая текстуру гравюры, в которой серые перышки все более теснят чернь, еще больше проникаешься этим настроением.

На протяжении двух десятилетий Кифер совершил мощный рывок в развитии искусства коллажа, соединив его с широким пониманием монтажа в театральном и киноэкспрессионизме. Он смело комбинирует на своих огромных гравюрах размером с киноэкран или театральную декорацию пейзажи, архитектурные символы, изображения памятников немецкой истории и военных сражений с персонажами немецкой мифологии и немецкой истории. Вульгарно-националистической интерпретации героического эпоса в духе тевтонской мифомании художник противопоставляет, по словам Маркуса Брюдерлина, «стратегию утверждения, которая путем *повторяющегося изображения болезненных симптомов* (курсив наш. – В.К.) должна способствовать преодолению болезни» [1].

У Кифера позиция по сравнению с теми антифашистами «первого часа», кто требовал выбросить на свалку истории все, связанное с нацизмом, и прежде всего их мифы, различна. Трактовка хронотопа послевоенных публицистов и писателей 1945 года как «часа ноль» в немецкой истории у Кифера заменяется новой: «Послевоенное время – не тень истории, а продолжение». Не уничтожить национальные мифы дотла, а вскрыть первоначальное содержание их и переосмыслить в духе современности. «Немцы не имеют великих

мифов», – заявляет Кифер вопреки представлениям романтиков, разве могут быть мифы у нации, трижды оказавшейся неспособной осуществить революцию? Но по крайней мере один великий миф – воспетые Вагнером «Нибелунги» существуют и не оспариваются, он и поразил Кифера-художника в самое сердце, загипнотизированный, он не расстается с ним всю жизнь, впервые соприкоснувшись с ним в цикле «Парсифаль» (1973, Амстердам) и гравюрах «Брюнгильда» (1977–1979).

Пересмотр «Нибелунгов», низвержение в нем наслоений нацизма – «героической символики», возвращение натурфилософской, пантеистической, культурно-цивилизационной, экологической, говоря современным языком, проблематики – великое дерзновение Кифера-художника, вылившееся в сагу из множества полотен, впервые показанную в полном объеме на выставке «Гравюры» в Альбертине в 2016 году (спонсорами выступили BMW и страховой концерн UNIQA). Болезненность темы, надрыв, оперирование кровотока историческим материалом, необходимость прорыва толщи наслоений милитаристской патетики невольно сообщила всему монументальному произведению черты экспрессионистской эстетики. Или, по-другому, сам экспрессионизм изначально мощно захватывал тему поруганного Тевтобургского леса, Рейна и его обитателей в свои объятия.

Кифер, не желая что-либо навязывать зрителю, не предварял венскую выставку никакими манифестами или объяснениями, представляя гравюры и полотна на просмотр с минимумом информации. Доверие неоекспрессиониста? Гравюра с резкими контрастами материала дерева, черно-белой бумаги и мерцающим движением реки, резкий, глубокий мазок, не-гладь холста, нервность структуры поверхности с длинными подтушеванными нитями, краски, наконец, сами скажут. «Мои гравюры, – говорит художник, – это различные слои одной большой, часто противоречивой песни, вырезанной в гравюре».

Структура цикла трактуется нами как структура сплошного историко-художественного дискурса, связанного с поэтико-романтической, национальной, националистической и художественной (музыкально-театральной у Вагнера, кинематографической у Ланга) интерпретацией. «Трагедия, причиненная Германией миру, непроч-

ность всего великого является темой этих антигероических гравюр», – так определили предмет выставки ее устроители. В киферовской живописной симфонии диалог и спор слышатся на всех уровнях, диктуется он конфронтациями, монтажом на пространстве полотна символов «чистого мифа» и символов прошедших войн (памятники времени херусков и Барбароссы, Вальгалла, линия Мажино, бункер фюрера, руины и медленно текущий Рейн). В пространстве зала, насыщенного символами и живописными объемами, рождающими ассоциацию представления, в целом полотна смотрятся как гигантские декорации к спектаклю истории, будучи направленными не вовнутрь себя, а с криком и воплем обрушивающимися на тебя, зрителя. (Эту мысль разделяет с нами Петер Слотердаик, остроумно заметивший в своем эссе: «Кифер рисует декорации, впитывающие в себя драму, которую они оформляют. Кто устанавливает такие кулисы, тот делает оперу излишней... В поле зрения наблюдателя объем находится точно так же, как красота» [9, с. 45].) И если экспрессионисты-живописцы 20-х оглушают кровавыми красками, «Нибелунги» Кифера, подобно рисункам Кольвиц, оглушают серой завесой с лежащими на ней обугленными хлопьями, рассыпанными по полотнам, словно знаки недавнего вселенского пожара, который, быть может, только стихает.

Киферовская симфония текучего Рейна многозначна. Если в сознании одних он доминирует как «гордость вечного величия, всегда связанная с безумием, представленная художником предпосылкой неизбежной гибели» (Клаус Альбрехт Шрёдер), то в спокойном течении Рейна, четко отсекающего свои берега от внешнего мира, в шаловливой игре эротически раскованных валькирий («Воглинда», «Золото Рейна», «Дочери Рейна»), овладевших, наконец, толщей и гладью Рейна, другие видят преодоление экстаза чуждой природе идеологии бункера. Не вильгельмовская и нацистская архитектура, не символы нацистской эпохи владеют пространством гигантских гравюр Кифера, но ритмично, с определенными паузами членившие картину выгоревшие стволы деревьев, перечеркивающих прошлое.

Сегодня Кифер все более эволюционирует в сторону мистики и космогонии древних культур. Международный вес его после самых последних выставок, построения огромного катакомбного города-музея La Ribaute (симбиоз архитектуры, живописи, инсталляции и ландшафта на 35 гектарах) и театральных постановок, прежде всего

«В начале» в Opera Bastille (2009) на темы Ветхого Завета и картин берлинских руин 1945 года) начинает перевешивать славу Пенка и Базелитца. О нем пишут не иначе как о законодателе высокой интеллектуальной моды, каким он вовсе не собирается быть, пишут как о художнике, постигающем глубинные вопросы человеческого бытия, воссоединяющего в своих произведениях органическое, земное и небесное, творящего «современную космогонию» в различных материалах, по выражению Жозе Альвареза.

Кифер остается трагическим немецким художником, воплощением немецких исторических противоречий, добывающим золото своего успеха в ужасных угольных кучах истории, если воспользоваться выражением Вернера Шписа. Искусство Кифера противостоит главенствующей тенденции современности – «скатыванию сферы ужасного искусства в зону декоративного, после чего становится привычным обычай обывателя: “Где ранее было ужасное, нынче должно поселиться седативное”» [9, с. 46]. Не случайно Кифера все еще ненавидят в Германии, а превозносят в Америке.

На одной стороне исторических весов – острие огромного бункера, словно торпеда или бомба вылезает из недр Рейна («Мадам де Сталь: Аллемания»), «Пути мировой мудрости» – фриз героев немецкой истории всех времен, политиков и литераторов, лица которых окрашены в пепел Помпеи, персонажей, перемолотых в грозном аду истории. На другой – возвращенное Рейну кольцо Нибелунгов, парящее в виде пентаэдра над вольной рекой («Золото Рейна», «Меланхолия», «Дочери Рейна»). Таким образом, художник генерирует в своем цикле финал вагнеровского «Кольца»: огонь достиг небес, Вальгалла пылает, кольцо возвращено, Рейн возвращается в свои берега, в его волнах резвятся пышнотелые раскованные девушки, хозяйки Рейна, дремлющие для свободной любви, похожие на натурщиц Отто Мюллера.

Список литературы:

- 1 Brüderlin M. Anselm Kiefer // Anselm Kiefer. *Sieben Himmelsschlösser*. 2001.
- 2 Gilmour J.C. *Fire on the Earth: Anselm Kiefer and the Postmodern World*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.
- 3 Kalasso R. *Literatur und die Götter*. Berlin, 2001.
- 4 Kiefer A. im Gespräch mit K. Demutz. 2010 // Anselm Kiefer. *Katalog der Ausstellung in Albertina*. Wien, 2016.
- 5 Lopez-Pedraza R. *Anselm Kiefer: The Psychology of "After the Catastrophe"*. Michigan, 1996.
- 6 Pattison G. *Crucifixions and Resurrections of the Image: Christian Reflections on Art and Modernity*. London: SCM Press, 2009.
- 7 Ross S.D. *The Art of Memory: Anselm Kiefer and the Holocaust // Postmodernism and the Holocaust*. Eds. Milchman A., Rosenberg A. Amsterdam: Atlanta Rodopi. Pp. 287–302.
- 8 Saltzman L. *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1999. 207 p.
- 9 Sloterdijk P. *Werke und Nächte. Kunst nach der Moderne // Anselm Kiefer. Katalog der Ausstellung in Albertina*. Wien, 2016.

References:

- 1 Brüderlin M. Anselm Kiefer. *Anselm Kiefer. Sieben Himmelsschlösser*. 2001.
- 2 Gilmour J.C. *Fire on the Earth: Anselm Kiefer and the Postmodern World*. Philadelphia, Temple University Press, 1990.
- 3 Kalasso R. *Literatur und die Götter*. Berlin, 2001.
- 4 Kiefer A. im Gespräch mit K. Demutz. 2010 // *Anselm Kiefer. Katalog der Ausstellung in Albertina*. Wien, 2016.
- 5 Lopez-Pedraza R. *Anselm Kiefer: The Psychology of "After the Catastrophe"*. Michigan, 1996.
- 6 Pattison G. *Crucifixions and Resurrections of the Image: Christian Reflections on Art and Modernity*. London, SCM Press, 2009.
- 7 Ross S.D. *The Art of Memory: Anselm Kiefer and the Holocaust. Postmodernism and the Holocaust*. Eds. Milchman A., Rosenberg A. Amsterdam, Atlanta Rodopi, pp. 287–302.
- 8 Saltzman L. *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1999. 207 p.
- 9 Sloterdijk P. *Werke und Nächte. Kunst nach der Moderne. Anselm Kiefer. Katalog der Ausstellung in Albertina*. Wien, 2016.