

Петра Ретманн

Призрачное воспоминание

Комментарий к циклу Герхарда Рихтера

«18 октября 1977 года»

Это эссе посвящено фотографиям и произведению изобразительного искусства, которые вынуждают зрителя задуматься над историческими фактами, не желающими вписываться в рамки эстетических и прочих категорий. Что остается у нас от встречи с такими образами – всего лишь очередная картинка в альбоме нашего представления об историчности или неизменно появляется необъяснимый «остаток», ощущение тайны, намек на травму? Эти вопросы ставятся в нашем эссе. Кажется, из замечательного размышления о фотографии Ролана Барта мы можем почерпнуть один из серьезнейших ресурсов, позволяющих развить ощущение двойственности образов: они показывают, что «оно там было», и одновременно наносят укол, служат пронзительным напоминанием¹. В сущности, нам важно рассмотреть именно способность изображений открывать измерение *неумершего*, что также связано и с темой вампиров, которой посвящен этот номер. Для того чтобы подчеркнуть, сколь однобоко представление об изображении как о простом свидетельстве реальности, обратимся к серии картин немецкого художника Герхарда Рихтера под общим названи-

¹ Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. Пер. с фр., послесл. и комм. М. Рыклина. М.: «Ad Marginem», 1997. – *Прим. пер.*

ем «18 октября 1977 года»². Мне представляется, что эти работы сразу же ставят перед зрителем вопрос: как показать такие разновидности истории, которые не вписываются (и, по всей видимости, не могут вписаться) в непрерывность эстетических и исторических повествований? Зависая в пространстве между реальной и символической смертью, картины Рихтера указывают на логику призрачной историчности, призрачную логику, с позволения сказать, «застывшего непокоя»³.

Что же произошло?

«В разгар зимы 1989 года Германия тихо содрогнулась. Внешнему наблюдателю могло показаться поначалу, что для такой бурной реакции не было причины. Неожиданно страна с большим опозданием пережила негативные последствия, вызванные еще более тяжкими событиями десятилетней давности. Люди не ждали такого удара, и глубоко укорененные, до крайности противоречивые эмоции вспыхнули с новой силой.

Эпицентром этого потрясения стал Крефельд, маленький городок в Северной Рейн-Вестфалии, расположенный недалеко от Кёльна, а точнее – местный музей Хаус Эстерс. Изначально он был частным домом, который построил архитектор-модернист Людвиг Мис ван дер Роэ в 1927–1930 годах. В 1989 году, с 12 февраля по 4 апреля, здесь выставлялась группа из пятнадцати строгих серых полотен. Они принадлежали кисти пятидесятилетнего художника Герхарда Рихтера, известного загадочностью и многожанровостью своих работ – от милых “открыточных” пейзажей до минималистских решеток, от напряженных или будоражающих мо-

² О картинах Рихтера можно составить представление по следующей ссылке: http://moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3ATA%3AE%3AT3%7CA%3ATA%3AE%3AT3&page_number=7&template_id=1&sort_order=1. – *Прим. ред.*

³ Бенъямин В. Центральный парк (пер. с нем. А. Ярина). – Иностранная литература, 1997, № 12; <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/12/benjamin02.html>. – *Прим. пер.*

нохромных картин до четких цветных таблиц, от пастозных и даже кричащих абстракций до холодных черно-белых изображений, основанных на фотографиях. Работы, выставленные в Хаус Эстерс, относились к последнему жанру. В нем Рихтер писал с 1962 года, то есть с самого начала своей творческой деятельности, и, казалось бы, художник навсегда отошел от него еще в 1972 году. Однако тематика работ была совершенно новой для Рихтера. Германии потряс не только сам предмет изображения, но и то, что к нему обратился художник со столь неоспоримой репутацией. Отголоски этого потрясения вскоре прокатились по всему миру.

Полотна Рихтера посвящены запутанным историям жизни и смерти четырех немецких активистов или террористов (все зависит от точки зрения) – Андреаса Баадера, Гудрун Энслин, Хольгера Майнца и Ульрики Майнхоф. Общее название “18 октября 1977 года” было дано полотнам в память о дне, когда Баадер и Энслин были обнаружены мертвыми в камерах штутгартской тюрьмы строгого режима Штаммхайм, где отбывали сроки за убийства и другие политически окрашенные преступления. Почти за три года до этого (2 октября 1974 года) их товарищ Хольгер Майнц умер во время голодовки, которую объявили заключенные радикалы в знак протеста против условий содержания. Ульрику Майнхоф нашли повесившейся в камере 9 мая 1976 года незадолго до того, как ее саму и ее товарищей приговорили к пожизненному заключению. Ее смерть сочли самоубийством, так же как и смерти Баадера, Энслин и Распе 18 октября следующего (1977) года, хотя многие считали, что всех четверых убили»⁴.

В цикле «18 октября 1977 года», состоящем из пятнадцати работ, картины каждого из четырех сюжетов сгруппированы попарно, и еще пять полотен составляют отдельную часть, хотя никакой определенной последовательности для их показа Рихтер не установил. Если следовать хронологии событий, то первым в этой серии можно считать изображение молодой Ульрики Майнхоф («Портрет в юности»), а последним – панораму погребения Баа-

⁴ Storr R. <http://historyofourworld.wordpress.com/2010/01/28/october-18-1977-gerhard-richter/> (New York: The Museum of Modern Art, 2000).

дере, Энслин и Распе в общей могиле при большом скоплении народа («Похороны»). Еще на трех полотнах запечатлены сначала куртка и книжные полки в пустом тюремном жилище Баадера («Камера»), потом едва различимая фигура Энслин, повесившейся на прутьях оконной решетки («Повешенная»), и, наконец, пластинка 1970-х годов на сломанном проигрывателе; считается, что в нем Баадер прятал револьвер, ставший, по официальной версии, орудием самоубийства («Проигрыватель»). На следующих двух полотнах показан арест Майнца, во время которого его под дулом пистолета заставили раздеться рядом с полицейской бронированной машиной («Арест 1» и «Арест 2»). Тело Баадера, лежащее на полу, представлено на двух картинах, разница между которыми, хоть и небольшая, но значимая, состоит в том, как переработана в живопись одна и та же фотография, которую Рихтер положил в их основу («Застреленный 1» и «Застреленный 2»). На трех других полотнах мы видим, как Энслин останавливается перед фотокамерой на пути к месту своего заключения или возвращаясь оттуда после своего ареста («Противостояние 1», «Противостояние 2», «Противостояние 3»). На следующих трех меньших по размеру картинах Майнхоф изображена лежащей на полу после того, как ее нашли повешенной в камере; на ее шее все еще видна веревка («Мертвая 1», «Мертвая 2», «Мертвая 3»).

Контраст между суровой реальностью, которую описывает Рихтер, и отсутствием определенности, вытекающим из используемой им техники (стертые очертания форм, длинные и сильные мазки кисти по мокрой, густо покрытой серой краской поверхности холста, когда стирается грань между образом и окружающим пространством), создает приглушенный диссонанс между тем, что зритель видит «внутри» картины, и тем, что он воспринимает как доступную созерцанию живопись. Объект одновременно очевиден и скрыт; кажется, что почти невыносимая правда на мгновение предстала перед нашим взором и тут же исчезла в тени, когда невозможность видеть ясно повергает нас в отчаяние, но при этом приносит и нечто вроде временного облегчения. И потому каждая картина настойчиво напоминает нам о вещах, о которых мы, наверное, позабыли или которые до сих пор с успехом

отказывались замечать. Эти полотна не удовлетворяют простого любопытства. Здесь нет места наивному представлению о том, что реальные «факты» четко и ясно говорят сами за себя. Изучив каждую картину по отдельности, а лучше все их вместе, мы понимаем, что эти пятнадцать работ принадлежат к числу наиболее серьезных и трудных произведений современного искусства.

Картины

«Смерть и страдание всегда были объектом художественного исследования. Собственно, они и есть *главная* тема. Со временем нам удалось избавиться от нее, чтобы жить милой и опрятной жизнью», – писал Рихтер (Richter, 1995a: 185). Удобно устроившись в креслах, мы листаем журналы и смотрим телевизионные программы, изобилующие образами смерти, но она не слишком задевает нас, ведь наша жизнь «мила и опрятна». Напротив, эти образы, как правило, дарят нам уверенность в том, что с нами такого не случится. Или они заставляют нас волноваться за других. Рихтер заметил: «Людам не терпится взглянуть на мертвое тело. Они жаждут сильных ощущений» (ibid.). И, тем не менее, образы смерти ослабляют наш защитный механизм, когда мы сталкиваемся с ними в общественных местах, пусть даже на безопасной территории музея. История искусства (и, раз уж на то пошло, история кинематографа) подводит к этому вплотную. Физическое присутствие картины, скульптуры (или большой экран) делает призрак смерти более могущественным, чем его появление в телевизоре или на глянцевой странице. Рядом с посторонними людьми подавляемые нами тревоги и страхи обнажаются сильнее, ведь близкие обычно прощают нам наше волнение. Полотна «18 октября 1977 года» увеличивают этот эффект в пятнадцать раз. Со всех сторон на нас набрасывается смерть. Серия в целом безжалостно разрушает отрицание и благопристойность, равно как и ощущение ложной защищенности, которое они нам дают. Создавая мучительный контраст со своим благополучным окружением, картины наполнены атмосферой истребления. Ни одно расписание

и ни одно снятие с креста не производило на нас такого тяжелого впечатления, и ни в одном из них великолепием и устойчивостью церкви или галерейного пространства так не усиливалось это чувство. В этих полотнах нет ни надежды, ни искупления, лишь ошеломляющая безысходность.

Разумеется, кое-где можно разглядеть еще живых Энслин, Майнца и Майнхоф, однако все картины тяготеют к забвению. То, как это сделано, выбор конкретных образов, типы фотографий, используемых в качестве источников, – все это дает выражение серии в целом. За основу Рихтер взял несколько четко различимых по характеру изображений. Портрет юной Майнхоф, которым открывается цикл, написан с фотографии, сделанной в стиле кинозвезды и восходящей к портретам старых мастеров. Рихтер поспешил назвать эту манеру «сентиментально-буржуазной». Обе картины «Арест» основаны на журнальных фотографиях Майнца, сделанных в момент, когда его арестовывает вооруженный полицейский под прикрытием бронированной машины. Эти фотографии изначально были взяты из телерепортажей. Как уже упоминалось, все три картины «Противостояние» написаны по снимкам, сделанным в июне или июле 1972 года фотографом, который наблюдал, как Энслин ведут на опознание. Все остальные – «Застреленный 1» и «Застреленный 2», «Мертвая 1», «Мертвая 2», «Мертвая 3», «Повешенная», «Камера» и «Проигрыватель», – как видно из той обыденной рамки, куда они помещены, суть жесткие экспозиции, концентрирующиеся на страшных либо доказательных деталях, фотографии, сделанные тюремными властями или полицией, как только были обнаружены тела. Исключение составляет лишь картина «Похороны», которая тоже основана на репортажной фотографии. Последовательность и повторение некоторых изображений цикла вызывает также ассоциацию с кинематографическими приемами: в двух «Арестах» и трех «Противостояниях» используются движение и стоп-кадр, в «Застреленном 1 и 2» и «Мертвой 1, 2, 3» крупные планы переходят в затемнение. Откровенная трагичность повествования достигается или подразумевается, таким образом, за счет отсылки к кинематографическим эффектам, на которые зритель откликается почти непроизвольно.

Реализм «прямой» фотографии остался позади, но даже среди изображений, которые могут быть так истолкованы, Рихтер исподволь настаивает на показательных различиях в жанрах – студийный портрет, фоторепортаж, судебные снимки, – опровергающих такие допущения об однородности. Между тем тот, кто видел фотографии, послужившие Рихтеру основой, и знает об их настойчивом и одновременно гнетущем использовании в тогдашних репортажах – или тот, кто видел, в какой упаковке появлялись похожие изображения, когда другие такие же истории пропускались через горнило жадной до внимания журналистики, – тот заметит, что небольшие изменения, внесенные художником, приглушают сенсационность, которую эксплуатировали СМИ, эффективно препятствуя рефлекторной потребности зрителя снова их увидеть. Словом, эти полотна – не документальная фотография и не документальная живопись. Взамен мы сталкиваемся с континуумом изображения, туго натянутым между абстрактными понятиями фотографии и живописи; каждое из этих выразительных средств, утверждая собственную конвенциональную реальность, подспудно ставит под вопрос конвенции и истинность другого.

Другие изменения, внесенные Рихтером, более или менее очевидны. Оказывается, что фотография, по которой Рихтер писал «Портрет в молодости», скорее всего была сделана в 1970 году в рекламных целях примерно в то время, когда должен был появиться фильм Майнхоф «Бамбуль»⁵ и незадолго до того, как она приняла участие в организации побега Баадера из тюрьмы. Если сравнить картину и фото, видно, что Рихтер значительно смягчил не только облик самой фотографии, но и суровый немигающий взгляд, которым Майнхоф смотрит в объектив. Женщина с фотографии более десяти лет была активисткой и писательницей, вышла замуж и развелась, родила двух девочек-близняшек, пережила опасную для жизни операцию и готова расстаться со всем, что репрезентирует «буржуазный» портрет. Женщина на картине, напо-

⁵ Бамбуль – форма пассивного протеста заключенных; обычно они стучат предметами по прутьям решетки. – *Прим. пер.*

минающая фото из ежегодного школьного альбома, еще только на пороге зрелости. Как отмечает немецкий критик Кай-Уве Хемкен, Майнхоф – единственная из членов Фракции Красной Армии, кого Рихтер наделил прошлым (Hemken, 1997: 384). Но, изменив это прошлое и сделав саму Ульрику моложе, Рихтер не идеализировал ее образ, как в житиях святых: элемент сентиментальности, привнесенный им в изображение, – своеобразное противоядие от того настоящего яда китча, каким заполнены таблоиды. Художник создал гипотетический образ невинности, подчеркивающий разрушительную силу полотен «Мертвая 1, 2, 3».

Рихтер схожим образом изобразил Энслин во всех трех «Противостояниях». Здесь фотографии-оригиналы лишаются своей атмосферы. Женщина одета в грубую рубашу, юбку, сандалии и гольфы, ее колени оголены, волосы всклокочены. Энслин запечатлена в полный рост на безликом канцелярском фоне. Она улыбается фотографу, как будто довольная тем, что оказалась в центре внимания. И только четвертое изображение, отвергнутое Рихтером, изобличает ее настороженность. На картинах, однако, изображены только голова и плечи, благодаря чему скрадывается нескладность фигуры этой женщины. Рихтер помещает Энслин на однообразном сером фоне, сужает окружающее ее пространство, приглушает светотень, делая противостояние, как ни странно, менее драматичным, смягчает заостренные черты ее лица, освобождая его от напряженного выражения, и в конце концов вовлекает зрителя во встречу, состоящую из трех этапов и смущающую своей сокровенностью. Сначала Энслин краем глаза ловит наш взгляд, поворачивается к нам – ее губы полуоткрыты, проясняющееся лицо искренно и полно ожиданий, – но вот она отворачивается, опускает голову – челюсть и линия рта жестко очерчены, – кажется, что она делает шаг к внешнему краю рамы, будто желая скрыться за дверью. Поначалу три картины создают ощущение того, что мы впервые встретились с кем-то, о ком мы слышали, но кого так близко никогда не видели, однако потом становится ясно, что по-настоящему Рихтер показал, как эта женщина уходит.

В «Аресте 1» и «Аресте 2» две четко сфокусированные фотографии ареста Майнца преобразованы Рихтером в размытое изоб-

ражение, где Майнц превращается в смутную тень, а все, что видно от «сжатого кулака государственной власти», – это аморфная масса полицейской бронированной машины. «Камера» и меньшая по размеру картина «Проигрыватель» – в сущности, фрагмент более крупной работы, только сделанная с отдельной фотографии, – это «портреты» тюремной жизни Баадера. Вертушка, на которой не крутится пластинка, становится *memento mori*, аналогичным черепа, написанным Рихтером в 1983 году, однако без их откровенных искусствоведческих ассоциаций. «Проигрыватель» – это *ванитас*⁶ нашего времени. Необходимо представить себе реальное механическое устройство, издающее звуки, чтобы оценить тяжелую беспристрастность картины и одновременно вообразить не только пистолет, который, как говорят, был спрятан в этом проигрывателе, чтобы стать орудием самоубийства, но и резонанс музыки, звучащей в запертой камере, отрезанной от остального мира. Черная куртка, свисающая с ширмы в левой части фотографии, которой пользовался Рихтер, работая над «Камерой», на картине превращается в силуэт мужчины, чей духовный мир вмещают полки, уставленные книгами и находящиеся справа. Но, поскольку пола не видно, именно головокружительная масса этих книг занимает центральное место в картине, на которой явлен тупик революционного сознания, равно как и тошнотворная клаустрофобическая икона самой идеологии.

«Застреленный 1» и «Застреленный 2» – последние из полотен, посвященных Баадеру. Первая картина больше всего похожа на ее фотографический прообраз: здесь нет крупного плана лица; вместо этого Рихтер изображает тело в три четверти длины, причем положение рук и туловища напоминает Пьету. Художник затеняет мертвый, застывший взгляд Баадера, так же как и лужу крови вокруг головы, и придает телу хрупкий, иллюзорный вид, что особенно заметно на второй картине, где все подвешено в призрачной пустоте. Тот же переход от приглушенного реализма

⁶ Ванитас (лат. «vanitas», букв. – «суета, тщеславие») – жанр живописи эпохи барокко, аллегорический натюрморт, композиционным центром которого традиционно является человеческий череп. – *Прим. пер.*

к практически полной дематериализации образов прослеживается и в картинах «Мертвая 1, 2, 3». На первом полотне Рихтер обрамляет голову Майнхоф насыщенным черным цветом фона, добавляя пространство, которого нет на фотографии, к верхней и нижней части горизонтального холста. Черты лица женщины оставлены им без изменений. На втором полотне, избрав для себя квадратный формат, он делает черный темнее, придает лицу менее четкое и более спокойное выражение, отводит подбородок Майнхоф назад, выпрямляет ей шею и акцентирует цветом след от веревки на ней. Тем самым Рихтер подчеркивает контраст между ужасной смертью женщины и умиротворением, сошедшим на ее лицо. Третье полотно уменьшено в размерах и опять немного вытянуто. Рихтер позволяет образу раствориться в окружающем его со всех сторон, но уже не столь глубоком серо-черном фоне. С каждым повтором Майнхоф все больше удаляется от нас.

Картина, на которой показана Энслин, еще больше тревожит зрителя, чем изображения Баадера и Майнхоф. Исходная фотография, запечатлевшая стройную женщину висящей на прутьях тюремной решетки – голова ее опущена, ноги болтаются, – вызывает ужас. Рихтер снова берет за основу тривиальный фоторепортаж, и снова он смягчает форму, но усиливает впечатление от образа. В «Повешенной» занавеска слева от фигуры и пол, расположенный снизу, соединяются, чтобы образовать подобие рамки, позволяющей сфокусировать внимание зрителя на теле Энслин, написанном тем же черным цветом, что и эти занавеска и пол. Однако Рихтер сделал так, что ее плечо, руки и туловище отклонены в сторону от вертикального окна в нарушение законов гравитации: ноги Энслин сливаются с бледным серым низом, а пол исчезает. Если посмотреть на эти почти незаметные изменения под одним углом, то создается впечатление, будто женщину столкнули с виселицы; если посмотреть под другим, кажется, что она почти парит над бездной, зияющей у нее под ногами.

«Похороны», самое большое, завершающее цикл полотно, изображает три гроба Баадера, Энслин и Распе в тот момент, когда на кладбище их провожает толпа сочувствующих и журналистов. На наполненной дневным светом фотографии легко разгля-

деть этих людей, одежда многих из которых выдает их принадлежность к тогдашним левым. На картине, лишь частично соответствующей источнику, они сливаются в унылую, практически неразличимую массу, и зрителю кажется, что она толчется и снует вокруг едва заметных шатких повозок, везущих трех членов Фракции Красной Армии к вырытым для них могилам. Опуская линию горизонта, подобно тому как он выравнивает фон в других картинах этой серии, дабы убрать пространство вокруг центрального образа, Рихтер лишь едва-едва обозначает деревья вдаль, и потому одно из них – простая вертикаль с горизонтальными ветвями – привлекает к себе внимание. Ничего в точности на него похожего нет на исходной фотографии, хотя такое дополнение можно легко примыслить на основании тех деревьев, которые все-таки запечатлены. Впрочем, не исключено, что это никакое не дерево, а крест, расположенный наверху и почти по центру композиции. Лет десять назад такое предположение показалось бы невероятным; некоторым левым это и сейчас кажется кощунственным. Однако с тех пор Рихтер создал скульптурную группу с похожим крестом, а также написал жену Сабину и сына в образе Мадонны с младенцем. Так что трудно не признать обдуманности действий Рихтера и не увидеть в детали, добавленной им к «Похоронам», сдержанное благословение под занавес современных «Страстей», которые в его точной и трагичной передаче не сулят другого утешения.

Рихтер весьма уклончив относительно того, как именно возникают различия между фотографическими и живописными изображениями; он не объясняет и того, почему предпочтение отдавалось одним изображениям перед другими. Техники, которые он использует, чтобы добиться нюансов и наделять картины приглушенной атмосферой – размывание краев и очертаний форм, линии, проводимые кистью или валиком по все еще влажной поверхности холста, – это своеобразное стирание, или, по словам некоторых критиков, *отказ* от живописи, то есть *неживопись*. Конечно, существует давняя история подавления эстетики, которая в современную эпоху началась с тональной живописи Альберто Джакометти и живописи пятнами Виллема де Кунинга. Однако устранение информа-

ции, практикуемое Рихтером, отличается от фотореализма в целом, где высоко ценится, как правило, гиперправдоподобие. У приема, используемого Рихтером, мало общего и с фотомеханическим износом уорхоловских шелкографий, точно так же как серьезные размышления Рихтера о смерти отличаются от вуайеризма Уорхола в его картинах «Катастрофы». В работах «18 октября 1977 года» мы сталкиваемся не с заурядной и ненужной смертью, а с уникальным страданием. Отвечая на вопрос о вуайеризме и, видимо, думая о Уорхоле, Рихтер так прокомментировал свои картины: «Надеюсь, это не имеет ничего общего с тем, когда, проезжая по автострате, видишь аварию и притормаживаешь, потому что не можешь от нее оторваться. Надеюсь, что разница есть и люди понимают, почему стоит смотреть на этих покойников – в них есть что-то, что нужно понять» (цит. по: Magnani, 1989: 69).

Призрачное воспоминание

Мне представляется, что часть того, что Рихтер хочет нам объяснить, напрямую связана с трудностью доступа к изображению, которую он для нас создает. Противоречивое впечатление, происходящее от *неживописи* Рихтера, состоит в том, что вперед выдвигается физическая реальность картины, тогда как образ смещается одновременно в глубину; поэтому кажется, что он отступает по мере того, как зритель приближается, чтобы лучше разглядеть живописные приемы, которые его воплощают. Если художник имитирует фотографию, создавая изображение искусственной четкости, это ставит под вопрос искусность самого источника, но если он размывает фотографию, как это делает Рихтер, то это равнозначно тому же самому, только с одним добавлением: в то время как сверхреальная картина позволяет нам извлечь более «естественный образ» из переизбытка зрительных данных, размытое изображение мешает сделать обратное – мы не можем дорисовать недостающие детали или исправить нечеткое разрешение, характеризующее отношение одной части к другой.

Использование Рихтером серого цвета согласуется с этими смещениями, благодаря чему между художником, зрителем и предметом изображения появляются лакуны. Отчасти его мотивы были обусловлены контекстом. Рихтер вспоминал: «Когда студенты в академии узнали, над чем я работаю, многие из них посчитали, что я не имею права это писать, что это проявление буржуазности и я становлюсь частью истеблишмента. Мне это показалось глупым. Однако многие молодые художники решат, что это дерьмо, политический китч, и, может быть, эти работы можно увидеть и так» (цит. по: Magnani, 1989: *ibid.*). Частично соглашаясь с утверждением о том, что он не мог передать ситуацию в столь же безотлагательной и неотложной форме, как те, кто сам ее переживал, Рихтер добавил: «Невозможно написать несчастья, а если и возможно, то, пожалуй, только серым, чтобы скрыть их». Серый цвет был индикатором того, что художник пишет прошлое; в то же время он указывал, что Рихтер выбрал стиль, принадлежащий *собственному* прошлому. С тех пор как он создал серию изображений серым цветом в 1971–1977 годах, Рихтер на самом деле писал сугубо тональную реалистическую живопись. В беседе с лондонским критиком художник заметил: «Я никогда не пишу ничего современного. Когда картина вот так написана серым, это отчасти способ установить дистанцию. Я знал, что возвращение к старой технике – это анахронизм, но я и вправду не мог сделать ничего другого» (Richter, 1995b: 82–83). Рихтер использовал серый как амортизатор в своих ранних работах. «Серый. Он ничего не сообщает. Он не вызывает ни чувств, ни ассоциаций. Он не является по-настоящему ни видимым, ни невидимым. Его незаметность позволяет ему посредничать, делать видимым, причем в положительно иллюзионистском смысле, как на фотографии. Серый обладает возможностью, которой нет у других цветов: он “ничто” делает видимым. Серый для меня – это желанный и единственно возможный эквивалент безразличия, свободы от обязательств, отсутствия собственного мнения, отсутствия формы».

Обращение Рихтера к серому цвету в серии работ, ставших молниеотводами для вытесняемых страхов и враждебности, несло в себе элемент сопротивления и дисциплины. После долгих лет, в

течение которых он писал насыщенные цветные абстракции, его решение знаменует отказ от увлечения живописной виртуозностью, и это несмотря на то, что сама работа источала идеи и эмоции, ибо в ней эстетическая нейтральность противопоставлена политической ангажированности, кажущееся равнодушие художника – его внутренней потребности в конце концов понять, что же так поразило его в истории об узниках Штатмхайма: хотя их идеология была ложной, а действия – разрушительными, Рихтер отмечает «их энергию» и «безграничную храбрость» (Richter, 1995с: 173).

Таким образом, серый в известном смысле – символический нейтральный термин там, где многие воспринимают мир как черно-белый. Ведь вместо того, чтобы обнажить сущность образа, строгая палитра, которой пользуется Рихтер, только еще больше скрывает. Идя наперекор нашему желанию доверять собственным глазам, он дает нам основания в этом усомниться. В сочетании с различными приемами *неживописи* серый, следовательно, выступает проводником и эмблемой сомнения, и это в ситуации, когда для многих, если не для большинства из тех, кто глубочайше ангажирован, сомнение невыносимо. Принято думать, что радикальное сомнение является определяющим для постмодернистского состояния, воцарившегося в мире, где традиционные понятия причины и следствия, а также предполагаемая связь между изображением и изображенной вещью утратили значимость. Считается, что ничто в современной реальности не сохраняет «необходимого» значения и более не подлежит надежным методам верификации.

Поэтому мы плывем по течению среди
этих осколков разрозненных знаков,
чья пестрая потребительная
стоимость затмевает важ-
ность всего того, что
они означали
когда-то.

Литература

Barthes, Roland

1981 *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trans. Richard Howard. New York: Farrar, Straus, and Giroux.

Hemken, Kai-Uwe

1997 *Suffering from Germany – Gerhard Richter's Elegy of Modernism: Philosophy of History in the Cycle October 18, 1977*. In: *German Art from Beckmann to Richter: Images of a Divided Country*. Eckhart Gillen, ed. Cologne: DuMont. Pp. 376–392.

Magnani, Gregorio

1989 *Gerhard Richter: For Me It Is Absolutely Necessary that the Baader – Meinhof Is a Subject of Art*. *Flash Art* (May – June): 63–75.

Richter, Gerhard

1995a *Conversation with Jan Thorn Prikker*. In: *Gerhard Richter: The Daily Practice of Painting. Writings and Interviews, 1962–1993*. Hans-Ulrich Obrist, ed. London: Thames & Hudson and Anthony d'Offay Gallery. Pp. 175–189.

1995b *From a letter to Edy de Wilde, 23 February, 1975*. In: *Gerhard Richter: The Daily Practice of Painting. Writings and Interviews, 1962–1993*. Hans-Ulrich Obrist, ed. London: Thames & Hudson and Anthony d'Offay Gallery. Pp. 82–83.

1995c *Notes for a Press Conference, November – December, 1989*. In: *Gerhard Richter: The Daily Practice of Painting. Writings and Interviews, 1962–1993*. Hans-Ulrich Obrist, ed. London: Thames & Hudson and Anthony d'Offay Gallery. Pp. 172–173.