

42

На правах рукописи

СМИРНОВ ТИМОФЕЙ ИГОРЕВИЧ
**ФОТОРЕАЛИЗМ В ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ В РОССИИ
ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА**

Специальность 17 00 04 – изобразительное,
декоративно-прикладное искусство и архитектура

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения



003 1757 1 1

Москва

2007

Работа выполнена в Отделе изобразительного искусства и архитектуры Государственного института искусствознания Федерального агентства по культуре и кинематографии Российской Федерации

Научный руководитель: кандидат искусствоведения,
Виктория Ефимовна Лебедева

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор,
член-корреспондент Российской академии художеств
Андрей Владимирович Толстой

кандидат искусствоведения,
доцент
Сергей Валерьевич Хачатуров

Ведущая организация: Московский государственный академический художественный институт им В И Сурикова

Защита состоится «12» ноября 2007 г в 11⁰⁰ час
на заседании Диссертационного совета Д 009 001 01 при НИИ теории
и истории изобразительных искусств Российской академии художеств
по адресу 119034 Москва, ул Пречистенка, 21

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российской академии художеств (Москва, ул Пречистенка, 21)

Автореферат разослан «12» октября 2007 года

Ученый секретарь
Диссертационного совета
кандидат искусствоведения

Е Н Короткая

Общая характеристика диссертации

Актуальность избранной темы связана с тем, что изобразительное искусство в России во второй половине XX в., несмотря на большое количество книг, посвященных различным течениям, параллельно развивающимся в искусстве этого времени, тем не менее, – недостаточно изученное и несистематизированное пространство. Отсутствие обобщающего научного исследования фотореализма требует системного анализа этого течения. И, конечно, начиная не просто с перечисления авторов и их работ, а исходя из точки зрения современной проблематики соотношения художественного мышления и реальности, живописи и фотографии, тиражного и уникального и многих других сопряженных с этими взаимоотношениями тематических линий.

Степень научной разработанности. Анализ некоторых течений изобразительного искусства России последней четверти XX в. Представлен разрозненными статьями в каталогах и журналах. Источниковую базу и литературу по истории фотореализма в России составил ряд сопроводительных и вступительных статей в каталогах художников-фотореалистов и отдельные критические заметки о выставках фотореализма в России.

В частности, это статьи В Турчин Гиперреализм правдоподобие без правды / Искусство 1974, №12, А Каменский. Документальный романтизм / Творчество 1982 №10, А Морозов Николай Белянов / Вступ. статья к каталогу М., 2000, Н Махов Новый символизм Е Гороховского / Вступ. статья к каталогу М., 2001, Е Барабанов Евгений Гороховский Отчеты Авгура / Вступ. статья к каталогу Аграф М., 2006, и единственное отдельное специальное исследование, посвященное изучению фотореализма – книга О Козловой «Фотореализм» Галарт М., 1994.

В диссертации активно использованы словарные статьи ряда энциклопедий, так как они представляют собой концентрированное выражение знаний по тому или иному вопросу. Также в данной работе присутствует обращение к идеям Ж. П. Бодрийяра, Э. Жильсона, А. Бергсона, Х. Ортега-и-Гассета, рассмотрены взаимоотношения живописи и фотографии согласно концепциям В. Беньямина и Р. Барта. По возможности были введены дополнительные материалы, касающиеся изобразительного искусства XV–XIX вв., но существенные для понимания фотореализма. Были использованы исследования и критические статьи западных искусствоведов в области фотореализма в США и Европе.

Еще одну группу источников составляет привлечение обширного эмпирического материала – произведений отечественных художников-фотореалистов и их собственные тексты и выставки, как в России, так и за рубежом.

С полной библиографией можно ознакомиться в конце диссертации

Теоретические и методологические основы исследования.

В основу настоящего исследования положен стилистический анализ фотореалистических произведений, который дал возможность сравнить отечественный фотореализм с западными аналогами, выявить его специфику, раскрыть проблему истоков возникновения этого течения. Применялся также и комплексный метод сравнительно-исторического анализа, позволяющий охарактеризовать художественную и социальную ситуацию рассматриваемого периода в целом

Важным элементом исследовательской работы явились личные встречи и интервью с некоторыми представителями этого художественного направления

Цели и задачи исследования. Целью исследования было определить сущность фотореализма как течения в живописи и графике и выделить подоплеку возникновения фотореализма на территории бывшего СССР и в России. Основной целью диссертации продиктованы ее задачи

- 1) выявить истоки фотореалистической живописи и графики в России
- 2) проследить предпосылки и показать особый путь развития фотореализма в России
- 3) проанализировать формальные и содержательные приемы фотореализма
- 4) расширить хронологические рамки развития этого течения

Объект исследования. В 1960–1970-е гг в искусстве Соединенных Штатов, отчасти в Западной Европе и на территории бывшего СССР распространяется художественное направление, имеющее множество «уточняющих» названий, основным из которых является «фотореализм» (речь идет о живописи и графике, использующих в качестве первоисточника фотографию)

Диссертационная работа посвящена этому художественному течению, которое получило распространение на территории бывшего СССР и России в последней четверти XX в, и которое ярко фигурирует на отечественной арт-сцене уже более тридцати лет

Хронологические рамки исследования продиктованы рядом объективных факторов. Первые фотореалистические работы, созданные на территории бывшего СССР датируются 1969–1973 гг, что определяет время возникновения фотореализма в России. В конце 1990-х гг некоторые из представителей этого течения стали заниматься иными художественными практиками или их методы кардинально стали отличаться от фотореалистических. И наконец, следующее поколение

художников, если и используют фотореалистические приемы, то в измененной, трансформированной форме, что говорит о расширении фотореалистического наследия, но не дает возможность включить анализ их произведений в данную работу

Таким образом, фотореализм в России получил развитие именно в последнюю четверть XX в. Важно отметить, что и сейчас художники-фотореалисты продолжают активно работать и выставляться (выставка «Гиперреализм и его окрестности», выстав зал «Галилей», 2007, ГТГ также готовит крупный проект, посвященный этому течению в России)

Предмет исследования. Предмет исследования – творчество ряда отечественных художников-фотореалистов. Выбор конкретных произведений и персоналий был обусловлен прежде всего их репрезентативностью для выбранного направления исследования

Новизна исследования. Диссертация является первым научным исследованием на заявленную тему [книга О. Козловой «Фотореализм» (М., «Галарт», 1994) – не охватывает период после 1990 г.] Исследование способствует введению в научный обиход новых фактов из истории фотореалистической живописи и графики в России конца XX в. и способствует пересмотру вопроса о якобы заимствованности этого художественного метода, определяя внутренние предпосылки и интонации развития

В этой связи исследование дает также и иную оценку значения фотореалистической живописи в российском искусстве конца XX – начала XXI в. Этот период крайне важен для рассмотрения содержательных и сюжетных мотивов, не дублирующихся с западными аналогами. Фотореализм в России в это время принимает самобытные формы. На рубеже 1980–1990-х гг. он привлекает наибольшее внимание со стороны критики и зрителей, именно в эти годы создается множество значимых фотореалистических произведений

В работе были использованы собственные тексты художников-фотореалистов, а также работы западных искусствоведов и критиков, в которых рассматривается фотореализм в США и Западной Европе (эти материалы переведены с английского впервые)

Диссертация включает в себя большое количество новых фактов биографического характера, а также ряд ранее нерассмотренных произведений фотореалистической живописи. В диссертации впервые определяется влияние на фотореализм метафизической живописи

Положения, выносимые на защиту.

1. Фотореализм в России – не вторичное и не заимствованное течение. Он входит в мировое развитие фотореалистического искусства, вместе с тем обладая явным творческим своеобразием

2 Фотореалистическая живопись и графика – не просто формальное копирование фотографии, они имеют свою философско-эстетическую и пластическую основу

3 Фотореализм проистекает из традиций реалистической живописи и является не только техническим обновлением средств, но и рефлексией живописи и графики в связи с изменениями, произошедшими в современной визуальной культуре

4 Это течение в России – не маргинальное явление. Немногочисленность его представителей объясняется ситуацией, сложившейся в сфере профессионального образования и особенностями восприятия изобразительного искусства

5 Фотореализм доказал, что применяемый им метод отображения действительности отвечает современным запросам и будет иметь продолжение в будущем

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Результаты исследования могут быть использованы при чтении лекционных курсов, проведении семинаров по теории и истории изобразительного искусства XX в в России, в музейной и выставочной практике

Апробация исследования. Основные положения исследования изложены в публикациях соискателя «Фотореализм – только термин или направление в искусстве» (Искусство и образование. М., 2007. №5. С.36–45. 0,4 п. л.); «Документальный романтизм (три беседы о фотореализме)» Аспирантский сборник ГИИ М, 2005 С 16–50, (1,5 п л), «К истории фотореализма в России» Интернет-журнал МГУКИ «Культура и общество» 2007 (0,7 п л), «Особенности фотореализма 1980-х гг в России», журнал «ДИ», 2007, (1 п л) (в печати)

Материалы диссертации были обсуждены на заседаниях Отдела изобразительного искусства и архитектуры Государственного института искусствознания Федерального агентства по культуре и кинематографии Российской Федерации

Структура диссертации определена задачами исследования и спецификой исследуемого материала

Работа состоит из введения, 3-х глав и заключения. Текст сопровождается примечаниями, краткими биографиями художников-фотореалистов, списком основных выставок фотореалистической живописи в России и за рубежом, библиографией

«Введение» посвящено общей ситуации в изучении отечественного фотореализма и намечает круг проблем, аспектов и целей Исследования различных течений изобразительного искусства в России последней четверти XX века зачастую представлены разрозненными

статьями в каталогах и журналах. Такой подход не дает возможности глубокого анализа художественных процессов и рискует превратиться в мозаику впечатлений. Между тем каждая эпоха, каждый значительный в культурно-историческом плане период художественной жизни порождает не только свои способы истолкования природно-предметной и пространственно-временной среды, но и собственный неповторимый тип взаимосвязи Личности с Миром. Ввиду этого, в рамках диссертации необходимо было коснуться множества непосредственно связанных с задачами данного исследования и вытекающих из них вопросов жанрового, стиливого и идейно-образного содержания фотореалистического искусства.

Специфика фотореализма как течения требует затронуть тему фотографии и другой печатной продукции. Речь в диссертации идет о взаимопроникновении, взаимном обогащении и соревновании фотографии и живописи, причем, в первую очередь, в прикладном аспекте.

Первая глава под названием **«Истоки и влияния»** включает в себя три раздела. В разделе **«История спора фотографии и живописи (конкуренция возможностей). Влияние развития техники и общества на живопись (оригинал и репродукция)»** затрагивается проблематика изменений визуальной культуры в связи со сдвигами, которые произошли в традиционной эстетике с появлением фотографии. Эти изменения, отмечены в высказываниях различных теоретиков искусства фотографии и, в частности, Вальтера Беньямина и Ролана Барта.

Фотография занимает центральное место в новейшей истории изобразительного искусства и в диссертации определяются основные линии развития фотографии. В наши дни фотография для одних просто реалистическое отображение действительности при помощи адекватных средств, для других – квинтэссенция самой действительности. Сегодня мы не можем не рассматривать фотографию как искусство. Фотография расценивается обществом как аналог реальности, а, порой, и ее эквивалентом, что не противоречит «возвышенному» толкованию фотографии, согласно которому она позволяет «проникать за видимую оболочку вещей».

В работе подчеркивается и тот факт, что кодификация фотографии происходит на этапе ее изготовления, когда вступают в силу разнообразные профессиональные, эстетические, идеологические нормы, но точно также и тогда, когда она становится объектом «считывания», невольно попадая в принятую систему знаковых координат. Современная фотография предстает как «объективной» и «нагруженной», так и «естественной» и «культурной».

Можно обнаружить очевидные параллели с живописью, что показывает необходимость проследивать не только влияние живописи на фотографию, заимствование фотографией художественных прин-

ципов подачи материала, но скорее – обратное движение, гораздо более сильное

В разделе «Предтечи фотореализма. Фотореализм как стиль (проблемы идентификации). Фотореализм как международное транснациональное явление» приводится разносторонний материал для определения прямых, а также косвенных причин возникновения фотореализма

Для того чтобы выстроить аналитическую линию и определить истоки возникновения фотореализма и показать фотореализм как стиль, особый метод и международное транснациональное явление, в диссертации используются выдержки из некоторых текстов, посвященных применению различной оптики в истории живописи для создания точных проекций предметов

В наши дни многие историки искусства обсуждают вопрос о применении многими мастерами прошлого камеры-обскуры – в качестве примеров приводя имена Каналетто и Вермеера, – некоторые из историков расширяют этот список, выдвигая достаточно убедительные доводы. Содержание недавно вышедшей в свет книги «Секреты старых картин» Дэвида Хокни отчасти имеет отношение к теме диссертационной работы. В этой книге рассматривается шестисотлетний период в западноевропейской живописи с целью выявления секретов мастерства и тайн технологии создания картин старыми художниками. Дэвида Хокни интересует применение оптических приборов – линз и зеркал и их сочетаний для создания живописных произведений. Автор пытается выстроить линию иллюзорной «оптической» живописи с XV до XX в. включительно, что крайне интересно для понимания искусства фотореализма, так как показывает традиционность применения технических приспособлений для создания живописного произведения. Те использование фотографии или фотографических приемов встречались в живописи и раньше, на протяжении многих лет (еще и до возникновения собственно фотографии¹), (например, в диссертации показаны факты соприкосновения русских художников девятнадцатого века с фотографией²). Поэтому возникает вопрос «В чем же отличие приемов фотореализма от традиционного реализма?»

Размышляя о развитии и происхождении фотореализма в России, необходимо искать его корни и в этом в ключевом слове «реализм»

Новое явление попало на почву, столь долго орошаемую различными концепциями реализма от «критического» до сталинского «социалистического». И в этом смысле его называют «новым» реализмом, возникшим на очередном витке художественной эволюции.

Фотореализм, не отступая от окружающей зримой данности, полностью изобразителен, то есть реалистичен, имея в виду не затертый идеологией смысл такого определения, а его эстетическую природу. Чтобы обозначить фотореализм как художественное направление, и сами

художники, и критики в разных странах использовали целый ряд определений гиперреализм, суперреализм, «новый реализм», острофокусный реализм, слайдизм, документализм, радикальный реализм, оптический реализм и даже постпопиллюзионизм. Все эти определения по сути синонимичны и означают ориентацию художника на некий фотоснимок, фотообраз как исходный материал для создания художественного произведения. Ввиду этих заданных методом параметров, создавая картину, художник опирается на фотоматериал, желая показать уже преображенный, пропущенный через фотообъектив мир.

Рассматриваемое в диссертации художественное явление возникло в период одновременного расцвета абстракционизма, минимализма, экшен-арта, то есть преобладания искусства, очищенного от привычного понимания сюжетности. Фотореализм был контрастен не только по отношению к «бессюжетности», он поворачивал зрителя к реальному миру и удовлетворял его интерес к жизненным коллизиям, выраженным в натуроподобной и доступной зрителю форме.

Это не умаляет значение того факта, что фотореализм представляет иной вариант отношений с натурой. Во-первых, принципиальное отличие фотореализма от традиционного реализма – в его отношении к фотографическому материалу, прежде как к прикладному, а затем, вследствие развития фотографии, кино и телевидения, как к основному способу воспроизведения действительности. Во-вторых, любой мотив, любая сцена на фотореалистической картине – это двойная репродукция. Сверхреальность изображения соединяется с «остраненностью». Здесь и кроется феномен фотореализма.

Фотореализм возник в США во второй половине 60-х годов XX в. Термин «фотореализм» был введен в обиход историком искусства, арт-дилером и коллекционером фотореалистической живописи Луисом К. Мейселем в 1969 году для определения одного из типов реалистического искусства. Творчество адептов фотореализма в области живописи посвящено, на первый взгляд, достаточно узкой тематике: усеченные рекламные щиты (Р. Котингем), брошенные автомобили (Д. Соли), витрины с отражающимися в них картинами городской жизни (Р. Эстес и Р. Гоинз), конные бега (Р. МакЛиэн). Художественный опыт фотореализма явился предтечей постмодернизма в живописи и скульптуре.

В разделе «Влияния различных направлений искусства на фотореализм в России. Хронология развития фотореализма в России. Высказывания Западных исследователей о гиперреализме. Разнонаправленное движение вперед (особенности фотореализма в России)» отмечено, что возникновение явления «фотореализм» связано с принципиальными изменениями, происходившими в психике и менталитете человека XX в. под влиянием социальных катаклизмов и НТП.

Еще одним важным обстоятельством является тот факт, что в XX в в сферу того, что в культуре называлось искусством, с необычайной последовательностью и настойчивостью начали вторгаться элементы и фрагменты повседневной действительности, события многообразной жизни человека. Это привело к серьезным изменениям в художественной деятельности. В какой-то степени искусство второй половины XX в связано не только с экспериментом, расширением границ эстетического, переосмыслением форм и задач самого искусства и роли художника, но и с борьбой за внимание зрителя, а иногда и борьбой с его козностью (не исключая такие средства, как популизм).

Эстетическое сознание, уставшее от бесконечных экспериментов, ищет «интерес» в обыденной действительности, рассматриваемой под художественным углом зрения. Фотореализм оказался способным компенсировать стремление художника и зрителя к обыденности, в которой как в зеркале отражаются сложные вопросы бытия и открываются как экзистенциальные, так и социальные проблемы взаимоотношений личности и мира. Художники XX в, как правило сторонились всего, принявшего характер «нормы», всего, ставшего ординарным и банальным, однако массовая культура как некий индустриальный фольклор XX столетия впитывается ими на условиях «низовой» культуры, как например, в искусстве поп-арта.

«Фотореализм, или гиперреализм – художественное течение в живописи, основанное на фотографическом воспроизведении действительности, как в своей практике, так и в эстетических ориентациях на натурализм и прагматизм, фотореализм близок к поп-арту»³

В фотореализме, который западные искусствоведы называют постпоп-артом, проявились стремления к подлинности, ясности, конкретности, реалистичности с одновременной передачей внутренних сознательных и подсознательных аллюзий современного человека, что превратило это искусство в интереснейший слав

Идя навстречу зрителю, воздействуя на него через привычное «похоже-непохоже», и одновременно протестуя против засилия абстрактного экспрессионизма (точнее его отказа от воспроизведения предметности мира) и некоторых других художественных практик, фотореализм по-своему трактует образы современности.

Далее в первой главе диссертации рассмотрены основные влияния течений в изобразительном искусстве XX в на фотореализм как транснациональное явление и на фотореализм в России в частности. Переосмысление идей поп-арта, как искусства, работающего с вещью, стало мощным источником фотореализма. Для разъяснения в диссертации дано определение поп-арта с описанием картин его адептов, выявлены характерные черты и факторы в искусстве поп-арта, которые сыграли главную роль в появлении гиперреализма. Влияние поп-арта на гиперреализм бесспорно, но если говорить точно, гиперреализм отпочковался от всего лишь одной из идей поп-арта – его интереса к

фотоклише И все же в фотореализме многие ценности и характеристики «вещного» мира получили совсем иное истолкование и оценку

Для разъяснения отличий западного гиперреализма и отечественного фотореализма в работе рассмотрены мнения западных экспертов в этой области. В диссертации опровергаются несколько положений из интервью с Луисом К Мейселом (автором трех книг о гиперреализме), опубликованном на сайте www.hyperrealism.net, который считает, что гиперреализм – исключительно американское явление

Когда западный арт-дилер или арт-критик судит об искусстве России определенного периода, часто за рамками его логических умозаключений остается контекст В России не было бунта против потребления (описанного в романах Эльзы Триоле в 1950-е гг), не было эстетики 1968 г, не было широкого движения хиппи Не было и засилья абстрактного искусства, как такового в чистом виде поп-арта В России также не было В области искусства наметилось четкое разделение, сохраняющееся иногда и до сих пор *индивидуало-центричное* и *социоцентричное* Первому свойственно, не обращая внимания на мнение окружающих, доносить свои идеи о мире в своей трактовке узкому кругу ценителей Второе (его также можно назвать конъюнктурным, псевдоакадемическим, салонным) всегда ориентировано на спрос (будь то на потребу толпе, будь то власти, или на получение материальных благ)

Крайне важно, что ситуация 1970-х гг в СССР была абсолютно отлична от западной артсреды если абстракция и концептуализм существовали в более-менее скрытом виде в неофициальном слое культуры и на поверхности крайне редко себя обнаруживали, зато фотореализм стал совершенно легальным течением, более того, американский гипер был даже показан сначала на камерной выставке в Доме Дружбы (1974), а затем в ГМИИ им А С Пушкина на выставке «Современное американское искусство» (1975), организованной А Хаммером, где была представлена классика этого жанра (Ч Клоуз, Р Эстес, Д Салли)

Возможно, выставки работ американских художников синхронизировались с внутренними потребностями отечественных авторов, ведь в СССР информации о мировом искусстве все равно было немного, а идеи отечественного фотореализма в самых важнейших содержательных моментах всегда питались советской действительностью

Еще одно принципиальное отличие отечественной версии этого транснационального направления в искусстве заключается в том, что для отечественных авторов фотография – не просто вторая натура, которая важнее, чем непосредственный взгляд на реальность, а доказательство объективности существования изображаемого мира с целью максимально правдиво изобразить окружающую действительность и глубоко проникнуть в суть вещей и явлений Фотомиру, окружающему человека в СССР, с технической точки зрения было далеко до того воплощения

западной рекламной мечты на которую опирался «чистый» гипер Кроме того, отечественное фотоокружение было гораздо более идеологизировано при минимуме рекламы, огромном количестве газетно-журнальной продукции, а также специальных фотожанров (районные «Доски Почета», портреты передовиков, тематические фото-выставки) Такого рода знаки тогдашней культуры не могли не вызвать внимания концептуалистов и представителей соц-арта, использовавших эти фотофрагменты в своих демифологизирующих работах

Немаловажную роль фотография сыграла в творчестве московских концептуалистов (И Кабаков – «Комната Люкс», Э Гороховский – «1488 портретов Ленина», Э Булатов – «Улица Красикова»)

Концептуалисты так и не стали напрямую контактировать с фотографией, но они осознали ее ценность в качестве актуального и эффективного художественного языка

В диссертации приводится хронология возникновения фотореализма в России⁴, упомянуто характерное для многих отечественных фотореалистов увлечение эзотерикой, экзистенциализмом и метафизикой Эта склонность выразилась в живописной практике в виде условных, почти аллегорических сюжетов

В связи с этим в работе проводится параллель с камерным, но значимым направлением в искусстве авангарда первой трети XX в – метафизической живописью

Во второй главе **«Сюжеты и художественные методы фото- и гиперреализма»** анализируются отдельные произведения фотореалистической живописи и графики, рассматриваются их сюжетные линии Работы отечественных художников сопоставляются с западными аналогами, проводятся параллели с искусством прошлого и с высказываниями самих художников-фотореалистов

Фотореализм прежде всего – сюжетная живопись Он делится на три жанра пейзаж, натюрморт, портрет Однако, в диссертации отмечается, что употреблять эти классические жанровые определения в данном контексте не следует Речь идет об особых группах сюжетов В диссертации обозначены главные линии образно-содержательных аспектов фотореалистического наследия Фотореализм следует рассматривать, опираясь и продвигаясь вперед по выстроенной цепочке *вещи–лицы–лица*

При рассмотрении сюжетов фотореалистического натюрморта, обнаруживаются тематические различия между отечественным и западным фотореализмом Американский подход к гиперреалистическому натюрморту характеризуется как перенесение на холст живописных иллюзий поп-артистских «объектов» Отечественные фотореалисты, редко изображали собственно среду потребления – товары (в сравнении с натюрмортами Р Гоинза и О Флека) Хотя картины российских и

американских гиперреалистов и имеют некоторую пластическую общность (аккуратная приверженность к деталям и бунт против абстракции), вместе с тем обнаруживается много различных аспектов. Самое очевидное отличие находится в содержании работ (в том, что изображено на картинах). Американские художники изображали ярко-глянцевые примеры достижений цивилизации. Эти сюжеты объединяет в себе тема «человек – современное общество потребления». Отечественные фотореалисты в основном изображали обычные объекты, окружающие их, они создавали изображения вещей, не обязательно связанные с индустрией например, камни, кирпичи, стены. Особняком стоят темы «Космоса» и «Экзотической вещи» в отечественном фотореалистическом натюрморте. Но расстановка акцентов показывает развитие другой темы, которую можно назвать «личность – окружающая действительность» или «человек и его собственный внутренний мир».

Раздел «Изображение техники в фотореалистическом натюрморте» проясняет еще одно отличие отечественного фотореализма от его западных аналогов.

Тем временем, как американские гиперреалисты концентрировались на визуальных характеристиках объектов, отечественные художники придавали огромное значение ауре, литературно-культурологическому значению изображаемого объекта. Такое сосуществование романтизации реальности с иллюзией служит еще одной ключевой точкой в отечественном гиперреализме.

Содержательные аспекты творчества художников-фотореалистов подвержены, конечно же и влиянию богатого литературного наследия. Отечественные фотореалисты характеризуются своим умением сказать не назвав. Фотореализм в России – это отчасти искусство мимикрии, разговор с системой на языке этой системы.

С одной стороны фотореализм как художественный метод схож с жестом указания пальцем на предмет. Дальнейшее же воздействие на зрителя происходит через осознание им (зрителем) того, что изображено. Иными словами, художник-фотореалист, изображая какую-либо ситуацию, пейзаж или предмет, показывая его со всеми деталями, заставляет зрителя мысленно двигаться по направлению к самостоятельному освоению глубинной значимости предмета изображения.

Космос как нечто неизведанное, осваиваемое в замкнутом пространстве орбитальной станции, технологической системе, где человек целиком зависит от работы техники и где сама жизнь находится в техническом обрамлении, не мог не заинтересовать художников-фотореалистов.

Искусство фотореализма можно назвать «техническим» еще и потому, что оно требует владения техникой и технологией живописи, а также требует применения специальных технических средств, например таких как аэрограф. Поскольку отечественная обстановка

1970–1980-х гг в области спецсредств была бедна, аппараты создавали сами художники из электромоторов холодильников и других бытовых предметов Художниками-фотореалистами этот инструмент отождествлялся не как антиживописный (в отличие от противников этого метода в живописи), а как усовершенствованная кисть

Фотореалистическая живопись связана также с активным освоением неэстетического, безобразного – это изображения захламленных промышленных интерьеров и руинированных помещений Смысл такого рода сюжетов кроется в самом понятии всего новейшего, которое безнадежно устаревает и становится прошлым, и питается литературой (едва ли не главной темой нескольких рассказов Р Бредбери была бренность вещи в противовес человеку и Жизни) Изображая технику, в большинстве случаев – производственный интерьер, отечественные художники выражали скорее не гимн техническому прогрессу, а обратную тенденцию, *антиутопию* примата техники и производства

Монотонность и безликость «инженерной архитектуры» и «технической материальной среды» – неизбежность нашего времени Именно с этим обстоятельством в диссертации связывается постоянный интерес к «стилю ретро», который ассоциируется с «искусством, чувствующим и играющим»⁵

Современное архитектурное и бытовое окружение сочетает в себе здания и предметы прошлого и новейшего, что создает ощущение переплетенности и взаимопроникновения культурных слоев, своеобразный калейдоскоп времен и эпох

В разделе **«Пассеистическая тематика в фотореализме и фотореалистическом натюрморте»**, отмечена еще одна из важнейших отличительных черт отечественного фотореализма – тема прошлого Это не только и не столько изображение старых предметов, зачастую это имитация на холсте репродукций классической живописи⁶ Интерес отечественных художников-фотореалистов к классическим образцам изобразительного искусства постоянен и тем самым еще раз подчеркивает особенность отечественной версии транснационального по сути течения

В диссертации обозначена общая тенденция интереса художников-фотореалистов к голландскому натюрморту XVII в, «обманке» XVIII в, к творчеству некоторых мастеров прошлого, в частности, к творчеству Вермеера Многие из художников-фотореалистов называют его «первым фотореалистом» Это связано с тем, что Вермеер не только имел представление об оптических приспособлениях, но также использовал их в живописи

Пассеистическая тематика в фотореализме характеризуется как попытка самоотражения в мировой культуре Эта тема проходит незримой нитью сквозь творчество фотореалистов и присутствует в различных группах сюжетов, но трактовки этого образа и игра с

«документом» отражения сильно различается своими смысловыми значениями, этот мотив (прямой и закодированный) встречается и далее в данной работе в анализе других групп сюжетов отечественного фотореализма

Раздел **«Образ человека в фотореалистическом натюрморте»** показывает еще одно отличие отечественного фотореализма несмотря на пассивную тематику, предметность фотореализма не стилизована ни под какую иную жизнь, ее время и место – в нашем сегодняшнем бытии. Необычны, экзотичны даже не сами изображаемые объекты, а их восприятие живописцем. Серьезным отличием отечественного фотореалистического натюрморта является трактовка образа человека. Понимание человека как вещи (т.е. через стремление к обладанию вещью, продуктом рекламы, когда человек сам ею становится) воспето американским поп-артом, на нашей почве трансформируется в попытку описания внутренней жизни человека через вещи. Фотореалистический натюрморт в России – своеобразная трагическая ода прозе жизни и бренности бытия. Анализ нескольких работ показывает, что в фотореалистическом натюрморте образ человека раскрывается через «рабочее место» героя. Зрителю фотореалистического натюрморта такого рода предлагается внимательно и неторопливо рассмотреть все аксессуары профессии главного героя, которые разложены на столе и присутствуют в интерьере.

В диссертации на нескольких примерах рассмотрен и другой подход к образу человека в фотореалистическом натюрморте, когда зритель выступает в роли участника событий. То есть художником-фотореалистом зрителю предлагается некий излюбленный и вожаемый набор предметов определенной части общества, либо ситуация, когда зритель вынужден смотреть на те предметы и события, которые он старается избегать. В целом подход – сделать зрителя невольным героем произведения и причастным к описываемым в нем предметам и событиям – характерен для фотореализма.

В завершении этого раздела в диссертации делается вывод, что несмотря на то, что фотореалистические натюрморты говорят посредством знакомых предметов, язык фотореалистического натюрморта прежде всего метафоричен и далеко не сводится к простым констатациям и его можно описать как попытку сопоставить несравнимое, создать ситуацию абсурда, снабдив его легко узнаваемыми деталями, и в то же время насытить важными для последней четверти XX в. культурологическими символами.

В разделе **«Основные сюжетные линии фотореалистического пейзажа»** намечены главные аспекты образной трактовки этой группы сюжетов.

Художников-фотореалистов в пейзаже на первый взгляд интересует современность ритмы улиц, неоновые вывески и витрины, техника. Но отечественная версия этого направления обросла некоторыми «местными» особенностями

В отличие от идеального и выхолощенного (за редкими исключениями) образа, отечественный фотореалистический пейзаж – это «всякая мелочь» пошатнувшийся забор, урна на тротуаре, «обшарпанные» железные ворота, «скучное» шоссе, дровяной сарай, детские качели. Все «идет в ход» для создания фотореалистического пейзажа. Взгляд, обогащенный внутренним содержанием, снимает потребность избирать для воплощения лишь выдающиеся явления, напротив, активно направляет внимание художника-фотореалиста на совсем незаметные, ничем, казалось бы, не примечательные по своим достоинствам сюжеты. Фото-реалистом выбираются самые обыденные проявления повседневности, заштатный жанровый перечень фоторепортерского объектива: городские улицы с транспортом и прохожими, тихие дворики, автостоянки, палисады зданий, деревенские избы, огороженные деревянными заборами, хозяйственные сараи с кучами мусора возле них, окна, старые двери, крыши и многое другое в подобном же роде.

В разделе **«Образ города в фотореалистическом пейзаже»** подчеркивается, что сюжетные линии американского гиперреализма все же получили развитие в творчестве «эстонских документалистов» (работы А. Кескюлла, Ю. Пальма, У. Педаника и других). Образ благополучной Прибалтики, близкий Западу, стал удачным подспорьем для повторения американского глянцевого подхода. Возможно, именно такое любование новизной в сочетании с романтической тоской по природе, аллегория настоящей подлинной жизни и натолкнуло А. Каменского на такое определение фотореализма (ставшее крылатым) как «Документальный романтизм». Но пресловутая новизна новейшая цивилизация существовала на нашей территории маленькими островками или в качестве отдельных примеров. Эта ситуация вынуждала своей особостью художников разрабатывать серии работ, в которых в результате был создан особый и отличный от западного образ городской жизни. И города – Москва, Ленинград, Таллин – приобретали в призме видения художников замкнутый, отчужденный и загадочный, метафизический облик.

Фотореалистический пейзаж – пустые улицы, дворы-колодцы. Город без людей кажется искусственным и привлекает фотореалистов своими ностальгическими мотивами и ощущением одиночества. Еще одним важным моментом в фотореалистическом пейзаже являются изображения знаков дорожного движения как знаков судьбы и переплетений проводов, которые как нить Ариадны в этом «городе-призраке». Фотореалисты через изображения уголков города, его улиц или крыш создают образ всего города сразу. Собственно, все изображение

здесь оправдано прежде всего фактом своего существования, а не симпатией художника

Раздел **«Метафизические мотивы фотореалистического пейзажа»** проводит параллель между фотореалистическим пейзажем и особой пластической стилистикой метафизической живописи. Анализ творчества Е. Гороховского, С. Шаблавина и др. показывает, что наиболее сильно фотореалистический пейзаж соотносится с принципиальной для метафизической живописи статичностью пейзажей – в основном городских, вернее – архитектурных, или неких абстрактных коробковых пространств с полным отсутствием растительности, живых людей и животных. Также схожим оказывается физически ощущаемое отсутствие воздуха в этих пространствах, странное искусственное освещение, создающее резкие зловещие тени. Атмосфера отчуждения, ирреальности или сверхреальности царит в работах метафизических живописцев. Подобные ощущения вызывает и фотореалистический пейзаж **«Метафизический дух»** подспудно ощущается в искусстве фотореализма, как некий настрой, ирреальная интонация. Также он проявился в фотореализме через сталкивание в картинах подлинной реальности и «игры в жизнь», оперирование жизненными фактами и доведение их до абсурда.

Раздел **«Образ человека в фотореалистическом пейзаже»** посвящен парадоксальности этого образа в фотореалистической живописи.

Фотореалистический пейзаж словно задает вопрос «каким образом может в безвоздушном окружении фотореалистического города существовать человек?» Людей на городских улицах, изображаемых фотореалистами, почти не встретить. Даже если они и находятся в городе, то не взаимодействуют с ним, а просто обозначают его своим присутствием, подобно находящимся рядом зданиям. Городская среда живет собственной жизнью, независимой от обитателя.

Таким образом, человек в фотореалистическом пейзаже оказывается страдающей фигурой, как в работе М. Берзинга **«Стенной проем»** (1989), где герой пропадает в чреве кирпичной стены, становясь то ли ее частью, то ли кирпичиком большой стены мироздания.

Вторым инвариантом представления образа человека в фотореалистическом пейзаже становится образ толпы. Это своеобразная хроника городской жизни, несущая социальный смысл. Человек зачастую присутствует или как тень или отражение в витрине или стекле автомобиля, такой сюжет стал темой многих полотен Ю. Пальма (**«Городское одиночество»** (1984), **«Автомобобия»** (1985)).

Растворение человека в технике еще одна из тем фотореализма. Одним из примеров такого образа может стать изображенная толпа в картине П. Грюшиса **«Лица»** (1984)⁷. Все персонажи, изображенные на этой работе, находятся в «расфокусе», кроме лица одной женщины, которая смотрит из этого людского моря, взглядом утопающего, молящего о

помощи Преодоление стертости индивидуальности проявилось в фотореалистическом портрете и жанровой фотореалистической живописи

В разделе **«Фотореалистический портрет и жанровая фотореалистическая живопись»** отмечается, что урбанистический жанр в фотореализме середины 1980-х гг сочетался с камерным Камерный жанр в фотореализме – интерьерные сцены из жизни друзей Часто это крупные изображения нескольких фигур или даже лиц

Новые поколения фотореалистов, прежде всего так называемая «группа “6”», появляются на художественной сцене, получившая свое название из-за совместной выставки В виду этого обстоятельства в данной работе рассматривается творчество трех самых ярких участников этой группы (Сергей Шерстюк, Сергей Базилев, Сергей Гета)

Параллельно с этими авторами художники из г Тарту выдвигают цели и программы, которые не дублируют западные На это, несомненно, были причины общего социально-психологического характера, не зависящие от самих художников⁸

Каждое поколение пытается не только самоопределиться, но и оставить след в истории Художникам 1980-х оказывается важным создать портрет поколения В виду этого желания стали появляться работы с изображением современников и жанр «портрета друга» «Мы идем Мы – поколение!» – говорят эти произведения В работе «Летс гоу» (1979) М Килька персонажи так и изображены, шагающими в ногу

Другим примером осмысления портретов современника стала серия работ С Геты «Поколение Портреты современников» (1981) Отечественные художники наполнили язык, рожденный по ту сторону океана, каким-то домашним и теплым смыслом Работы «группы “6”» (все эти «посиделки», путевые сценки, совместные пирушки) – есть документация какого-то давно состоявшегося перформанса

Во-первых, показывая себя и своих друзей, молодые фотореалисты выводили на сцену современный типаж, увиденный, как правило, более остро и адекватно, чем это делалось тогдашними литературой, театром, даже кинематографом Эти картины вызывающе ломали эмоционально-психологические каноны, десятилетиями тяготевшие над советским искусством Особенно это касается слащавого лиризма – «сердечности», «теплоты», какие очень ценило идеологическое руководство всех рангов, ибо моральный кодекс строителя коммунизма гласил в СССР «человек человеку – друг, товарищ и брат» Подобная «теплота» была не совместима и со стилистикой, и даже с технологией отечественного «гипера», включая сухую описательность его визуальной ткани, незастетичность иных подробностей, фиксируемых с точностью фотоглаза, механическую гладкость фактуры картин фотореалистов, обусловленную нередким использованием аэрографа вместо кисти

С социальной точки зрения, отечественный фотореализм создал трагический образ российской интеллигенции, которая не вписалась в

«социалистический рай»), но иронично смирилась с ним «Частная жизнь» – так буквально называется серия работ С Шерстюка, начала 1980-х гг «Все мы, косвенно или прямо, были задействованы в отечественном варианте хиппи»⁹ В период хиппи фотографирование было единственным средством подтверждения собственного существования, вполне иллюзионистическим для иллюзионистического бытования»¹⁰

Очень важным моментом фотореалистических картин этого периода является столкновение в них подлинной реальности и игры в жизнь. Оперирование жизненными фактами и доведение их до абсурда отражают парадоксальность фотореализма. О Козлова в своей книге так пишет об этом « зритель сталкивается с ситуацией, когда игра становится частью быта. Причем эта игра похожа на театральное перевоплощение, приводит к абсурдизации реальности»¹¹

Создание фотореалистического произведения принимало особое значение для всего окружения художника, его друзей, коллег, которых он собрался изобразить. Интересен тот факт, что С Шерстюк брал напрокат костюмы в МХАТе для персонажей своей серии «Русская рулетка» и других работ, фотографировал с разных точек зрения своих друзей С Гету, С Базилева, К Победина, А Холопова и многих других. Подобного рода «театральные постановки» для картин раскрывают еще один философский аспект фотореализма – аспект игры. Важным в этом аспекте кажется не только внутренняя игра микросообщества художников, но и роль зрителя в этой игре, которого в нее приглашают, о чем и сообщает упомянутая картина С Шерстюка «Заходите!»

Жанровая фотореалистическая картина предстает занимательной игрой для зрителя, в которой изменяется его отношение к его же собственной жизни.

В диссертации приводится своеобразная краткая «история игр» с целью утвердить всю сложность и богатство философского содержания отечественного фотореализма. Избранные высказывания философов о значении игры помогают показать содержательную и формальную затейливость искусства отечественных фотореалистов и определить несколько линий раскрытия образа человека в отечественном фотореализме. Их автор определяет следующим образом: игра как процесс творчества, пытающегося отразить бесконечно играющий мир, свобода игры разума в несвободной стране, игра как попытка раскрыть иррациональную сущность мироздания.

Когда художник, создавая произведение, фотографирует переодетых в различные костюмы своих друзей или родственников, он уподобляется театральному постановщику или кинорежиссеру. Тематическая линия этого «символического», метафизического карнавала и игры проходит незримо при рассмотрении фотореалистического портрета и жанровых фотореалистических картин.

В работе прослеживаются тенденции трагичности и абсурда на примерах творчества С Шерстюка и С Базилева. Простые сцены челове-

ческой жизни обнаруживают метафорические и абсурдистские элементы. В качестве примера в диссертации приводятся тезисы различных философов, которые позволяют провести параллели с содержательными аспектами фотореалистической живописи, в частности, – А Камю, Э Фромма, Ж -П Сартра, В. Франкла, Ж Маритена. Далее в диссертации анализируются несколько серий С Шерстюка конца 1980-х гг – «Научные развлечения» и «Научные развлечения-II». Сюжеты этих серий сопоставляются с современной философией постмодернизма, в частности с философией Ж -П Бодрийара, Жоржа Батая и Борхеса.

Художники-фотореалисты создавали свои жанровые картины как знаково-символические явления, что сказалось на их анализе живописи прошлого. Но, в отличие от процессов создания образов в пессимистической тематике фотореалистического натюрморта, этот процесс можно охарактеризовать как оценивание изображения как признака исторического или индивидуального сознания, дающего возможность «расшифровать» присущий автору или его эпохе круг идей и представлений. То есть чтение особенностей зрительно воспринимаемого языка картины уступает место чтению скрытых за картиной ассоциаций.

В третьей главе **«Структура фотореалистического образа»** речь идет как и об образной системе фотореализма, как метода общения со зрителем, так и о реакции зрителя и его отношении к фотореалистической живописи.

Рассмотренные в предыдущих главах группы сюжетов и их трактовка художниками-фотореалистами раскрывают еще одну особенность этого явления. Описанная сверпохожесть фотореалистической живописи, сочетаемая с остраненностью показывает, что фотореалистическая живопись изменяет общедоступные и привычные глазу объекты в некие «сообщения», требующие осмысления.

Раздел **«Об особенностях восприятия фотореализма. Роль названия в фотореализме»** посвящен некоторым феноменам современного восприятия.

В диссертации анализируются разные группы сюжетов. Ассоциативный ряд, истекающий при рассмотрении художественных Мотивов, позволяет считать эти сюжеты и изобразительные элементы программно стереотипными, что показывает метод фотореализма как способ общения со зрителем посредством стереотипов мышления.

Художники-фотореалисты исследуют не только возможности фотографии, не только возможности живописи как ремесла, но и восприятие искусства, стереотипы человеческого мышления. Процесс соединения изображения и словесного комментария в искусстве фотореализма проходит по особому пути, который можно охарактеризовать как особую трансформацию, которая переводит литературную или иную метафору на изобразительный язык.

Фотография, кино, любая другая визуальная информация в XX в начала проникать к реципиенту в таком количестве, что он практически лишился возможности анализировать явления на основе личностной системы приоритетов и ценностей, а тем более формировать собственные, не навязанные извне позиции, взгляды

Информация, со времени возникновения телевидения, поступала, да и продолжает поступать в простой форме, не требующей домывливания Это воздействие оказывает влияние абсолютно на все слои населения, в частности и на самих художников Однако при обработке такого «сообщения», художнику-фотореалисту все-таки удастся изменить восприятие «готового образа», носящего любое значение (социальное, экономическое, политическое), и превратить его в художественный образ Также в этом разделе отмечается, что образная система отечественной фотореалистической живописи интернациональна и обращена к созданию всеобщего из личного

В разделе «Фотовидение. Камера как инструмент. Роль геометрии. Тяготение к монументальности. Роль серийности» речь идет об особых способах использования фотодокумента для выражения содержательных аспектов фотореалистической живописи

Фотореалистический метод, в виду встроенности фотографирования в его процесс, можно охарактеризовать как преобразование и проецирование твердого трехмерного предмета на уровень поверхности Этот тезис не устанавливает диалог между живописью и фотографией, а говорит об отношении между миром «там» и представлением этого мира на холсте, между холодным взглядом на мир вокруг и пространством картины

Художник, заканчивая писать картину, не возвращается в исходную точку, но при этом создает иллюзию постоянства Однако зрителю все равно передается ощущение растянутости во времени, многомерности Это означает стремление к монументальности, которая меняет масштаб, увеличивает, приближает и детализирует предмет Такой процесс схож с игрой в «большое» и «маленькое» Пространство действительности в фотореалистической картине, фрагментируется кадром и подвергается «рассматриванию» сквозь увеличительную лупу, причем увеличительная лупа – это и формальный прием, и философское рассмотрение, и пытливый, любопытствующий, иногда романтический, а порой и трагический взгляд Но, так или иначе, фотоаппарат, фотографическое зрение интересует художников прежде всего как «бесприрастный глаз»

Фотокамера для художника-фотореалиста – не просто полезное средство, обеспечивающее точную информацию о текстурах, о цвете, о формах созданных пробелами между объектами на двумерной поверхности Для создания своих произведений художники фотореалисты используют полный арсенал фотографических приемов «в резкости –

в расфокусе», двойную экспозицию, ракурсную съемку, макросъемку, прием «выворотки»

Эти приемы помогают раскрывать еще один парадокс фотореалистической живописи сюжетом или мотивом в фотореалистической живописи могут стать поверхность стены, стекла, металлических предметов. Художник-фотореалист использует предметы окружающей действительности как отправные точки, чтобы формировать картину. Это придает произведению, помимо упомянутой ирреальности, эффект, который можно обозначить как декоративность. Формируя свое видение с камерой, фотореалист извлекает максимальное формальное восхищение от предмета, манипулируя фотографическим образом, находит виды, точку зрения, не всегда доступную для невооруженного глаза. Зачастую объекты его работы обладают характеристиками, которые он обнаруживает и трансформирует в контрастирующие диагональные, плоские формы, цвета и линейный поток. Как будто борясь с проблемой конфликта реального пространства, фотографического пространства и живописного пространства, фотореалист показывает свое видение, держа предмет в остром фокусе внимания, чтобы его картина удалась объединять простое восхищение реалистичного представления с серьезной дисциплиной формализации.

Проекция на холст изображения здания или создание изображения техники, окон, дверей, пятен света на стене и многих других объектов неизбежно связана со спецификой черчения, то есть большую эстетическую роль в таких изображениях играют расстояния между линиями, обводами, их напряженность, ритм и т.д. Безусловно, эти исключительно ремесленные параметры не являются принадлежными исключительно к искусству фотореализма, но орнаментальность и геометричность некоторых фотореалистических работ помогает раскрыть еще один парадокс фотореалистической живописи – сверхпохожесть с одновременной абстрактностью. «Абстрактность» в данном случае условный термин, который связан с почти «дизайнерской» композицией ряда фотореалистических картин. Иными словами в некоторых случаях фотореалистическая картина предстает уплощенным, «схематизированным», лишенным лишних, малозначимых деталей, вариантом трехмерной реальности. Сверхпохожесть в них сочетается с плоскостным, почти плакатным решением. Это и так называемая «фотографика» и прием коллажа, благодаря которым достигается эффект символичности и происходит преодоление фактографичности, достигается монументальность. Поскольку очевидно, что реальность объемна, а фотография плоский «слепок» с нее, многие художники используют эту «ущербность» фотоотпечатка в свою пользу. Этот тезис наглядно подтверждают некоторые работы А. Волкова, Е. Гороховского и многих других.

Геометрия, «вычерченность» трактуется в образной системе фотореализма как жесткая структура архитектуры мира, в котором живое, че-

ловеческое находится в конфликте и согласии с установленным порядком вещей

Рапортность изображения, повторяемость деталей картины заостряет проблему тиражности и уникальности, которая стала чуть ли не главной на рубеже тысячелетий, ставя вопрос о том, какие моменты и фрагменты реальности являются временными, а каким необходимо длиться вечно

Геометрические структуры становятся в картинах некоторых фотореалистов главными героями. Это и узоры, наложенные на изображение, и рисование решеток, заборов, причудливых теней, образующих кружева. Также многие ритмизированные по своей природе архитектурные и инженерные элементы – ступени, крепления, анфилады комнат постоянно появляются в работах художников-фотореалистов

Это связано с символической образностью орнаментальности как таковой. Ведь каким бы ни был орнамент – линейным, ленточным, сетчатым, где каждый элемент расположен в ячейке сети или связан узлами полигональных фигур – всякий раз он следует закону повторяемости. Подчиняясь ритму интервалов, воспроизведений, складываясь в бесконечные цепочки тождеств, орнамент сам становится символом бесконечности

Еще одна характерная особенность отечественного фотореализма – серийность. Выстраивание художниками-фотореалистами своих работ в циклы и серии подчеркивает «геометрию» тех жестких детерминированных линий судьбы нашего бытия. Также на «серийность» безусловно оказывает влияние кино и телевидение. О влиянии экранной культуры на фотореалистическую живопись и графику речь идет далее

В разделе **«Техне- и технофобии. Тиражность и уникальность. Иллюзия и реальность»** фотореализм рассматривается как рефлексирующее течение, так как в нем отразились многие тенденции философской мысли XX в. Не имея сжатой, четко сформулированной программы, фотореализм, тем не менее, выражает целую эпоху последней четверти XX в. с ее особой эстетикой

В фотореализме, во всех его группах сюжетов, явственно проступает фиксация изменений, которые произошли с человечеством в конце XX в. К этому хочется добавить, что фотореализм, если рассмотреть все его наследие целиком, создает своеобразный групповой портрет современности, выделяя в ней главные особенности

Появление постоянных «посредников» — каналов экранной информации между человеком XX в. и окружающей действительностью создает иные константы восприятия мира и его осознания. Не случайно в пространство теоретических дискуссий входят такие ранее аксиоматичные понятия как «образ мира», «действительность», «реальность». Современные философы обращают внимание на то обстоятельство, что разные эпохи предполагали разные модели «образа мира», связанные не

столько с уровнем научного знания о вселенной, сколько с внутренней установкой человека, его принципами восприятия реальности

Современная цивилизация сформирована научно-техническим прогрессом, который был ее «строителем» в XX в. Поэтому столь разнообразны эпитеты, которыми награждают публицисты прошедшее столетие: век науки, век химии, физики, биологии, космоса, ядерный век и т. д. Но в условиях начала уже нового века среди всех этих определений на первый план выдвигается восприятие прошедшего столетия, в первую очередь, как периода активного формирования новых форм взаимодействия человека и окружающей его действительности

Отечественная почва, безусловно, была и остается отличной от всего мирового пространства, однако в СССР было ощущение гиперреальности, также отечественная почва не лишена проблематики массового сознания, «технофашизма», симулякра СССР – пространство глубоко семиотическое, пронизанное символикой, обрядами и кодами, которые были столь же иллюзорны, сколь и реальны. Еще одним аспектом является восприятие государства как машины, давящей индивидуальность с холодной жесткостью

Тем не менее, социальная, протестная, демифологизирующая составляющие меньше интересовали отечественных фотореалистов. Их отношение к реалиям времени можно охарактеризовать как «Жизнь – повод для осмысления жизни». Эволюция этого восприятия в отечественном фотореализме проходила парадоксально: первоначальное очарование всем новым, практически сразу обогатилось «разочарованностью» успехами техники и науки, которые пронизывают все сферы и пространства человеческой деятельности, механизуя и упрощая их, а затем сменилось окончательным отказом от «техногенности» в пользу таинственности и красоты природы, поиска смысла бытия, созерцания

В разделе **«Философская составляющая и литературоцентричность отечественного фотореализма»** анализируется философская составляющая фотореалистической живописи, которая соотносится и с изображением техники в фотореализме, и с пессимистической тематикой, и с метафизическими мотивами

Философское мышление, которое рассматривает вещи и явления, находящиеся вне моды и поверхностного осмысления реальности, и которое открывает иное пространство, находящееся вне сиюминутных социальных катаклизмов, оказалось близким именно художникам, занимающимся видами искусства, которые можно назвать традиционными – живопись, графика, скульптура

У художников, в широком смысле этого слова, возникает вопрос о способе изображения, и каждый решает его для себя, руководствуясь той, или иной вкусовой или образовательной доктриной. Но наиболее адекватно, с точки зрения механичности нынешней реальности, наши

дни отображает фотография, и как следствие, фотореалистическая живопись

Метод фотореализма, как искусства, созданного на основе репродукционной техники, лишь еще раз подчеркивает иной принцип «встроенности» пейзажа, натюрморта, портрета как жанров в живопись и культуру. Но безоценочность этой интерпретации только внешняя, она не строится по принципу – «хорошо-плохо». Скорее она построена по принципу оксюморона и парадокса.

Парадокс здесь следует понимать как противоречие «доксе», т. е. господствующему расхожему мнению, общепринятому ожиданию. Прагматика этого парадокса в фотореализме сама по себе также парадоксальна, так как ставит под сомнение «доксу», хотя – или именно потому, что – всецело от нее зависит.

Оксюморон, ярким примером которого является выражение «сладкая печаль», является синтаксической редукцией парадокса, несмотря на то, что буквально оксюморон – «острая глупость» или «остро режущая глупость». Любое изображение в фотореализме тем или иным способом «перенастраивается» из технологической «встроенности» в метафизическую и созерцательную «устроенность» мира.

В диссертации проводятся параллели с ключевыми во многих философских системах «нечто» и «ничто», которые явственно проступают в фотореалистической живописи. Эти философские категории визуально интерпретируются через совмещение разных масштабов бытия, метафизики и обыденности.

Фотография предстает первоотчетчиком для написания картины, а картина – первоотчетчиком для разгадки скрытого сценария, созданного художником, или создания зрителем своего собственного сценария (разумеется, исключительно в процессе размышлений о картине).

Предметная среда современности устроена таким образом, что о вещах нечего сказать, кроме их наименования, они более чем безличны и даже в определенной степени враждебны человеку, так как «бесчеловечны», лишены индивидуальности. Дома и улицы, лестничные площадки неотличимы друг от друга. Мебель, посуда и безделушки разнятся только их расстановкой. Неповторимое, настоящее, единственное, присущее чувствам буквально затеряно среди нагромождения безнадежно стандартных больших и маленьких предметов.

Фотореалистическая живопись предстает как метафорическая попытка вырваться из этих рамок, воспарить над проявлениями социального и технологического характера. То есть действительность в фотореализме предстает раздвоенной интеллектуально-творческое сознание автора противостоит бездушной предметности, а фотореалистическая картина выступает преодолением этой раздвоенности через личный опыт художника.

Литературоцентричность фотореализма – попытка осмысления философии этого метода, привлечение различных текстов и идей для

нахождения мотивов изображения, поиск логической цепи, еще один первоначальный шаг для создания сценария серии работ, цикла или единичного произведения Литературоцентричность фотореализма – как бы закадровая работа, которая не может трактоваться как стремление к иллюстративности, или комментированию средствами живописи и графики философских течений и мудрых мыслей, скорее ее природа коренится в определенной связанности вербальной метафоры и визуального символизма

Это не только описанная ранее игра с названием картин и стереотипами мышления, это – ориентирование на литературу, которая в России всегда занимала ведущие позиции, и всегда была «властительницей дум» Таким образом, фотореалистический образ лишь намекает на литературное наследие, но не своей визуальностью, а возможностью развития темы В связи с этим аспектом фотореализм можно обозначить спорным термином «образованная» живопись (что не означает, что любая другая живопись – «необразованная») Однако метафоричность и символичность отечественного фотореализма является попыткой изобразить что-то сверхчувственное, большее, чем отчужденность мира, вывернутые наизнанку ценности, маргинализация личности Очевидно, что изобразить «иное», сверхчувственное невозможно, так как оно никак не выглядит, но можно только намекнуть на него

Таким образом, фотореализм – искусство намекать, философски обогащающего и расширяющего содержание живописного произведения

В контексте этого тезиса фотореализм предстает философской «деконструкцией репродукции», связанной с реализацией потенциала «уникальности», заключенного в самой репродукции

Таким образом, фотореализм оказывается философски «нагруженным» искусством при всей своей кажущейся визуальной ясности Однако сложная философия фотореалистической живописи до сих пор остается недопонятой, и поэтому, перед финальными замечаниями и выводами, автор отмечает особое восприятие фотореализма критикой и зрителями

В разделе **«Критика фотореализма»** приводятся негативные высказывания об этом течении, так как отношение критики к этому течению в основе своей неблагоприятно и в прошлом, и по сей день Коллекционеры и музеи по достоинству ценят наследие отечественных фотореалистов как в России, так и за ее пределами Однако профессиональная среда и большинство критиков в России, художников-фотореалистов в лучшем случае называли плакатистами или формалистами Поскольку фотореализм является транснациональным течением, то критические положения для всех стран и восприятие искусства фотореализма его антагонистами являются общими

Критические высказывания в этом разделе показывают поверхностный взгляд на фотореализм. Также важен тот факт, что либеральной критикой фотореализм в СССР был практически отождествлен с реализмом.

В «**Заключении**», отталкиваясь от негативных мнений о фотореализме, определяется значение фотовизуальности в искусстве конца XX в., рассматриваются судьбы и значение фотореализма в настоящем, его место в отечественной культуре, а также разрешается вопрос о заимствовании фотореализма российскими художниками. Поскольку фотореализм находился все-таки в русле реалистического искусства, это не позволило сделать его запрещенным. Художники-фотореалисты никогда не были гонимыми и не имели целей быть ими, их интересы и поиски находились в сфере пластики и в содержательных, философских аспектах изобразительного искусства.

Появление ошибочных мнений о фотореализме и новый негативистский взгляд на него связаны с поисками культурной и национальной идентичности. А также и в первую очередь – с новым переосмыслением политических событий.

Поскольку мировой и отечественный фотореализм отчасти является «портретом истории и материальной культуры», то ситуацию поиска идентичности в современных условиях показывают рассуждения об эссе Фрэнсиса Фукуямы «Конец истории?» (1989). Еще одно обстоятельство, мешающее определить фотореализм как заимствованное течение и ставшее главным в эстетике фотореализма – объективность и доказательность фотографии, которая стала очевидной со времени ее возникновения во всех странах и континентах, а не исключительно на территории США 1960–1970-х гг. Но именно национальная культурная специфика позволила отечественному фотореализму в России стать одной из немногих форм неподцензурного выживания искусства и проявить себя как особое, «не вторичное» по отношению к западным аналогам, течение.

Важным является и тот факт, что самые ранние работы отечественных фотореалистов датируются несколькими годами ранее до показа работ американских гиперреалистов в Москве в 1974–1975 гг. (надо отметить, что большинство отечественных фотореалистов к этому времени еще даже и не переехали в столицу), что подчеркивает предпосылки самостоятельного возникновения этого течения в России. Отечественный фотореализм, в отличие от западного, симулякры которого отталкивались от рекламы и создавали виртуальный мир овеществленной мечты – мифов эпохи потребления, создавал в своей практике просто мифы, отталкиваясь от неприглядности современности, пытаясь эстетизировать кичовые решения советской реальности. Эта «*остраненность*» является единственной, с социальной точки зрения, протестной составляющей фотореализма в России.

Содержательные аспекты отечественного фотореализма позволяют сказать, что отечественный фотореализм – скорее игра в этот метод художниками, прошедшими в той или иной степени школу академического реализма. Отечественные художники-фотореалисты единодушно воодушевились ресурсами стилистики игры с «документом» и выявлением потаенных смыслов, сокрытых в мире фотообразов.

И если центральная проблематика американского гиперреализма находилась в русле проблематики господства масс-медийной культуры в западном обществе и рассмотрения фотографии как способа подчинения виденья западного человека, то работа с фотографией отечественных художников была связана с желанием обновить язык живописи с одновременной актуализацией формальных приемов метафизической живописи, натурализма, символизма и сюрреализма.

С художественной точки зрения, фотореализм в России несет в себе отголоски многих течений и практик, но в какой-то степени его можно назвать метареализмом. Термин метареализм выбран в связи с тем, что речь идет о таком противопоставлении «реальности» фотореалистической картины и «обычной» реальности, которое позволяет расширить представление о границах «реального» и побыть на время просмотра фотореалистической живописи в некоей мета-позиции, уже не в «реальности», еще не в пространстве картины, а в особой точке, откуда и то и другое на время превращается в разные формы опыта зрителя.

Язык фотореалистической живописи символичен и метафоричен, фотореализм – не копирование реальности, он есть лишь техника для воспроизведения образов, возникающих в сознании творческого воображения. Фотореализм «коммуницирует» со зрителями, не «передает» реальность, а действует образами сознания на сознание других людей, изменяя их восприятие.

Недавно вышла в свет книга Луиса К. Мейсела и Линды Чейси «Photorealism at the Millennium», посвященная существованию этого течения на рубеже тысячелетий. Множество выставок современного искусства, проходящих в России и за границей, состоят иногда исключительно из живописных полотен, созданных на основе фотографии и репродукций (зачастую эти работы можно отнести к неогиперреализму). В наши дни трудно переоценить значение фотовизуальности, хотя фотореализм своей практикой никогда не ставил задач конкуренции живописи с фотографией, которой в современности принадлежит главенствующая роль после кинематографа и телевидения.

Фотореализм культивирует привилегированность положения художественного виденья, но не через индивидуализацию манеры письма, трансформацию, эпатаж и др., а через особое сопротивление экспансии массовой культуры. Это скорее созерцательное противление «массовости» в российском фотореализме проходит путем мимикрии восприятия, с целью связать область привычного, обычного, общего с пространством таинственного, художественного, высшего.

Фотореализм показал, что формотворческий поиск, обновление средств выразительности имеют место не только в контексте сознания авангардного, тех творческих сферах, где бросают резкий вызов традиции, но и в искусстве, отнюдь не отрекающемся от пресловутого «жизнеподобия» Метод и язык фотореализма и его методы эстетического освоения действительности продиктованы особенностями новейшей визуальной культуры

Фотореализм в нашей художественной ситуации почти не принимал форму чистого гиперреализма, именно его «гибридность», отсутствие чистоты стиля неожиданно дали современной культуре живые, актуальные произведения, которые, хотим мы того, или нет, уже заняли свое место в истории и классификации творчества второй половины XX столетия

¹ Картины, кем бы они ни были написаны, скажем мы вслед за В Беньямином, меняют свою природу в зависимости от социальных условий своего функционирования Фотография принадлежит большому количеству людей, обдничивает приемы живописи, делает уникальность состояний, моментов более доступной, используя при этом именно живописные методы Упомянем лишь некоторые виды техник неполное проявление, патинирование отпечатка, колористические решения при помощи фотобумаги и т д

² Мастера искусства об искусстве Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов В 7 т М, «Искусство» 1969

³ Лексикон неонклассики Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред В В Бычкова – М., «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН) 2003 – (Серия «Summa culturologiae»)

⁴ На территории бывшего СССР особый метод фотореализма был подхвачен отечественными художниками примерно к середине 1970-х годов, а наиболее значительные выставки состоялись в 1980-е годы Вначале это были эстонские «документалисты», затем в этом направлении начинает двигаться Москва, а в 1980-е годы многие регионы СССР в Ленинграде – Н Мокина, М Берзинг, в Литве – И Пекур, М Рожанскайте, в Латвии – М Полис, в Армении – С Овсепян, в Узбекистане – К Титов, М Тохтаев, в Сибири – Г Кичигин (Омск), Н Белянов (Омск), М Омбыш-Кузнецов (Новосибирск), на Украине – З Фролова, в Белоруссии – М Селешук Художники действовали в составе групп с конца 1960-х годов существовала группа в Таллинне (А Кескюла, А Толтс и др), на рубеже 1970–1980-х в Тарту объединились М Кильк и И Круузаямэ, Р Таммик и Э Тэгова, в Москве в 1980–1985-х работала так называемая группа «б» (А Тегин, С Шерстюк, С Базилев, С Гета, Н Филатов, И Копыстьянский), и последнее объединение – группа ленинградцев (Н Мокина, В Пахомкин, А Блинов, М Берзинг), обратившая на себя внимание в конце 1980-х годов

⁵ Прокофьев В Феномен Пикассо / Декоративное искусство СССР №10, 1981

⁶ Техника центона (скорее, литературная) (от латинского *cento* – одежда из лоскутков) используется в работах фотореалистов для создания нового художественного качества целого при выявлении подобия или контраста нового контекста и воспоминаний о прежнем контексте каждого из фрагментов Исследователи и теоретики структурализма – Р Барт, Ю Кристева, Ж Деррида считают центон основой любого нового текста (как категории) и не видят разницы между центоном и просто произведением искусства, так как читаемая и читанная цитата узнаваема, но звучит всякий раз на новые голоса

⁷ К примеру, особо интересным представляется научное обоснование фотореалистического искусства во взаимосвязи с литературой предшествующего ему исторического периода В частности – французский роман 50–60-х годов XX столетия, как Ъ Вьян «Пена дней» с его протестной системой, высмеиванием через парадоксы поствоенного общества, так и романы «общества потребления», например, Э Триоле «Розы в кредит»

⁸ Здесь также необходимо сообщить о противопоставлении массовой культуры и культуры фундаментальной, при котором массовая культура – это семиотический, привычный, не нуждающийся в расшифровке образ реальности, а фундаментальная культура – это образ глубоко вторичный, «вторичная моделирующая система», нуждающаяся в своем выражении и для него в языке первого порядка Герметичность, «огруппленность» фотореализма, как собственно почти всех элитарных культурных языков второй половины XX века – прямое следствие поиска собственного, не массового языка описания действительности, шифра для избранных, который при определенных условиях может стать понятен типичному потребителю массовой культуры – господину обывателю. Годы советского периода нашей истории приучили инакомыслящих людей к поиску эзопова языка для выражения своих мыслей, и именно этот факт способствовал развитию своей идеологической платформы у отечественного искусства.

⁹ Необходимо еще раз подчеркнуть, что в российской традиции протестность, высвобождаемость эпохи «хиппи» легла на концепцию поиска свободы, традиционную для русской культуры. И фотореалисты через нецензурируемое творчество обрели не только художественную свободу, но и чаяли обрести личную

¹⁰ Документ и реализм Анкета С 3–4

¹¹ Козлова О. Фотореализм. М., Галарт 1994. С 49

По материалам диссертации были опубликованы следующие работы:

1. Смирнов Т. И. «Фотореализм – только термин или направление в искусстве». Искусство и образование. М., 2007. №5. С 36–45. (0,4 п. л.),

2 Смирнов Т. И. «К истории фотореализма в России» Интернет-журнал МГУКИ «Культура и общество» М., 2007 (0,7 п. л.),

3 Смирнов Т. И. «Документальный романтизм» (три беседы о фотореализме) Аспирантский сборник ГИИ М., 2005 С 16–50 (1,5 п. л.),

4 Смирнов Т. И. «Особенности фотореализма 1980-х гг. в России» Журнал «ДИ» М., 2007 (1 п. л.) (в печати)

Подписано в печать 10 10 2007 г
Исполнено 10 10 2007 г
Печать трафаретная

Заказ № 882
Тираж 100 экз

Типография «11-й ФОРМАТ»
ИНН 7726330900
115230, Москва, Варшавское ш , 36
(495) 975-78-56
www.autoreferat.ru