

РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ ТИМОФЕЯ СМІРНОВА «ФОТОРЕАЛИЗМ В РОССИИ. СМОТРЕТЬ И ВИДЕТЬ»

ДИНА АХМЕТОВА

Государственный музей изобразительных искусств
Республики Татарстан
Казань, Россия
E-mail: dinahmet@mail.ru

В монографии Т. Смирнова рассматриваются генезис, особенности и современное состояние такого художественного явления, как отечественный фотореализм, переживший свой расцвет в 1970-1990-е гг. Рецензент делает особый акцент на теории стиливого феномена фотореализма, а также рассуждает о его развитии в традициях советского искусства.

Ключевые слова: фотореализм, стиливое направление, поп-арт, экранная эпоха, массовая культура.

REVIEW OF TIMOFEY SMIRNOV'S MONOGRAPH "PHOTOREALISM IN RUSSIA. LOOK AND SEE"

Dina Akhmetova

The State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan
Kazan, Russia
E-mail: dinahmet@mail.ru

T. Smirnov's monograph examines the genesis, features and current state of such an artistic phenomenon as domestic photorealism, which experienced its heyday in the 1970s and 1990s. The reviewer places special emphasis on the theory of the stylistic phenomenon of photorealism and also discusses its development in the traditions of Soviet art.

Keywords: photorealism, style direction, pop art, screen era, mass culture.

Книга Тимофея Смирнова «Фотореализм в России. Смотреть и видеть» (2019) посвящена художественному направлению, которое сегодня редко можно увидеть на выставках. В числе ее достоинств – не только выбор темы, но и глубина, вдумчивость, системность исследовательской работы, а также оригинальность и своеобразие подхода: автор – не только искусствовед, но и одновременно художник-фотореалист. Это фундаментальное исследование, снабженное подробной библиографией, документальными приложениями и справочными материалами. Автор изучил как особенности философии фотореализма, так и его визуальные и видовые составляющие. Еще одно бесспорное достоинство монографии – то, что при всем этом громоздком аппарате и наукообразии текст провоцирует на рассуждения и вдохновляет полемизировать с ним.

Книга открывается развернутым предисловием, в котором автор делится своими рассуждениями о природе искусства и о собственных художественных поисках, приведших к фотореализму: он сохраняет веру в монументальную живописную форму и использует фотореалистические элементы, чтобы отразить специфику современной визуальной среды, насыщенной репродуцированными образами. Как художник он считает, что, впитывая в себя другие изобразительные языки, постоянно мутируя, живопись сохраняет свою актуальность и спасается от «смерти». Интерес к фотореализму и понимание этого феномена для Смирнова непосредственно связаны с особой, тонкой художественной чувствительностью к реальности. Так, например, он пишет: «Для меня реальность существует только через призму парадокса, который возможно преодолеть исключительно средствами изобразительного искусства...» (Smirnov, 2019, p. 9) Подобный подход спасает

его от очень распространенного, к сожалению, предубеждения о поверхностности фотореализма. И в то же время полемически окрашивает весь текст: кое-где кажется, что автор пытается убедить невидимого оппонента в состоятельности фотореализма. И даже утверждает превосходство российского фотореализма над западным. За такими утверждениями особенно остро читается ощущение личной ответственности, личной заинтересованности автора – но я далека от того, чтобы назвать это предвзятостью, пристрастностью. От собственной биографии не убежать, это и не нужно.

В то же время, анализируя свой опыт в более широком культурном контексте российских 2000-х годов, когда он только начинал карьеру, Смирнов встает на позицию искусствоведа и пытается выявить, каким образом информация о фотореализме достигала российского зрителя, отразить собственное место в этой большой картине и специфику усвоения этого течения. К примеру, он очень точно отмечает различия в восприятии клишированности, банальности, в зависимости от политического и культурного контекстов, художественных традиций у художников по разные стороны железного занавеса:

...Если в западной традиции эти стереотипы носят характер клише общества потребления, в традиции, идущей от поп-арта, то отечественные стереотипы глубже и сложнее, так как ориентированы как на отечественную художественную, так и на литературную традиции. (Smirnov, 2019, p. 9)

Мы имеем дело с профессиональным художником, который пришел в искусствоведение и имеет свой оригинальный взгляд на теорию искусства. Целиком разделяя мнение Смирнова о том, что отказ от авторской позиции невозможен и что любая авторская позиция неизменно отражает черты своей эпохи и ее стереотипы, я бы хотела и свой отзыв на книгу предварить рефлексией собственного опыта.

Тимофей Смирнов смотрит на явление фотореализма как художник и рассматривает его изнутри. Я же смотрела на это течение снаружи, как сторонний наблюдатель, и не планировала сама создавать фотореалистические полотна. Но мое

знакомство с этим художественным течением носит не менее личный характер: усложнение реализма – в частности, появление фотореализма – я отметила и восприняла эмоционально. Я хорошо помню некоторые из произведений, опубликованных в исследовании Т. Смирнова, с ранней юности (начало 80-х). Их публиковали в небезызвестном журнале «Огонек», который был для советского читателя чем-то вроде дореволюционной «Нивы». Не скрою, для меня самым интересным в журнале были репродукции работ художников разных эпох и времен, так я впервые познавала историю искусства от Возрождения до советской власти. Во вкладках преобладало, конечно же, современное советское искусство, достаточно однообразное, но в нормальном типографском качестве. И вот среди этой тиши да глади иногда проскальзывали работы фотореалистов (гиперреалистов). Сказать, что их работы произвели на меня сильнейшее впечатление, – ничего не сказать. Я помню их спустя несколько десятилетий (и даже сохранила репродукции)! От них веяло чем-то очень (!) современным, нестандартным, очень западным, как от невесты откуда залетевшего американского, английского или французского журнала. А имя одного из художников – Рейн Таммик – было таким нездешним, что понятно легкое потрясение этой эстетикой: ты как будто заглядываешь во что-то полузапретное, но такое притягательное, заграничное, нереально красивое и глянцевое. Могу сразу сказать, что большинство работ и художников прошли мимо меня, а само это явление, о котором я, конечно же, догадывалась, я смогла по-настоящему оценить только на блестящей выставке Кирилла Светлякова и Юлии Воротынцевой «Гиперреализм. Когда реальность становится иллюзией» в 2015 году в Государственной Третьяковской галерее на Крымском валу.

О современном искусстве я подозревала (как и многие в СССР, кто слушали радио BBC, выписывали журналы «Курьер ЮНЕСКО», «Англия», «Америка»). Фотореализм соответствовал тому представлению, которое у нас сложилось и при этом публиковалось в официальном журнале «Огонек», а значит, какие-то качества позволили ему пройти цензуру. Да почему бы и нет? Например, работа Н. Мешкова «Ольстер.

Никаких беспорядков» (1981): чем не картина на тогдашнюю злобу дня? Но все же что-то интриговало. Как на фоне бесконечных однообразных картин могла появляться и такая живопись? Это – реализм? Сейчас многие процессы стали понятнее. Но фотореализм остался все таким же не вполне понятным: а что же это было?

По прошествии многих лет, уже будучи искусствоведом, я поняла, что в 1980-е годы художники жили в жесточайшем дефиците знаний о современном мировом искусстве, а разнообразил их палитру историзм (особенно раннее Возрождение), вполне доступный по альбомам, а также импрессионисты и постимпрессионисты. Удивительно, что их творчество стало легальным в Советской стране. Возможно, искусство конца XIX века теряло свой революционный пафос на фоне еще более радикальных «-измов» XX века, которые по-прежнему внушали страх функционерам. Возможно, сказался авторитет западных художников, которые исповедовали коммунизм или социализм: в первую очередь Пабло Пикассо, Фернан и Надя Леже, Антон Рефрежье, Ренато Гуттузо, Анри Матисс и его русская подруга Лидия Делекторская и другие. Благодаря их взглядам современное искусство в некоторых его ипостасях становилось легальным в СССР. Но фотореализм? Как эта диковинная птица попала в край, где господствовал соцреализм? Что фотореализм значил для периода застоя, когда, собственно, наиболее ярко проявил себя? Когда впервые фотореализм стали выделять искусствоведы? История изучения этого вида реализма в России очень короткая, но очевидно, что она начинается с перестройки, когда были предприняты первые попытки сделать выставки фотореализма (гиперреализма), определить его терминологию и хронологию.

О фотореализме писали искусствоведы В. Турчин (Turchin, 1974, 1993), А. Каменский (Kamensky, 1982), А. Морозов (Morozov, 2000) и другие (1970-2000), первую монографию выпустила О. Козлова (Kozlova, 1994). В 1990-2010-е гг. состоялись немногочисленные выставки, последняя из которых прошла в Третьяковской галерее (2015, кураторы К. Светляков, Ю. Воротынцева; консультантом выставки был Т. Смирнов). Однако, как справедливо отмечает Тимофей Смирнов,

изобразительное искусство второй половины XX века в России, и фотореализм в том числе, до сих пор недостаточно изучено и не систематизировано. Поэтому до сего времени остаются нерешенными многие вопросы, связанные с этим художественным направлением. Три главных вопроса, которые можно выделить на основании монографии Смирнова, таковы. Что стоит за этим термином? Как он появился? Что представляет собой стилистика фотореализма? Остановимся подробнее на каждом из вопросов.

1. Что такое фотореализм? Несмотря на распространенность и наличие некоторого количества исследований, фотореализм все же не получил однозначного толкования. Справедливо будет сказать, что в основе фотореализма лежит своеобразная трактовка традиционных жанров натюрморта, пейзажа, портрета с учетом опыта фотографии и других типов репродуцирования и массмедиа, таких как телевидение, радио, пресса. В пользу такого определения говорит то, что главные мастера этого течения остаются в границах своего жанра или темы, исследуя их бесчисленные трансформации и преломления образа. Сознывая, что таких преломлений бесконечное множество, Смирнов отказывается считать фотореализм кризисом или концом живописи, видя в ней ресурс для развития визуального языка.

Но такое определение очевидно не достаточно. В основу фотореалистических сюжетов ложится не только само изображение технических новшеств XX века, но и попытка воспроизвести их визуальные эффекты. В этом случае фотография понимается очень грубо и обобщенно, как некая единая стилистика (тогда как нам прекрасно известно, какой разнообразной может быть фотографическая визуальность: от дагерротипа и цианотипии до цифровой фотографии). У Смирнова простое подражание такой стилистике фотографического снимка определяется как «натурализм» и оценивается негативно, как «отсутствие искусства». А фотореализм противопоставляется натурализму как правильная, художественная трактовка фотографической образности.

Фотореалистическая живопись «живописна», то есть относится к сфере настоящего искусства, по мнению Смирнова,

не только потому, что использует технические средства, присущие этому медиуму, и сопоставима с ним по формату. Но в первую очередь потому, что за счет этих технических средств и большого формата создает новый смысл: при имитации фотографии художественность приобретает «в результате не новой формальной оболочки – репродуцированной репродукции, – а в результате новой семантики. Сверхреальность изображения соединяется с “остраненностью”. В этом и кроется феномен фотореализма» (Smirnov, 2019, р. 46). С живописью такую работу роднит большой формат картины, который помогает ей обрести новый смысл, подтекст. Фотореализм осмысляет сами механизмы захвата внимания, которые присущи новым медиа: как пишет автор, искусство второй половины XX века «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 зачастую и борьбой с его косностью (не исключая такие средства, как популизм и заигрывание с публикой)» (Smirnov, 2019, р. 49). В такой оригинальной интерпретации фотореализм приобретает даже воспитательную, оздоравливающую функцию.

Корень «фото-» в таком случае обеспечивает надежную опору, тогда как корень «реализм» вызывает куда больше проблем терминологического порядка. Как отмечает Смирнов, есть термины описательные (то есть описывающие метод работы) и идеологические (то есть фиксирующие амбицию изображения высшей правды художественными средствами). В первую группу входят, например, документализм, слайдизм (копирование спроецированного на холст слайда), фотоживопись (копирование по фотографии) и другие, во вторую – сюрреализм, гиперреализм, радикальный реализм и так далее. Фотореализм ускользает от четкого определения, потому что колеблется между двумя типами терминологии.

Фотореализм видится попыткой адекватно запечатлеть образность и визуальность эпохи, провозглашавшей «смерть искусства», эпохи постмодернизма, эпохи, которая подарила нам бодрийеровскую концепцию симулякра. Автор точно подмечает, что любой мотив на фотореалистической карти-

не – двойная репродукция, и увязывает это художественное течение с социологической концепцией «время зрелище-центризма» и с «состоянием “симулякры”» (sic) по Бодрийяру (Smirnov, 2019, p. 42). В этом случае, чтобы критически отнестись к характеру «реалистической» образности фотореализма, важно соотносить его не с реализмом, а с другими художественными течениями двадцатого века.

2. Каков генезис фотореализма? Происхождение фотореализма корректнее будет возводить не к реализму XIX века, а к живописи в 1960-х годах в США. Фотореализм возник в Америке и Европе в 1960-е годы и существовал наряду с другими «-измами». Как отмечает Т. Смирнов, «их развитие характеризуется как одновременное взаимоотрицание и взаимопроникновение и взаимовытекание друг из друга» (Smirnov, 2019, p. 46). Фотореализм имеет более глубокие корни в возвращении к фигуративности после беспредметного и концептуального искусства второй половины XX века, но возвращении не к банальному традиционному реализму, а к обновленному и соответствующему новой реальности, новому времени.

Автор статьи лет десять назад написала монографию, посвященную стилевому многообразию в современной ситуации (Akhmetova, 2014). Вышла она очень ограниченным тиражом, и я бы не вспоминала о ней сейчас, если бы не работа Т. Смирнова. Меня привлекла эта тема в его работе в части, где он пытается идентифицировать «фотореализм как стиль» (Smirnov, 2019, pp. 41-56) и определить «особенности фотореализма в России» (Smirnov, 2019, pp. 56-60). Поэтому позволю себе остановиться здесь подробнее.

Стиль в современную эпоху – очень размытое понятие, в чистом виде встречается редко. Говорить можно в основном о стилевых элементах в произведении. Что же нового принес фотореализм в глобальную систему искусства и в российскую систему искусства конца XX века? Да, термин в первую очередь подразумевает «работу по фотографии». Но работали по ней уже с самого момента ее изобретения. Русские художники позапрошлого века были знакомы с фотографией, а порой и пользовались ее достижениями. Например, Шишкин вел класс рисования по фотографии в Академии художеств,

а Крамской начинал свою карьеру как фоторетушер (через эту школу прошли многие художники, а при фотосалонах всегда состояли на службе художники). Но если реализм XIX века использует фотографию, чтобы усилить иллюзорность изображения, то фотореализм XX века подчеркивает плоскостность образа, использует фотографию как своего рода прослойку, обезвреженную обманку – такой, можно сказать, сеанс магии с последующим разоблачением. Однако этого рода реализм не вытекает из реализма фотографии, это явление опровергает реалистический метод (Smirnov, 2019, р. 42). Если считать, что в натурализме иллюзорность живописи достигает предела и даже кризиса, то фотореализм дает возможность его преодолеть, поместить ситуацию восприятия иллюзорного образа в аналитическую рамку.

Другой важный контекст для понимания фотореализма – это возврат к фигуративности после абстрактного искусства. Во второй половине XX века художники обращаются к фигуративной сюжетной картине, но используют тот материал, который окружает современного человека: советский человек не знал еще цифровых технологий, но телевидение, кино, радио, массовая печать – словом, все, на чем строится феномен популярной культуры, уже было ему доступно.

Самое главное: фотореализм явился предтечей постмодернизма в живописи и скульптуре. Именно этот фактор делает фотореализм таким актуальным для изучения. Т. Смирнов отмечает, что «ряд его приемов стал органической частью постмодернистского художественного языка» (Smirnov, 2019, р. 45), в рамках которого натуралистическая техника сочетается с приемами воздействия технических средств, эффектами виртуальной реальности. Фотореализм становится своеобразным ответом на вызов современности: развитие массовой культуры, которая оказывается неким индустриальным фольклором в условиях низовой культуры, как, например, в искусстве поп-арта. Фотореализм западные искусствоведы называют пост-поп-артом, что демонстрирует сплав конкретности и реалистичности этого искусства со стремлением к отражению внутренних ассоциаций и аллюзий современного человека.

В СССР визуальность фотореализма была воспринята и усвоена: как утверждает Смирнов, фотореалистическая стилистика прежде всего воспринималась как разновидность поп-арта, хотя различие культурного контекста, бесспорно, обусловило специфику советского и российского фотореализма. Так, например, в США не было традиции академизма. А в России не было традиции массовой коммерческой культуры. Поэтому фотореализм, пришедший в Россию фактически одновременно с массовыми образами, маркировался так же негативно, как и вся коммерческая агрессивная культура с ее популизмом и напористостью, а вовсе не как рефлексия и попытка присвоить и перекодировать эти вещи.

В самом начале автор констатирует ключевое различие между западным и русским фотореализмом и не удерживается от того, чтобы подчеркнуть превосходство последнего:

...если в западной традиции эти стереотипы [под «стереотипами» автор понимает образы массовой культуры, нагруженные идеологическим содержанием] носят характер клише общества потребления, в традиции, идущей от поп-арта, то отечественные стереотипы глубже и сложнее, так как ориентированы как на отечественную художественную, так и на литературную традиции. (Smirnov, 2019, p. 9)

Утверждение о литературоцентричности фотореализма, если вспомнить о прочной генетической связи между документальной фотографией и реалистическим романом, кажется немного тавтологичным. Но по мнению Смирнова, это фактически единственная стилистическая характеристика, которая связывает русский фотореализм с традицией русской живописи – вероятно, в этом автор наследует критике русского реализма, литературоцентричность которого также принято подчеркивать. В остальном Смирнов, можно сказать, признает первостепенность американского (западного) контекста в формировании этого стиля. Вырисовывается очень четкая и понятная картина: советские художники перенимали заморскую, чуждую визуальность фотореализма, интерпретируя с ее помощью глубоко философские и по-литературному сложные сюжеты.

Ограничивая генезис фотореализма западным поп-артом и отдельными чертами живописного реализма XIX века, Смирнов категорично отрицает саму возможность того, что произведения социалистического реализма могут считаться предтечами фотореализма.

Власть стереотипа в восприятии сыграла недобрую шутку с отечественным фотореализмом: отдельные иллюзионистические произведения соцреализма (мы намеренно не приводим оценочных характеристик и эпитетов) не могут считаться провозвестниками гиперреализма, не могут считаться и фотореализмом. И уж никак не подходят под определение поп-арта. В основе соцреализма лежит принцип идеализации действительности с использованием академической традиции, а значит, оно апеллирует к иным основополагающим «вкусовым рецепторам». (Smirnov, 2019, p. 55)

Тем самым он фактически отрывает фотореализм от конкретной советской эпохи. В его представлении фотореализм приобретает какую-то герметичную, изолированную природу.

Позволю себе с ним не согласиться. А, собственно, почему в фотореализме не увидеть следов соцреализма? Понятно, что речь идет, например, о художниках И. Бродском и его ученике А. Лактионове, они первые, кто приходят на ум. Можно вспомнить и отдельные работы И. Машкова («Советские хлебы») и Б. Яковлева («Советские консервы»). Идеология? Да, и одновременно парафразы с классическими натуралистическими европейскими натюрмортами, прославляющими изобилие жизни (натюрморты-обманки, были такие и в России, например, у Ф. Толстого). Не стоит все сводить только к идеологии. Разве «Советские хлебы» Машкова – это только про изобилие в стране Советов? У мотива изобилия есть вполне конкретные генетические корни в мировом искусстве. Но там мы бы не сказали, что это идеология, это – полнота жизни. А разве Машков не воспевал всю жизнь ее полнокровие? Неоклассицизм, академизм, граничащий с иллюзорностью, был вполне востребован на разных континентах еще до войны, не говоря о послевоенной эпохе. Его исповедовали как русские художники, так и западные, в том числе, американские (правда, среди них до войны много было художников-эмигрантов, которые поня-

ли, как был востребован академизм в США, не имевших такой школы). Так, большую популярность приобрели на западном побережье, например, российские эмигранты художники-портретисты Н. Фешин и Г. Ильин (кстати, оба из Казани, ученики И. Репина в академии художеств), Ф. Захаров (писавший гиперреалистичные натюрморты, помимо салонных портретов) и другие. Их академизм граничил с салонностью, но этот иллюзорный стиль имел место. А З. Серебрякова? Это не поп-арт, это – другая оптика в искусстве и жизни.

Надо отметить, что, беря на себя задачу по определению понятия, воссозданию генезиса и периодизации фотореализма, Т. Смирнов также говорит и о современных представителях течения, оставаясь неудовлетворенным ими. Часто он критикует современную фотореалистическую живопись за подражательность, поверхностность и называет «псевдо-фотореализмом»:

В... череде живописных приемов, основанных на «имитации репродуцированной реальности», встречаются иные формы, но и они полемизируют с репродукцией. Искажают ее, добавляя экспрессию мазка, случайного движения краски, фактуры, или имитируют живописные приемы стилистик прошлого, цитируют и искажают тот же информационный поток, но только с большим применением живописных «спец-эффектов». (Smirnov, 2019, p. 277)

Трудно не подумать в этот момент о личной заинтересованности автора, который сам занимается фотореалистической живописью.

Нельзя не отметить, что помимо столичных мастеров существовали региональные художники, работавшие в этом направлении как в 1970-1980-х гг., так и сегодня. Но автор упоминает только одного такого художника из Омска – Г. Кичигина. А ведь они были и в других регионах. В 1920-1940-е гг. в китайском Шанхае получил большую известность советский художник В. Подгурский, учившийся у В. Н. Мешкова, А. Е. Архипова, А. М. Васнецова, Н. А. Касаткина и других. Вот что пишет о нем исследователь Т. Лебедева:

Натурализм в манере исполнения придавал его работам характер фотографических репортажей (до такой степени, что при воспроизведении в книге их легко спутать с фотографиями). Композиции построены по принципу случайного кадра, выхваченного из реальности и неожиданно режущего изображение. Манера рисунка тщательная. Все неровности сглажены освещением в виде яркого дневного или искусственного света с контрастными тенями. Тонкая и гладкая по всей поверхности холста (или листа) фактура виртуозно скрывает творческий процесс, уподобляя глаз художника бесстрастному объективу, а само произведение – фотоснимку. (Lebedeva, 2014, p. 393)

В конце 1940-х как репатриант он попал в Россию, в Казань, провел здесь несколько лет в качестве преподавателя дополнительных дисциплин и уехал в 1956 г. в Ташкент. Ему мы обязаны формированием таких художников-нонконформистов, как экспрессионист А. Аникеев и абстракционист И. Вулох. Работ Подгурского в России практически нет. Тем не менее отрицание влияния традиций иллюзорного академизма (неоклассицизма) на искусство 60-80-х гг. не совсем верно. Эта традиция в самом деле оказалась довольно стойкой, а в отсутствии информации о западном искусстве и вполне живучей. Вспомним множество визуальных цитат в искусстве 60-70-х гг. Т. Смирнов в структуре исследования даже сам выделяет такие темы, как «значение цитаты в фотореализме», «человек и натюрморт в фотореализме», «город и ничто в фотореализме» и т.д. Мы встретим там множество отсылок как к мировому искусству, так и к отечественному. Советские художники-фотореалисты были детьми своего времени, и в их творчестве логично отразилась тема космоса, НТР, социальных фоторепортажей, а также тектонический перелом эпох между застоём и перестройкой. Как академично лаконичны композиции работ до 1985 года, и как нарастает свобода выражения после этого водораздела. Насколько сильнее становится влияние западного искусства в перестроечную эпоху, и потому вызывает сожаление, что одна из линий влияния традиций отечественного искусства на становление фотореализма (а именно визуальная!) все же упущена. Фотореализм в России автором приписывается исключительно западному влиянию (а еще ведь есть и русский авангард с его монтажностью

и ракурсами, и его нельзя исключить из системообразующего фактора фотореализма).

Стоит ли постоянно сопоставлять визуальность советского фотореализма с американским? Нельзя ли сравнить отечественный фотореализм с графикой, иллюстрациями к научно-популярным журналам, а также космической тематикой, фантастикой, которая получила в те застойные времена большую популярность? Популярность космической тематики была обусловлена тем, что космос как бы был парадной доской достижений советской страны. Все, кто занимались космической, технической тематикой или фантастикой, могли более свободно выражаться в творческом плане. В конечном итоге это очень развивало неподцензурный визуальный язык. Именно в те времена (1960-1970-е) появились братья Стругацкие, были сняты «Сталкер» и «Солярис» А. Тарковского – мировая классика! Изначально и фотореалисты (к примеру, О. Гречина, А. Леонов и А. Соколов) тянулись к темам космоса, техники, метафизики. Их изобразительный язык очень отдавал техницизмом.

Нельзя не отметить и еще одно явление: столичные фотореалисты 70-80-х выполняли заказы на монументальные работы в регионах. А значит, в определенной мере, несли туда свое искусство, знакомя с ним местных художников. Например, несколько монументальных панно, созданных группой художников – Р. Таммиком, С. Базилевым, Н. Беляновым, А. Петровым и другими – для бывшего Ленинского мемориала в Казани (впоследствии Национального культурного центра «Казань», сейчас Национальной библиотеки Республики Татарстан). Это был своего рода последний привет из 80-х гг. в лице самых продвинутых художников, создавших в больших формах оригинальное визуальное повествование о Советском государстве вплоть до перестройки. Такие факты о монументальных заказных работах в стиле фотореализма могли бы существенно дополнить биографии известных фотореалистов.

Опять же вспомню Казань, был у нас такой художник-проектировщик Владимир Нестеренко (1947-2022), выпускник студии «Сенеж», ученик Е. Розенблюма. Его гиперреализм (фотореализм) точно не обошел стороной. К сожалению,

региональная сцена практически неизвестна столичным исследователям, хотя именно оттуда зачастую вливаются в большое искусство многие художники.

Например, молодой воронежский автор Кирилл Гаршин, который появился на художественной сцене чуть более десяти лет назад. Истоки его вдохновения лежали в живописи северного Возрождения и в окружающей действительности, а потом – в фотографии, в частности в работах воронежского же автора Кирилла Савельева, благодаря чему появилась известная серия Гаршина «Праздные дни» (2014). Дальше Гаршин углубился в тему фотографии и начал снимать сам, не скрывая, что использует для картин фото, однако небезуспешно трансформируя фотографию в язык живописи («Аметропия», 2014; «Полароид 3000», 2015) (Вукова, 2015). Молодой художник вспоминает среди любимых режиссеров и А. Тарковского. И хотя Гаршин называет свой стиль «тревожным реализмом», понятно, что он работает в поле фотореализма (в отличие от советских фотореалистов молодой художник совершенно точно знаком с поп-артом, однако его генезис идет не от него).

Среди современных художников немало тех, что пишут иллюзионистские натюрморты на основе фотографии, например, Игорь Пестов, Михаил Хазин, и сюжетные картины: Керим Рагимов и другие. Возможно, тут и есть иллюзия ради иллюзии. Мастерски выполненное, это творчество в некотором роде утратило содержательность предыдущей эпохи. Дуэт Виноградова и Дубосарского, А. Савко и другие, как представляется, сознательно ориентируются на поп-арт. Вероятно, именно проецированием современных внутрицеховых представлений о фотореализме на недавнее прошлое – последние десятилетия советской эпохи – и можно объяснить тот генезис явления, который предлагает Т. Смирнов, слишком, на наш взгляд, ограниченный.

В целом кажется, что Т. Смирнов упускает возможность провести более длинную генетическую цепочку (вставить в нее несколько звеньев) от предшествовавшей эпохи соцреализма (реализма) в фотореализму и от него – к современной ситуации, когда технические средства воспроизводства стали более совершенными. Говорить о явлении фотореализма

гораздо шире можно, если расширить географию исследования. Я надеюсь, что исследователи продолжат знакомить себя с крупными региональными собраниями, и преодоление границ регионов позволит справиться с затруднениями методологического толка.

REFERENCES

- Akhmetova, D. I. (2014). *The problem of stylistic diversity in the situation of modern artistic culture: Based on the material of fine art of the Republic of Tatarstan* [PhD dissertation, Institute of Language, Literature and Art named after G. Ibragimov of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan]. (In Russian)
- Bykova, A. (2015, June 5). *Portrait of the artist in his youth. Kirill Garshin*. Aroundart. <http://aroundart.org/2015/06/05/portret-kirill-garshin/> (In Russian)
- Kamensky, A. A. (1982). Documentary romanticism (based on the materials of the exhibition "Youth of the country"). *Creativity*, 10, 18-21. (In Russian)
- Kozlova, O. T. (1994). *Photorealism: Album*. GALART. (In Russian)
- Lebedeva, T. A. (2014). At the crossroads of cultures: Viktor Podgursky – artist and teacher. *The Thing of Europe Today. Art of Eastern Europe*, 2, 391-399. (In Russian)
- Morozov, A. I. (2000). *Nikolay Belyanov: Painting and graphics*. (In Russian)
- Smirnov, T. (2019). *Photorealism in Russia. Look and see*. BuksMArt. (In Russian)
- Turchin, V. S. (1974). Hyperrealism: Plausibility without truth. *Art*, 12, 48-53. (In Russian)
- Turchin, V. S. (1993). *On the labyrinths of the avant-garde*. Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta. (In Russian)