

## Атлас Г. Рихтера: стратегии репрезентации современных визуальных практик

Ирина Н. Захарченко

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, inzakh@gmail.com*

*Аннотация.* В эпоху доминирования визуальной информации особое значение приобретает изучение моделей видения – культурно-исторических конструкторов, ядром которых является образ как категория познания, репрезентации и восприятия. Одним из феноменов, представляющих интерес для визуальных исследований, является атлас, который может быть охарактеризован как визуальный архив, как продуктивная форма организации знания, представляющая историческую модель видения. Атлас ставит перед исследователем проблему образа, выполняющего когнитивные функции и формирующего социально-культурные взаимодействия. Кроме того, атлас как визуальный конструкт может являться актуальной формой художественного высказывания. Статья посвящена изучению Атласа выдающегося немецкого художника Г. Рихтера (р. 1932). Атлас – это создававшийся более полувека (1962–2015) уникальный художественный проект, представляющий интерес как пространство репрезентации современной картины мира и практик ее восприятия. Атлас исследуется как сложное многоуровневое визуальное пространство, медийное по своей природе, гетерогенное по характеру, которое апеллирует к индивидуальной и коллективной памяти, отражает субъективный образ мира ее создателя. В статье показано, что Атлас Г. Рихтера вскрывает механизмы властного доминирования визуальных образов, моделирует практики репрезентации и восприятия реальности, являя себя тем самым визуальной моделью современного, пронизанного медиапотоками, а потому иллюзорного в своей основе мира.

*Ключевые слова:* визуальные исследования, модель видения, образ, память, атлас, Г. Рихтер

*Для цитирования:* Захарченко И.Н. Атлас Г. Рихтера: стратегии репрезентации современных визуальных практик // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведения. Языкознание. Культурология». 2020. № 8. С. 82–95. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-82-95

## G. Richter's "Atlas": Strategies for representing modern visual practices

Irina N. Zakharchenko

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
inzakh@gmail.com*

*Abstract.* In the era of the dominance of visual information, the study of vision models, cultural and historical constructs becomes particularly important, the core of which is an image as a category of cognition, representation, and perception. One of the phenomena of interest for visual research is Atlas, which can be described as a visual archive, as a productive form of organization of knowledge, representing a historical model of vision. For the researcher Atlas raises the problem of an image that performs cognitive functions and forms socio-cultural interactions. In addition, Atlas as a visual construct that can be an actual form of artistic expression. This article is devoted to the study of the Atlas of the outstanding German artist G. Richter (b. 1932). The Atlas is a unique art project that has been created for more than half a century (1962–2013), which is of interest as a space for the representation of a modern picture of the world and the practices of its perception. The Atlas is studied as a complex multilevel visual space, media in nature, heterogeneous in substance, which appeals to individual and collective memory, reflects the subjective image of the world of its creator. The article shows that the G. Richter's Atlas reveals the dominance mechanisms of visual images, models the practices of representation and perception of reality, thus being itself a visual model of a modern world, penetrated by media streams.

*Keywords:* visual studies, vision model, image, memory, Atlas, G. Richter

*For citation:* Zakharchenko, I.N. (2020), "G. Richter's 'Atlas': Strategies for representing modern visual practices", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 8, pp. 82–95, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-82-95

### *Введение*

В пространстве современных визуальных исследований (*Visual Studies*) важное место занимает изучение моделей видения – культурно-исторических конструктов, ядром которых является образ как категория познания, репрезентации и восприятия. В эпоху доминирования визуальной информации актуальным становится «не только понимание образов, но и понимание мира *через* образы» [Бахманн-Медик 2017, с. 418], позволяющее артикулировать векторы когнитивных процессов, а также исследовать медиальные

функции образа в системе социально-культурных взаимодействий. Подход к современным художественным практикам с позиции исследования визуальности отражает актуальные тенденции в понимании образа как иконической эпистемы, обладающей статусом открывать неочевидные уровни «политики» образов. Обращение к Атласу немецкого художника Г. Рихтера (р. 1932) является опытом изучения художественного объекта, визуальное пространство которого обладает особым смыслопорождающим потенциалом.

Дискурс изучаемого Атласа как модели видения формируется, с одной стороны, в рамках постмодернистского интереса к архиву, концептуализированного в рамках археологического метода М. Фуко. Определив архив как «общую систему формирования и преобразования высказываний», М. Фуко показал, как единичные высказывания в архиве собираются в новое, генерирующее собственные смыслы целое, а образующийся мета-уровень значений формирует иной взгляд на изучаемые дискурсы [Фуко 2012, с. 245–248]. С другой стороны, художественный проект Г. Рихтера принадлежит ряду таких культурных феноменов, как атласы, представляющие определенную визуальную модель получения знания.

Атласы были известны в Европе с XVI в. Этимологически уходящие в античный миф об Атланте, держащем на плечах всю тяжесть мира, они воспринимались как важнейшие инструменты в исследовательской практике. Благодаря изолированию и группировке образов, возможностям сравнительной визуализации изучаемых объектов они конструировали значения, придавая научному знанию статус объективности. В XX в. атласы превращаются в особую форму визуального архива, репрезентирующую медийную природу социокультурного пространства и нелинейные алгоритмы его познания. Они фиксируют глубинные пласты ментальности, рождают продуктивные контексты нового визуального опыта.

Этим определен интерес к Атласу Г. Рихтера. Будучи выдающимся по масштабу художественным проектом, он представляет интерес как пространство репрезентации современной картины мира и практик ее восприятия. Его изучение позволяет сделать шаг в проблематизации атласа как визуального архива, генерирующего модель видения своего времени.

### *Атлас Г. Рихтера: общая характеристика*

Атлас Г. Рихтера – это огромный массив закреплённых на панелях изображений, которые художник собирал более 50 лет. На сайте художника, где представлены цифровые копии панелей

Атласа, можно видеть, что проект был начат в 1962 г., а последняя, 809-я, панель была создана в 2015 г.<sup>1</sup> Он представляет собой архив визуальных образов, сегодня хранящийся в галерее Ленбаххауз в Мюнхене. Как гигантская инсталляция Атлас неоднократно выставлялся в музеях и галереях мира<sup>2</sup>, к его исследованию неоднократно обращались теоретики и историки искусства<sup>3</sup>.

Изображения, размещенные на панелях Атласа, представляют собой разнородный материал, включающий фотографии из личного архива, вырезки из газет и журналов, наброски, эскизы, подготовительные материалы к различным произведениям и проектам, в том числе к тем, которые так и не были реализованы. В этом гигантском архиве нет работ, специально для него созданных. Тематически наиболее важными являются изображения, связанные с миром семьи и друзей, событиями политической истории – прошлой и современной, а также выполненные в различных техниках фотографии пейзажей. Перед нами калейдоскоп циркулирующих визуальных образов, из которых конструируется внутренний мир художника. Атлас можно воспринять и как медийный по своей природе источник жизненного опыта, и как понимаемую широко творческую лабораторию. В очередности панелей и расположении изображений нет видимой логики, они не подписаны и не пронумерованы. При этом свободное расположение визуального материала вступает в видимое противоречие с общей жесткостью структуры:

---

<sup>1</sup>Gerhard Richter/ Art / Atlas [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas?sp=all> (дата обращения 2 июля 2020).

<sup>2</sup>С первого показа отдельных панелей в 1972 г. (Museum hedendaagse kunst te Utrecht) до последнего на данный момент экспонирования в 2016 г. (Kunstbau München, Munich). Атлас выставлялся в различных музеях и галереях мира более 10 раз.

<sup>3</sup>См., напр.: *Buchloh B.H.D.* Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive // *October*. 1999. No 88, Spring. P. 117–145; *Bauza A.* El Atlas de Gerhard Richter [Электронный ресурс]. URL: [https://issuu.com/globalartarchives/docs/alejandra-bauza\\_el-atlas-de-gerhard-richter](https://issuu.com/globalartarchives/docs/alejandra-bauza_el-atlas-de-gerhard-richter) (дата обращения 2 июля 2020); *Duarte M.M.* (Dis)Figuration of Memory In, Around, and Beyond Gerhard Richter's *Atlas*: Between Photography, Abstraction, and the Mnemonic Construction [Электронный ресурс]. URL: <https://www.riha-journal.org/articles/2018/0200-mesquita-duarte> (дата обращения 2 июля 2020); *Ligorred V.M.* La estetica de archive en el Atlas de Gerhard Richter: la practica artistic sin horizonte de espera [Электронный ресурс]. URL: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/sobre/article/view/7190/7781> (дата обращения 2 июля 2020).

основа Атласа – прямоугольные панели с упорядоченным по модели решетки расположением материала<sup>4</sup>. Каждая панель одновременно и самостоятельна, и является неотъемлемой частью целого.

Выделенный в данной статье аспект – Атлас как модель видения – предполагает обращение к модусам конструирования визуального образа. Первый касается включенных в проект изображений. Главным медиумом Атласа является фотография. Типологически фотографии можно разделить на черно-белые/цветные, любительские, в том числе сделанные самим Г. Рихтером, вырезанные из газет, журналов, рекламных объявлений и проч. Часть из них послужила основой для картин художника – это позволяет включить живопись в представление образной системы Атласа. Второй модус связан с изучением Атласа как визуального архива, формирующего особую логику репрезентации мифологизированной вторичными образами реальности. Наконец, третий модус основан на понимании Атласа как целостного художественного проекта, предполагающего обращение к практикам восприятия. Анализ трех модусов позволит определить проект Г. Рихтера как сложноорганизованную модель современного культурного сознания.

### *Визуальное пространство Атласа: реальность репрезентации*

Анализ Атласа как визуального пространства следует начать с того, что для Г. Рихтера реальность недоступна нашим чувствам. «Я не доверяю реальности, о которой почти ничего не знаю. Я не доверяю картине реальности, передаваемой нам нашими чувствами, [картине] несовершенной и ограниченной» [Richter 2009, р. 60]. Реальность открывается через лишенную чувственной оценки информацию о ней; наиболее полно такую информацию, по Г. Рихтеру, нам предоставляет фотография.

Именно фотография становится тем медиумом, с которого начинается собирание Атласа. Во многом это связано с жизненными обстоятельствами Г. Рихтера. Он родился и получил художественное образование в Дрездене. Эмигрировав в 1961 г. в ФРГ, он столкнулся с шокировавшим его западным потребительским миром, символом которого для него стала избыточная визуальная информация. Любительская и репортажная фотография, иллюстрации

---

<sup>4</sup>Изображения размещены на прямоугольных панелях стандартного размера (50 × 65 см, 50 × 70 см и 50 × 35 см). На панелях закреплено от 1 до 44 изображений (чаще всего 4–10).

в глянцевах журналах, реклама – эти виды визуальных образов, циркулировавших в пространстве западной массовой культуры, превратились для него в важнейший инструмент познания новой социальной реальности.

Фотография повседневного, банального – вот главный медиум, который формировал окружавшее художника визуальное пространство. По Г. Рихтеру, фотография передает поверхностный уровень видимого. Она не имеет оценочного характера, она «абсолютна, следовательно, автономна, безусловна, лишена стиля» [Richter 2009, p. 30]. Не случайно собрание Атласа началось сразу после переезда художника на Запад: через обращение к фотографии действительность упорядочивалась, выстраивались иерархии в мире с иными ценностными ориентирами. Как показывает немецкий историк искусства Б. Бухло, обращение к Атласу было результатом «быстро меняющихся функций и структур фотографического образа, которые Рихтер открыл после переезда на Запад» [Buchloh 1999, p. 139]. Не случайно начальной точкой Атласа были закрепленные на панелях личные снимки и фотографии из семейного архива. Выхваченные фрагменты прежней жизни выглядели как желание схватить ускользающие воспоминания, восстановить утраченные связи, зафиксировать индивидуальную память. Далее стали появляться вырезки из газет, разного рода иллюстрированных журналов, календарей. Между личными и циркулирующими в пространстве масскульта визуальными образами устанавливались внутренние связи. Они репрезентировали мир, где все было одинаково важным и одинаково тривиальным. По мнению Б. Бухло, Г. Рихтер сопрягал создаваемую медиакulturой конструкцию публичной идентичности с идентичностью частной, сформированной семейной фотографией» [Buchloh 1999, p. 139–140]. Поток медиаобразов, вырванных из контекста личного опыта и перемещенных в пространство банальной повседневности, становился знаком реконфигурации значений, рожденных новыми социально-культурными условиями коллективного восприятия.

Исследование фотографического образа в Атласе ставит проблему интермедальности проекта Г. Рихтера. Семантически изображения перемещаются между разными медиальными уровнями, фиксируя тем самым репрезентацию неочевидных связей, сконструированных социально-культурными взаимодействиями. Наиболее ярко об этом свидетельствуют мнемонические структуры Атласа.

Послевоенная травма и ее переживание в мире избыточного потребления – одна из важнейших проблем творчества Г. Рихтера. Память об ужасах войны и Холокосте, с одной стороны, ее

вытеснение быстрым социально-экономическим развитием в последующие десятилетия, с другой – рождали полную противоречий меморативную рамку, которая требовала поиска специфических форм художественной репрезентации. С самого начала в создаваемом визуальном пространстве Атласа прочитывается травматический опыт войны: из семейного архива извлекаются и закрепляются на панелях фотографии и нацистов, и их жертв. Позже на панелях появляются фотографии Холокоста. Сопреженные с визуальным представлением банальности, демонстрирующие «диалектику амнезии и памяти» [Buchloh 1999, p. 143], страшные кадры выявляют новые репрезентативные уровни фотографических образов. Циркулирующий медиапоток разрушает дискурсивное пространство исторической памяти, фрагментирует его, лишает прежних иерархических связей. Изображения смерти теряют мнемоническую силу, становятся банальностью, подавляющую травму. Не случайно за фотографиями Холокоста следуют панели с порнографическими снимками. По Б. Бухло, резервуар образов Атласа – это «маятник между смертью реальности и реальностью смерти в мнемоническом образе» [Buchloh 1999, p. 144]. Проект Г. Рихтера вскрывает современные механизмы деконструкции памяти.

Заполняющие все уровни визуального пространства фотографические образы нивелируют понятия высокого и низкого, уничтожают прежние иерархии. Фотоживопись (*Photopainting*) Г. Рихтера – это, в числе прочего, исследование возможности преодоления нейтральности и разрушительной банальности фотографии. Некоторые изображения, помещенные в Атлас, становятся основой его картин. Технически они рождаются как результат проекции фотографии на изобразительную поверхность. Художник «переносит» изображение на холст, размывая отдельные детали или же выделяя их отдельными мазками. С одной стороны, ему важно «сделать все одинаковым. Все одинаково важным и одинаково неважным» [Richter 2009, p. 33]. С другой – его приемы стимулируют восприятие, заставляя глаз зрителя более внимательно всматриваться в детали, двигаться к распознаванию изображенного. Опытом разрушения всепроникающей банальности становится жест художника: он заключает сознательные и бессознательные коннотации, отсылающие к многовековой истории живописи.

Важным элементом визуального пространства Атласа являются наброски различных проектов Г. Рихтера, в том числе нереализованных. Этот визуальный медиум может быть расценен как особая нарративная структура, вписывающая внутренний мир



субъекта в те регистры видения, формирование которых обусловлено современной медиакulturой. Включенный в медиапоток, архив воображаемых идей и проектов представляет собой соби- рание фрагментированной идентичности субъекта и встраивания ее в алгоритмы открытого поиска новых значений. Присутствие субъекта маркировано в Атласе как постоянное перемещение различных по своей модальности изображений внутри дискур- сивного пространства современной визуальности. Последняя создается на основе раздробленной, фрагментированной картины мира, перманентно меняющейся, открытой новым конфигураци- ям смыслов.

Таким образом, проект Г. Рихтера демонстрирует, что «ин- дексы репрезентированной реальности и индексы реальности репрезентации переплетены друг с другом множеством разных способов» [Бухло 2016, с. 446]. Система сконструированных вза- имодействий апеллирует к вторичной реальности медиаобразов, она заведомо раздроблена и фрагментарна, разрушает прежние со- циально-культурные иерархии. Калейдоскоп визуальных образов формирует новую конфигурацию личного и социального опыта, контекстуально обусловленного, в котором лишь жест художника сохраняет свое значение. Визуальное пространство Атласа выстраи- вает алгоритмы познания мира через образы.

### *Атлас Г. Рихтера как визуальный архив*

Атлас Г. Рихтера вписывается в систему постмодернист- ских художественных практик, апеллирующих к архивации как способу конструирования актуального высказывания. Эту тен- денцию Х. Фостер охарактеризовал как «архивный импульс», рожденный пугающей фрагментарностью настоящего, поисками «неясных следов» утраченного, определением маркеров, «уста- навливающих отношения». Зачем, задается вопросом амери- канский критик, «так отчаянно стремиться к соединению, если не потому, что вещи кажутся столь пугающе изолированными?» [Фостер 2015]. Подобный подход переводит проблему архива на эпистемический уровень и ставит вопрос о векторах художе- ственного познания.

Атлас Г. Рихтера построен в соответствии с логикой визуаль- ного архива. Разнородные изображения, сначала собиравшиеся в картонных коробках, позже были расположены на прямоугольных панелях, т. е. вписаны в созданную художником жесткую струк- туру. Однако проект Г. Рихтера выходит за рамки той модели, о



которой пишет Х. Фостер. Сформированный дискурс основан на противоречии между навязанным порядком бытования образов и неясностью принципов их собирания: визуальный материал не иерархизирован, не выстроен по хронологии или по характеру представляемых изображений. Жестом художника созданный порядок основан на внутренней прерывистости и фрагментарности, наличии разрывов и замалчиваний. Структура Атласа принципиально открыта: встроенный в поток, каждый образ участвует в конфигурации новых связей, как семантическая единица приобретает различные значения. При этом каждый образ архива не случаен: он промерен внутренним опытом художника, собиравшего из визуальных фрагментов индивидуальной и коллективной памяти собственную идентичность. Можно вспомнить «архивную лихорадку» Ж. Деррида: французский философ апеллировал к памяти, неотделимой от ее уникального оттиска, вскрывающей ностальгическое желание вернуться к истоку, к предельно архаическому месту абсолютного начала [Деррида 2014]. Атлас Г. Рихтера, понимаемый как архив, напоминает поступь Градивы у Ж. Деррида: он визуализирует скрытые внешне отпечатки внутренних импульсов, стремлений, желаний, рожденные травматическим социально-культурным опытом художника.

Архивная рамка дискурсивного пространства проекта Г. Рихтера основана на логике Атласа. Первым атласом, особым визуальным архивом эпохи технической воспроизводимости образов явился созданный в 1925–1929 гг. Атлас «Мнемозина» Аби Варбурга. Ж. Диди-Юберман, анализирувавший проект знаменитого немецкого искусствоведа, проблематизировал атлас как открытую эпистемическую парадигму, как актуальный для современной культуры инструмент визуального анализа [Didi-Huberman 2011, pp. 12–13]. По мнению Б. Бухло, Атлас Г. Рихтера может считаться еще одним выдающимся мнемоническим проектом, родившимся, как и Атлас А. Варбурга, в период кризиса культурной памяти [Buchloh 1999, p. 127]. Но если проект А. Варбурга был нацелен на получение – с опорой на фотографии реально существующих художественных артефактов – нового знания об истории искусства, понимаемой как действительно происходивший процесс, то Г. Рихтер отказывает образам в статусе репрезентанта реальности. Образы, опосредующие взаимоотношения человека и мира, образуют своей системой собственное высказывание, превращаются в самостоятельный медиум. С этой точки зрения Атлас Г. Рихтера можно расценить как эпистемическую модель, визуализирующую метод, в соответствии с которым происходит производство медиальных значений в пространстве социальных взаимодействий.

### *Атлас Г. Рихтера: практики восприятия*

Панели Атласа имеют статус художественного объекта и представляются публике в рамках выставочных проектов как гигантская инсталляция<sup>5</sup>, практики восприятия которой являются важным элементом визуального пространства. Включая представленные артефакты в определенный контекст, инсталляция, по словам Б. Гройса,

...устанавливает (*installs*) все, что в нашей цивилизации просто циркулирует. <...> В то же время инсталляция – не манифестация уже существующих связей между вещами, а ровно наоборот, инсталляция предлагает возможность использовать вещи и образы нашей цивилизации совершенно субъективно, индивидуально [Гройс 2006].

Выставочное представление Атласа превращает проект Г. Рихтера в художественное целое. Его восприятие основано на модели эстетической решетки, которую Р. Краусс охарактеризовала как имеющую двойственный, шизофренический характер. Потенциально она может быть как центробежной, простираясь в бесконечность, рождать открытость образа, так и центростремительной, перемещающей наше внимание от внешних границ эстетического объекта вовнутрь [Краусс 2003, с. 28]. Атлас, представленный в формате инсталляции, задействует обе возможности восприятия.

Знакомство с сотнями панелей представляет немалую сложность для посетителя экспозиции. С одной стороны, последовательность их расположения, структурно отсылающая к модели решетки, определяет маршрут движения. При этом, однако, режим смотрения не определен: при чрезмерности объектов зрителю надо сделать самостоятельный выбор, маркирующий его позицию: какой маршрут выбрать, с какой скоростью двигаться, как соотносить восприятие инсталляции как целого с изучением отдельных изображений. Акт восприятия в этом случае будет строиться по центробежной логике: открытая структура, простирающаяся в бесконечность, предстанет, по словам Р. Краусс, «всего лишь фрагментом, крохотным кусочком, произвольно выкроенным из бесконечно большого пространства» [Краусс 2003, с. 28]. Но эта модель восприятия будет перебиваться интересом к структурно представленным

---

<sup>5</sup> Атлас Г. Рихтера существует еще в двух модусах: как четырехтомный альбом с фотографиями и в оцифрованном виде, представленном на персональном сайте художника.

изображениям на отдельных панелях; сопряжение обеих моделей восприятия будет приводить к появлению мозаики ракурсов и новых контекстов.

Изучение панелей Атласа как решеток, внутри которых сформирована собственная логика взаимодействия визуальных объектов, показывает особые характеристики проекта Г. Рихтера. Если исключить несколько панелей, на которых размещено только одно изображение, можно видеть, что структурно образы связаны через рождающие четкие ритмы разрывов. Эти разрывы выполняют новые, в сравнении с проектом А. Варбурга, эпистемические функции. Представление перемещающихся от эпохи к эпохе образов в Атласе «Мнемозина» основано на принципе монтажа, создающего новые конфигурации образов через свободную игру ассоциаций и воображение. Атлас Г. Рихтера собирает изображения, которые не встраиваются в заданную изначально логику. Его визуальный мир принципиально фрагментирован, построен на основе случайных связей и разнородных контекстов. Воспринимающее сознание будет в этом случае стремиться к припоминанию неустойчивых взаимодействий, к включению механизмов памяти, помогающих ориентироваться в потоке разнородных изображений. Атлас как дискурс фиксирует противоречие между ослаблением мнемонической силы образов в условиях их постоянной циркуляции в медиасреде и новой функцией памяти, собирающей воедино визуальные фрагменты. Практики восприятия художественного проекта Рихтера подтверждают случайность, контекстуальность индивидуального опыта, который ложится в основу современной визуальности.

### *Заключение*

Атлас является одним из интереснейших феноменов, сформировавшихся в дискурсивном пространстве визуальной культуры. Корнями уходящий в новоевропейскую модель презентации научных знаний, атлас в XX в. превращается в особую форму визуального архива, репрезентирующую медийную природу социокультурного пространства и нелинейные алгоритмы его познания. В рамках визуальных исследований он может быть охарактеризован как продуктивная форма организации знания, представляющая историческую модель видения. Атлас ставит проблему образа, выполняющего когнитивные функции и формирующего социально-культурные взаимодействия. Наконец, атлас как визуальный конструкт может являться актуальной формой художественного высказывания.

Атлас Г. Рихтера – это сложное многоуровневое визуальное пространство, медийное по своей природе, гетерогенное по характеру, которое апеллирует к индивидуальной и коллективной памяти, отражает субъективный образ мира ее создателя. Оно вскрывает неочевидные конфигурации значений, рождающихся в эпоху избыточного визуального потребления повседневных, банальных образов. Проект Г. Рихтера исследует механизмы разрушения прежних культурных иерархий, на развалинах которых создается новая власть образов. Визуальная картина мира открывается как утратившая связь с реальностью, принципиально фрагментарная, сконструированная потоком изображений, циркулирующих в социуме. Г. Рихтер отказывает образам в представлении реальности: в его концепции они симулируют репрезентацию, фиксируют поверхностный слой видимого мира, не «пропуская» в него человека. Калейдоскоп образов как репрезентант вторичной реальности ложится в основу субъективного опыта, формирует идентичность.

Будучи принципиально открытым архивом, хранящим осколки индивидуальной и коллективной памяти, Атлас Г. Рихтера моделирует практики визуального восприятия. Выбор зрительской позиции, каждый раз индивидуальной, постоянная смена оптики – от попытки постичь целое до разглядывания отдельного изображения – приводит к фрагментации видимого, к рождению новых конфигураций смыслов, к иллюзии ускользающей реальности. Уникальный художественный проект Г. Рихтера на всех уровнях оказывается визуальной моделью современного, пронизанного медиапотокami, а потому иллюзорного в своей основе мира.

## *Литература*

---

- Бахманн-Медик 2017 – *Бахманн-Медик Д.* Культурные повороты: Новые ориентиры в науках о культуре. М.: НЛЮ, 2017. 504 с.
- Бухло 2016 – *Бухло Б.Х.Д.* Реди-мейд, фотография и живопись в живописи Герхарда Рихтера // Бухло Б.Х.Д. Неоавангард и культурная индустрия: Статьи о европейском и американском искусстве 1955–1975 годов. М.: V-A-C press, 2016. 720 с.
- Гройс 2006 – *Гройс Б.* Топология современного искусства [Электронный ресурс] // Художественный журнал. 2006. № 61–62. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/36/article/696> (дата обращения 2 июля 2020).
- Деррида 2014 – *Деррида Ж.* Послесловие («Архивная лихорадка») [Электронный ресурс] // Топос. Литературно-философский журнал. 2014. URL: <https://www.topos.ru/article/ontologicheskije-progulki/posleslovie-arkhivnaya-likhoradka> (дата обращения 2 июля 2020).

- Краусс 2003 – Краусс Р. Решетки // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 19–32.
- Фостер 2015 – Фостер Х. Архивный импульс [Электронный ресурс] // Художественный журнал. 2015. № 95. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/10/article/133> (дата обращения 2 июля 2020).
- Фуко 2012 – Фуко М. Археология знания. СПб.: Гуманитарная академия, 2012. 416 с.
- Buchloh 1999 – Buchloh, B.H.D. Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive // October. 1999. No 88, Spring. P. 117–145.
- Didi-Huberman 2011 – Didi-Huberman G. Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Oeil de l'histoire 3. Paris: Les Editions de Minuit, 2011.
- Richter 2009 – Gerhard Richter: Text: writings, interviews and letters 1961–2007 / Ed. by D. Elger, H.U. Obrist. L.: Thames & Hudson, 2009.

## References

---

- Bachmann-Medick, D. (2017), *Kul'turnye povoroty: Novye orientiry v naukah o kul'ture* [Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture], NLO, Moscow, Russia.
- Buchloh, B.H.D. (1999), "Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive", October, vol. 88, Spring, pp. 117–145.
- Buchloh, B.H.D. (2016), "Readymade, Photography, and Painting in the Painting of Gerhard Richter", in Buchloh, B.H.D. *Neoavangard i kul'turnaya industriya. Stat'i o evropeiskom i amerikanskom iskusstve 1955–1975 godov* [Neo-avant-garde and cultural industry. Articles about European and American Art 1955–1975], V-A-C press, Moscow, Russia, pp. 421–461.
- Derrida J. (2014), "Afterword ('Archive fever')", *Topos. Literaturno-filosofskii zhurnal*, available at: <https://www.topos.ru/article/ontologicheskie-progulki/posleslovie-arkhivnaya-likhoradka> (Accessed 2 July 2020).
- Didi-Huberman, G. (2011), *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Oeil de l'histoire*, Les Editions de Minuit 3, Paris, France.
- Elger, D. and Obrist, H.U. (eds.) (2009), *Gerhard Richter: Text: writings, interviews and letters 1961–2007*, Thames & Hudson, London, UK.
- Foster, H. (2015), "Archival impulse", *Khudozhestvennyi zhurnal*, no 95, available at: <http://moscowartmagazine.com/issue/10/article/133> (Accessed 2 July 2020).
- Fuko, M. (2012), *Arkheologiya znaniya* [Archaeology of knowledge], Gumanitarnaya Akademiya, Saint Petersburg, Russia.
- Grois, B. (2006), "Topology of contemporary art", *Khudozhestvennyi zhurnal*, no. 61–62, available at: <http://moscowartmagazine.com/issue/36/article/696> (Accessed 2 July 2020).
- Krauss, R. (2003), "Reshetki" [Grids], in Krauss R. *Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify* [The Originality of the avant-garde and other modernist myths], Khudozhestvennyi zhurnal, Moscow, Russia, pp. 19–32.

*Информация об авторе*

*Ирина Н. Захарченко*, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; [inzakh@gmail.com](mailto:inzakh@gmail.com)

*Information about the author:*

*Irina N. Zakharchenko*, Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; [inzakh@gmail.com](mailto:inzakh@gmail.com)