

3. Мотрошилова, Н.В. Глобализация и критика обновления ценностей разума / Н.В. Мотрошилова // Россия в глобализирующемся мире. – М., 2007.

4. Ивашов, Л.Г. Россия вчера, сегодня, завтра / Л.Г. Ивашов [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.km.ru/spetsproekty/2013/09/12/vnutrennyaya-politika-v-rossii/720477sformulirovat-natsionalnuyu-ideyu>

ПРЕЕМСТВЕННАЯ ДИНАМИКА ВЫРАЗИТЕЛЬНО-
СМЫСЛОВЫХ СИСТЕМ ЯЗЫКОВ ИСКУССТВА НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ
(«ГИПЕРРЕАЛИЗМ БЕЗ БЕРЕГОВ»)

Н.И. СТЕПАНЦОВА, г. Минск, Беларусь

Современное искусство свидетельствует о преемственной динамике художественных «возвращений» в гиперреализме поп-арта [1]. В этом феномене зазвучало «эхо повторяемости» изобразительной фигуративности, сменившей абстрактность. Различны толкования истории его возникновения. По одним источникам термин принадлежит характеристикам С.Дали. По другим - слово придумал И.Брахот (Isy Brachot) в 1973 году как эквивалент фотореализму, актуализировавшемуся в семидесятые годы (выставка «22 реалиста» в Музее Уитни /1970/), и фактически смыкавшемуся с гиперреализмом. Корни аналитики гиперреализма исследователи находят и в философии Ж.Бодрийера, предлагающего понятие *симулякры*, выражающее убедительную иллюзию бытия. Термин гиперреализм стал названием каталога и выставки в Брюсселе (1973), где были представлены работы американских фотореалистов и известных европейских художников. Один из ярких представителей новаторского вейния Г.Рихтер задался вопросом: «Как остаться живописцем, не делая живопись в традиционном смысле?», и ответил в духе преемственности-изменчивости - реконструировать живопись с помощью фотографии [2, с. 28]. Гиперреалистические объекты детализированы подобно фотоизображениям в целях воссоздания образности абсолютной реальности особыми технологическими средствами, опосредованными от существования художественных источников в действительности и отражательно-выразительной подражательности традиционной живописи. Так, Г.Рихтер, обращаясь ко многим стилям, новаторски сочетает живопись и фотографию: фото проектируется на холст, на основе которого осуществляется живописное изображение, порой усиливающееся приемами размыва, нечеткости составных форм, абстрактности, разрыва холста. М.Морли, например, использует в создании картин копирование фотографии на холст с помощью масштабной сетки, квадрат за квадратом - с сильным увеличением (разделенные на квадраты плоскости размещаются потом даже вверх ногами, «чтобы отстраниться от предмета изображения») [2, с. 27]. В своем опусе «Художник в мастерской» (1968) Морли точно воспроизвел (по фотографии) картину Я.Вермеера «Искусство живописи». Критики полагали, что данная

новация подтверждала тезис о «смерти автора» (Р.Барт). Невозможно здесь ответить на вопрос об источнике; это – и Вермеер, и Морли и фотокамера, все вместе и никто. Аналогичен исходный изобразительный принцип произведения Г.Рихтера «Благовещение по Тициану» (1973). Его же опус «Тетя Марианна» (1965) представляет семейные сцены на основе старых снимков, наполненных аллюзиями прошлого, а портрет «Бетти» (1988) демонстрирует отвернувшуюся от зрителя молодую женщину, с тщательной фотографической точностью передает витиеватые терракотовые узоры жакета, тончайшие блики переливов света густых волос, подчеркивая новаторство композиционного

В России, в Москве гиперреализм достиг своего расцвета в 1980-е годы. Художники активно обращались к любительским снимкам, газетным и журнальным иллюстрациям. В творческом поле проявляется феномен *гиперпреемственности, гиперповторяемости*, отражающий некую всеядность. В «живописи без границ» опровергается все, казавшееся фундаментальным для искусства (снимаются разграничения стилевого и жанрового, реалистического и абстрактного, противостояния фотографии и живописи, творческого, рукотворно созданного, и промышленного, утилитарно-функционального). Художники рассматривают данные составляющие как элементы единой традиции, считая себя их наследниками, сочетая различные модификации гиперреализма. В творчестве Э.Булатова представлено *соединение* «гладкописи» академической живописи и элементов советской наглядной агитации. В.Комар и А.Меломед в «Двойном автопортрете» (1973) помещают собственные авангардные изображения (вместо вождей) в формальный круг медального ракурса, известного еще по античности. В проекте А.Смоляка последних лет наблюдается гиперреалистическая вариантность или преемственная динамика открытий фотореалистов середины XX века. Картины этого белорусского художника «оживают» (или «реанимируются» в новом качестве с помощью деятельности дизайнеров, стилистов, гримеров) в неовоплощении портретных лиц применительно к другим известным людям (А.Агурбаш, М.Мирный, Н.Петкевич и др.), с фотографическим закреплением «вторичного» образа артефактов.

Композитор Р.К.Щедрин в духе гиперреализма создал сочинение «Российские фотографии» /1994/. Перед слушателями проходят звуковые «картины» русской действительности разных времен. Первая часть – «Старинный город Алексин», возрождает ощущения детства и образы родных. Вторая часть – «Тараканы по Москве», воссоздает не нашествие насекомых, которыми действительно был наполнен когда-то город, а с иронией предлагается некий гиперсимвол, применительно к неискоренимому злу среди людей. В третьей части – «Сталин-коктейль», представленной как музыкальная кульминация, используются трели барабанов, интонации стонов истязаемых заключенных, звуки расстрельных выстрелов. Звучат цитаты кантаты о Сталине А.В.Александрова и «Марша энтузиастов И.О.Дунаевского, как музыкально-идеологический признак времени. Четвертая часть - «Вечерний звон», является печальным итогом

перипетий жизни, где используется игровой прием перформанса: музыканты оркестра подпевают слова - «вечная память».

Гиперреализм второй половины XX века вписывает примеры повторяемости в ткань современного искусства, сходные и с признаками *дадаизма*. Художники *коммунального поп-арта* используют потенциал убогого барачного быта как своеобразную советскую экзотику. М.Рогинский в *картине-объекте* «Большой

Некоторые приемы современного гиперреализма обескураживают своей «кардинальностью». В сферу публичной демонстрации вовлекается «пограничная» область человеческого бытия (выходящая за грань понимания различий добра и зла, нормальности и аномальности), использующаяся как артефакт. Эстетическая выразительность при этом характеризуется понятиями «безобразное», «низменное», «ужасное». Мир человека натуралистически обыгрывается в безбрежном статусе новейшего реализма («реализма без берегов» /Р.Гароди/). Известны на Западе выставки «новых скульптур» - с приемом мумифицирования человеческих останков разных «планов» в виде мышечных и костных каркасов. Первая выставка современных трупов, мумифицированных по методике скандально известного Гюнтера фон Хагенса по прозвищу «доктор Смерть», прошла в феврале 2002 года в Лондоне. В 2005 году выставка под названием «Пластины человеческого тела» состоялась в городах России – в частности, в Саратове. Именно в России профессор из Гейдельберга фон Хагенс закупал трупы для своих шокирующих инсталляций. Парадоксально, что данные демонстрации имеют своих зрителей и поклонников. На рубеже XX-XXI веков приемы натуралистических образцов гиперреализма все более и более удаляются от морализаторства, становятся привычными для многих. Крайние его выражения преодолевают ценности человеческой культуры (формы выкладывания в интернетской информации в режиме «он-лайн» избиений, истязаний, пыток, и даже убийств /с элементами каннибализма/).

преемственной, в определенном смысле, с древнегреческими хорами, вовлечение в художественную сферу обычных предметов потребления как проявления просто *techne* /от греч. – строить, созидать/, с чего, по Гомеру, начиналась природа всякого искусства - с хорошо сработанной вещи.

Литература:

1. Степанцова, Н.И. Преемственная динамика выразительно-смысловых систем языков искусства (на материале неклассического периода) / Н.И.Степанцова. – Минск: ООО «Мэджик», 2012. – Вып.3.
2. Обухова, А., Орлова, М. Живопись без границ. От поп-арта к концептуализму / А.Обухова, М.Орлова. – М.: ГАЛАРТ, 2001. .