



Гончаренко Н.

Город в творчестве гиперреалистов

Вряд ли кто-то поспорит с тем, что фотография с изображением городской улицы может стать таким же поводом для создания картины, как и настоящий вид города. Всем известно, что Морис Утрилло и Луи Вивен писали Париж, глядя на открытки с его видами. Многие другие известные и неизвестные художники пользовались и пользуются фотографиями – чаще всего сделанными собственноручно – для того, чтобы в спокойной атмосфере мастерской, не отвлекаясь на непогоду и вопросы любопытствующих, писать заинтересовавший их вид. В данном случае фотография вкупе с натурными впечатлениями автора выполняет функцию подготовительного рисунка, служит основой для композиции и / или цветового решения. Конечный результат – то есть картина – может при этом демонстрировать большое разнообразие авторских стилей, а зритель, скорее всего, не станет подозревать, что пейзаж или городской вид написаны не с натуры.



о это не единственный способ использования фотографии в живописи. В последние десятилетия фотография часто воспринимается как норма зрительного восприятия мира и такой же полноценный источник образов искусства, как сама жизнь. В этом можно усмотреть особенность современного сознания, перенасыщенного визуальной информацией, для

которого снимок кажется более убедительным, нежели то, что на нем изображено. Художника (а вслед за ним и зрителя) может завораживать объективность, нейтральность изображения на снимке. И как раз эти качества увиденного и сфотографированного мотива он старается передавать – точнее, имитировать – в своей работе.

Направлению в искусстве, о котором идет речь, еще в 1970-е годы дали множество «уточняющих» названий – «фотореализм», «гиперреализм» (или просто «гипер»), «суперреализм», «острофокусный реализм», «холодный реализм» и т.д. Все они до некоторой степени поясняют метод работы, в основе которого лежит единственный источник – фотография или слайд. Любопытно, что именно в этом направлении, включающем в свое название не слишком популярное в XX веке понятие «реализм», наблюдается достаточно четкая дифференциация жанров, заставляющая вспомнить «малых голландцев» XVII века. Одни художники-фотореалисты пишут только портреты, другие – автомобили, либо светящиеся вывески, придорожные закусочные, кладбища, и, наконец, – городские виды. Пожалуй, именно в этом жанре, и такими художниками, как Ричард Эстес, многократно изображавший нью-йоркский Вест-Сайд, созданы самые впечатляющие произведения гиперреализма. Они в значительно большей степени являются «видами», нежели «пейзажами», хотя нередко эти слова употребляются как синонимы. В пейзаж, в том числе городской, зритель чувствует себя вовлеченным; вид предполагает большее отстранение. Не случайно вид часто бывает панорамным, охватывающим обширное пространство, что предполагает значительную удаленность художника от большинства объектов изображения. Этот прием часто встречается уже в венецианской ведуте XVIII века¹. Вид, как пишет Ро-залинд Краусс, «упорно настаивает на уже описанной глубине, организован-

¹ Само понятие «ведута» (в переводе с итальянского – «увиденная») предполагает определяющую роль внимательного взгляда, фиксирующего мель-

ной по законам перспективы... Подавляющее большинство фотографов именно этим словом обозначали свои произведения, выставлявшиеся в фотографических салонах в 1860–е годы. То есть даже сознательно вступая в пространство выставки, они предпочитали называть свои работы видами, а не пейзажами»².

Городские ландшафты Эстеса, как правило, наполнены светом, но их пространство, несмотря на перспективные сокращения улиц и общую точность воспроизведения, производит впечатление безвоздушного, искусственного. Отчасти это ощущение возникает потому, что художник, как правило, изображает все детали – и переднего, и дальнего плана – в одинаково резком фокусе, в полном соответствии с фотоснимками, отказываясь от воздушной перспективы. Непонятно, может ли в этом окружении существовать человек. Да и людей на городских улицах, изображаемых Эстесом, почти не встретить. Они могут присутствовать, но в качестве отражений в витринах и на отполированных металлических плоскостях, либо – за стеклом витрины, телефонной будки, автомобиля. Лишь в произведениях последних лет Эстес стал «населять» улицы прохожими или показывать город из окон автобусов, не перестав пользоваться фотографиями как исходным материалом для композиции и цветового решения. Идеально выписанные и хорошо освещенные персонажи, сидящие в автобусах, переходящие дорогу или спешащие по тротуарам вдоль домов, остановлены в его urban vistas раз и навсегда. Подобное ощущение остается от застывших стаффажных фигур на площадях Венеции, Дрездена или Пирны, изображенных Каналетто. Люди находятся в городе, но не взаимодействуют с ним, а просто обозначают его своим присутствием, подобно находящимся рядом зданиям.

чайшие детали. Стоит также отметить, что в коллекции Ричарда Эстеса немало произведений мастеров вехуы Каналетто и Белотто.

² *Цит. по: Р. Краусс. Дискурсивные пространства фотографии / Р. Краусс. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М: Художественный журнал, 2003. – С. 143.*