

Викторія БУРЛАКА
науковий співробітник ІПСМ,
мистецтвознавець

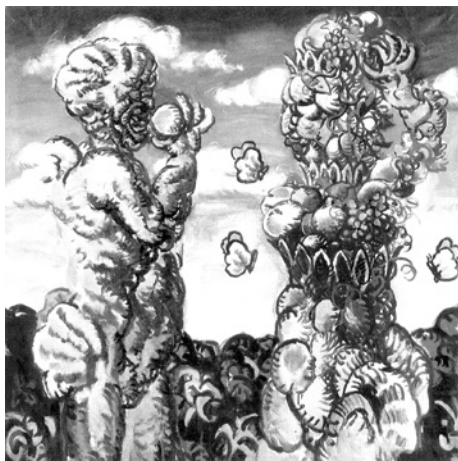
АЛЕКСАНДР ГНИЛИЦКИЙ: РАННИЕ РАБОТЫ «Катастрофа» взгляда

Работы Гнилицкого конца 1980-х — начала 1990-х — отдельная глава его творчества и видения. С одной стороны, самодостаточная по поставленным задачам. С другой — это предыстория нахождения своего взгляда, своей живописной идентичности и языка.

Художник закончил театрално-декорационное отделение харьковского художественного училища. Отсюда — узнаваемая сценографичность репрезентации бытия. Затем — отделение монументальной живописи Киевского художественного института, что объясняет специфические оптические «настройки» и выбор художественных средств — их лапидарность; их масштабность. Гнилицкий вливается в самоорганизующееся киевское художественное сообщество, которое в начале 1990-х, до появления центрирующих художественный процесс институций, было средоточием активности. С атмосферной, богемной «тусовкой», относительно общими умонастроениями и понимаем задач искусства. Поначалу «сквоты», ставшие страницами в истории искусства 1990-х, располагались на улице Ленина, затем — на улице Парижской коммуны...

Мягкий нигилизм «трансавангарда»

Просматривая внушительное количество работ Гнилицкого 1990 г., удивительно легких по ощущению, без малейших следов «мук творчества», понимаешь, какая беспрецедентная творческая эйфория владела художниками на рубеже десятилетий. Тогда, собственно говоря, и произошло рождение украинского актуального искусства, поначалу — в сугубо живописной версии. Открылась казавшаяся утопически бесконечной перспектива творческого эксперимента. Глядя на украинский «трансавангард» (так его чаще всего называют, по аналогии с итальянским) с исторической дистанции, ощущаешь спрессованность времени: краткого, но беспрецедентно яркого, наполненного мгновения. Тенденция новой фигуративной живописи неоэкспрессио-



Без названия. 1989. Холст, масло. 200 × 200 см

нистического толка попала в Украину со значительным хронологическим опозданием, уже как бы «морально устаревшей».

«Отпочковавшись» от «героической» живописной манеры Арсена Савадова — его влияние как интеллектуального лидера и трендсеттера глобальных веяний определило вектор движения для многих — Гнилицкий стал искать собственную манеру высказывания. Транскрипцией Савадовского языка было несколько работ в так называемой «кудрявой» стилистике. Подхваченный импульс массивных барочных форм у Гнилицкого быстро рассеивается в рафинированной «постмодернистской усталости» танца теней под ногами. Анекдотичный, с точки зрения дня сегодняшнего дня, факт: глядя на агрессивно вопящую о «смене парадигмы» видения картину Гнилицкого «Зов Лаодикии», классик соцреализма Татьяна Ниловна Яблонская упала в обморок.

Но протестные вещи быстро ассимилируются, становятся частью истории. Эстетические манифесты мгновенно устаревают, а искусство вечно. Тогда именно этим эффектом радикальной шокотерапии подпитывали свое растущее «эго» молодые художники, совершавшие дежурный переворот в эстетическом сознании. Ломка старого художественного языка во имя новых «нигилистических» ценностей была энергичной и демонстративной. В 1990-х все считалось «ненастоящим», кичилось приставкой не — это «не-живопись», то «не-пластика». Триумф бодрийаровского концепта «симулякра»



Зов Лаодикии. 1990. Холст, масло. 200 × 300 см

и отказ от всего, что раньше подразумевалось под понятием живописного качества. Живопись «умерла», и о факте ее символической смерти распространялись без устали и с упоением. Хорошо, что согласно «закону зловредности» инсайдер не может оценивать процесс, в котором сам участвует, объективно. Живопись украинского трансавангарда, декларативно «ампутировавшая» в себе традиционные эстетические ценности, сейчас подкупает ими же — она суперэстетична, хотя эта эстетика — от противного...

Барочные пульсации на холстах у Гнилицкого быстро затихают: от собственного темперамента никуда не деться, он с самого начала был настроен не на витальный, как тогда принято было выражаться, лад, но на созерцательный. Благодаря тонкой душевной организации он, как и Олег Голосий, занял место романтика в «новой волне». Оптика «трансавангарда», как явственно следует из самой приставки термина, — это взгляд ретроспективный, обращенный назад, в контекст искусства, его постоянный пересмотр, «ре-визия». Рефлексия над незыблемым, фундаментальным прошлым с точки зрения быстротекущего, сиюминутного настоящего. Именно в этом постмодернистском ощущении времени, неравноценности весовых категорий «сегодня» и «вчера» коренился комплекс и внутренний протест. Прошлое (согласно «временным горизонтам» того же Хайдеггера) не прошло; это то, что было, и, следовательно — есть. Есть ли настоящее — это еще вопрос. У раннего Гнилицкого что

ни образ — то аллюзия, «перемывание костей» священным персонажам истории искусства, якобы без всякого пафоса и пиетета — после ее «конца» терять-то уже стало нечего.

К примеру, «Давид/Марат» 1990-го — чистейший бред и блеф, а la структуралистский анализ классической картины, насмешка над самой процедурой обнаружения структуры. Полотно Жака-Луи Давида «Смерть Марата» с заколотым Маратом, лежащим в ванне, сводится к примитивной академической постановке — гипсовому шару на фоне драпировки. Михаил Ямпольский в своем исследовании истории видения описывает несколько возможных оптических моделей мировосприятия. Оптика раннего Гнилицкого идеально укладывается в одну из них: это катастрофическое зрелище, которое завораживало еще романтиков [5, с. 88–110]. Оно магнетизирует взгляд, в него «проваливаешься». Позже, как мы помним, Гнилицкий научился провоцировать взгляд проваливаться в видимое без специальных ухищрений и обманок, проваливаться просто «в никуда». Катастрофа парализует и подчиняет зрителя, «отключает мозг», активируя иные механизмы восприятия. Здесь одной из главных предпосылок, а также катализатором ощущений был страх. Катастрофы — природные и те, что были результатом человеческих усилий, — воспринимались как явление возвышенного, выходящего за пределы обыденного сознания.

«Кьютизм»

Гнилицкий нашел адекватное выражение катастрофы крушения старого художественного языка: она осмысливалась в качестве необходимости для появления языка нового. Именно этот «инновационный» аспект прежде всего интересовал художника, называвшего себя «футуристом». Из застывших, как оловянные солдатики, фигурок он сложил собственные инициалы «АГ» («Из жизни футуриста», 1990). «Авторская подпись» стала главной в изображении, так как художник в тот период был в поиске собственного «Я» и его проекции в будущее. Обращенность в будущее есть у ребенка; она характерна для вопрошающего и наивного взгляда, всегда заново открывающего видимое. Гнилицкий избрал «детский взгляд» в качестве рабочей стратегии. Это выглядело более чем органично конкретно для него и согласовывалось с веяниями времени вообще. Тогда в моде был тренд «кьютизма» (англ. cute — милый, привлекательный). Так, шаг за шагом, складывался пазл авторской оптики...

В ранний период появилась череда бунтарских и brutальных «картинок». В их эстетике отрицания предыдущей эстетики много юноше-



Рождение Буратино. 1991. Холст, масло.
200 × 150 см



Убить критика. 1991. Холст, масло.
200 × 300 см

ского максимализма, слегка смягченного всегдашней меланхолией художника. Меланхоличность взгляда, «пробел», пустота в нем — эта черта Гнилицкого навсегда станет его визитной карточкой. Взгляд, отравленный пустотой. Мягким безразличием по поводу существования или не-существования видимого. Осознанием, что все не имеет значения... «Мушкетеры», «Рождение Буратино», «Лиза плачет» (1990), «Убить критика», «Покормить котика», «Перископ» (1991) — не могут не умилять своей нарочитой «детскостью». Возрастная деградация «веселых картинок» того времени (это касается не только Гнилицкого) — это защитный механизм искусства, достигшего предела накопления критической массы «взрослого» багажа. Детскость дает своеобразную презумпцию невинности — ребенка никто не упрекнет в жестокости, если он ломает свои игрушки: разбирание реальности по частям оттачивает его аналитические способности. «Стоп-кадр» любования собственным инфантилизмом складывается из дурацкого, странного или просто забавного объекта изображения и его натужно примитивной, корявой, «сырой» манеры. «Деградация» через маргинализацию, отступление к языку «арт-брюта». О качестве живописи здесь, казалось бы, речи быть не может: по своему замыс-



Покормить котика. 1991. Холст, масло, авторская техника. 150 × 200 см



Мушкетеры. 1990. Холст, масло. 200 × 150 см



Плохая флора. 1990. Холст, масло.
300 × 200 см

Чу. 1990. Холст, масло. 300 × 200 см

лу это чистейший fake, подделка, графика, «разогнанная» на холстах двухметровых или трехметровых размеров. «Нонфинитизм», то есть принципиальная незавершенность письма. Комиксная компоновка, оставляющая белое поле вокруг рваного края изображения. Но вот в чем парадокс ситуации: любой fake Гнилицкого выглядит сверххарактеристично. Хотя он все делал по правилам «деконструкции» — разложения произведения искусства на элементарные составляющие и на внешнем, и на внутреннем уровнях. Декларативные жесты надругательства над «мертвым телом» живописи Гнилицкий совершал с элегантностью сомнамбулы, будто бы автоматически констатируя — что подделка, таковы правила этой игры сегодня...

В тот же период возникает несколько работ «из ряда вон», в которых, помимо упоения мягким «нигилизмом», прочитывается внутренний драматизм и даже исповедальные ноты. Причем этот драматизм, скорее всего, изначально не предполагался, не ощущался и не закладывался автором в подтекст произведения. Он существует где-то глубоко, на неосознанном им уровне. Это то, что Г.-Г. Гадамер называл «приростом смысла» — произведение само генерирует его, выталкивает из закадрового пространства, скрытого за подчеркнуто профанным уровнем изображения. [1, с. 255–265]. Более того, профанное внешнее насыщено внутренней тревожностью. К примеру, серия масштабных вертикальных взрывов и волн. Они передают метания человека, живущего в «эпоху перемен» — катастрофические, панические настроения, ощущение опасности, и, одновременно, желание покоя, ухода в себя, безмятежности. Эти работы — предтечи поздних, пустотных. Вода — одна из наиболее емких метафор и мифологем; от ее символического багажа невозможно избавиться, даже если речь идет о намеренном «выхолащивании» языка. Вода, как и пустота — начало и финал всех вещей, исходное состояние всего сущего, хаос, из которого все возникает, и куда в конце концов все погружается; материнское чрево и могила. В большинстве мифологий земля поднимается со дна мирового океана. «И создал Бог твердь; и отделил воду, которая под твердь, от воды, которая над твердь» (Библия. Книга Бытия, 1:7). Сотворение мира в Библии описывается как проникание «духа божьего» к мировым водам. Вода олицетворяет собою принцип всеобщего зачатия и порождения, она — воплощение женского начала. С другой стороны, она же — опасность, смерть...

В ипостаси «великой матери» эта стихия раскрывается в «Волне и мальчике». Буквальный план изображения жутковат: гигантская волна, будто колыбель, убаюкивает утонувшего младенца, сладко

спящего на боку. Атмосфера образа в целом кажется прозрачной и умиротворяющей: здесь достигнуто финальное спокойное и легкое состояние вечного сна, беззаботности, безопасности. Во «Взрыве» и «Волне» катастрофические зрелище более агрессивно. Закипающая изнутри морская бездна на поверхности распускается воронкой водоворота, лепестками гигантского ядовитого цветка. А нависающая над зрителем волна впечатляет своей экстремальной архитектурной выразительностью: взгляд парализует зрелище обрушивающейся сверху «карающей» массы воды. Опасность усиливает остроту ощущений наблюдателя. Вот он, соблазн видимости — или же, пока только его «протуберанцы»...

Светящийся теплым светом «Аквариум» стоит на столе с разбросанными листами бумаги (интересно, кто и что на этом пишет). Комната, где он находится, тонет в плотно, пастозно написанных, слоющихся сумерках. Они образуют уходящее в бесконечность пространство зыбких, расслаивающихся измерений: дубль два, аквариум в аквариуме. С одной стороны, это дом. С другой, стены этой стеклянной колбы больше сковывают, чем защищают. К тому же пугает их прозрачность, незащищенность от посторонних взглядов. Сидящие в аквариуме две человекообразные «неведомые зверушки» сцепились то ли в объятьях, то ли в драке. Что, в общем то, одно и то же: жизнь — вечное противостояние. Здесь уже поставлены те основные вопросы, которые всплывают впоследствии: кто мы, и как мы здесь оказались? Что представляет собой загадочная Вселенная вокруг маленького, условно уютного мирка? Кем и зачем мы «заброшены» в лабораторные условия, и кто при этом за нами наблюдает? И в чем, наконец, заключается смысл этого пожизненного эксперимента? Ответов на вопросы о сути экзистенции нет и быть не может. Это не более чем терапевтическая процедура заклинания смерти, заговаривание страха небытия. Теми же мотивами визуализации непознаваемого продиктована картина «Космический суп». Этакая детская модель мироздания с гигантским всевидящим оком начеку, сторожащим круглый портал, соединяющий два мира — «этот», плотный, земной, на переднем плане, и «тот», эфирный, вдалеке. Издалека к нам перетекает странная субстанция жизни, ее «суп»...

Еще одним знаком вопроса скрючилась в кресле фигура лирического героя на картине «Папа, шлем давит...» — эта надпись идет внизу, под изображением, как инфантильный парафраз строки из «Бориса Годунова»: «Ох, тяжела ты, шапка Мономаха». Жалобы папе звучат обезоруживающе — поиск истины бытия, которая «глаголет



Волна и мальчик. 1990. Холст, масло. 300×200 см



Зефирчик. 1990. Холст, масло. 300×200 см



Папа, шлем давит.
1990. Холст, масло.
200×150 см

устах младенца». Манера письма, как и полагается в данном случае, — подчеркнуто инфантильная, размашистая. Художник забавляется какофоническим нагромождением культурно-исторических аллюзий и коннотаций, напоминающих ребус, по факту оказывающийся невнятицей — Пушкин, Мусоргский, адмирал Нельсон, Лоуренс Оливье... Опять же, образ театрален, выстроен как мизансцена: главный герой драматичным темным силуэтом на фоне арки балконного проема восседает в кресле, спиной к зрителю. Он в шпоре и сапогах со шпорами, каким-то судорожным жестом отчаяния обхватывает себя руками. Его «окаменевшее», отстраненное состояние контрастирует с нежнейшим рассветным пейзажем за окном, напоминающим вид на Неаполитанский залив и Везувий. То есть, катастрофа или назревает, или уже случилась — внутренняя так уж точно. Продолжим тему вопрошания о смысле — бессмысленности бытия служит «Гамлет как Пьеро» — совмещение сразу двух знаковых драматических персонажей. Все те же, все там же: сцена (сущее), напрасно рефлексирующий о вечной и неразрешимой дилемме «быть или не быть» лирический герой в виде сорванного цветка с человеческой головой, доживающий век в стеклянном бокале. Занавес и некий «просвет бытия» за ним — грозное небо, склонившееся над бесконечным морем.

И еще одно произведение, в котором экзистенциальная тревога спрятана так основательно, что ее не сразу обнаружишь за внешней безмятежностью. Она возникает из ниоткуда — мы не видим ее источника, ее причины. Станный «дух», витающий над водами — это «Зефирчик». Морской рассветный пейзаж со скалами в духе Моне (явная аллюзия) и парящий в воздухе подобно христианским святым прозрачный и призрачный головастый персонаж, окруженный хором клубничек — он здесь так же уместен, как усы у Джоконды. Но именно на эту нестыковку, совмещение двух параллельных планов бытия, двух перспектив, которые никогда не сойдутся в одной точке, и рассчитывал художник, создающий, как сказал бы Славой Жижек «параллактический разрыв» видения...

«Параллактический разрыв»

Это, в концепции Жижека, новое средство диалектического синтеза видимого. Две абсолютно противоположные друг другу точки зрения, с которых следует рассматривать любое явление, два параллельных друг другу края пропасти реального. Где-то посредине между двумя противоположностями проще отыскать истину, ибо в реальности заложена неискоренимая двойственность и проти-



3D-рыбки. 1991. Холст, масло, авторская техника. 200 × 300 см

воречивость: мы привыкаем к мысли, что в современном мире недостаточно иметь только одну точку зрения на что угодно [2, с. 25–62]. «Параллакс» видения намечается в ранней живописи Гнилицкого: из противоречащих друг другу тревожного, невротического подтекста и «милого», инфантильного внешнего плана изображения. И продолжается в тех оптических фокусах, которые последовали дальше: в них всегда ощутим разрыв между чистым листом генерируемой видимости (возникающей будто бы сама по себе, в отрыве от любого смысла) и последующим неизбежным, а иногда и насильственным смысловым наполнением образа. Художник (как и его зритель) заставлял себя как можно дольше останавливаться на до-рефлексивной, созерцательной стадии, но потом все равно делал шаг вперед. Привычка интеллектуальной рефлексии видимого — «от лукавого», но она берет свое...

Небольшое предисловие: к этому времени новая фигуративная живопись начинает изживать себя. Украинское искусство приобщилось к актуальному полю и функционировало в режиме «экспресс-курса», спешило за сменой впечатлений. В начале 1990-х стала ощутима узость маневра, ограниченность живописных средств. Двухмерная медийная плоскость холста становится тесной, и художники стремятся вырваться за ее пределы. 1990-е, особенно середина десятилетия — бум инсталляции и так называемых «новых медиа». А. Гнилицкий не отставал от времени: на протяжении всего

десятилетия он мастерил объекты, кинетические объекты, инсталляции, и в том числе — визуальные аттракционы, рассчитанные на обман зрения. В 1990–1992-м появляются попытки разрушения живописной иллюзии и освоения трехмерного пространства за счет вкраплений реальных объектов в плоскость холста, разрушающих его иллюзорную перспективу — «3D рыбки», «Белка». Затем он пробует себя в синтетическом жанре живописной инсталляции.

Инсталляция «Похороны генерала Галлиани» — этакий саркастический нео-сюрреализм: автор не смог отказать себе в желании едко пошутить — появилась на выставке «Штиль». И зафиксировала момент перехода от инфантильного «арт-брюта» к более-менее «взрослой» (по крайней мере, в формальном аспекте) живописной манере. Здесь «параллактический разрыв» уже образовался: пафосность формы сбивается изумительной фрейдистской иронией. На стене — монументальное ночное полотно с почетным караулом у гроба почившего генерала и его портрет. Перед ними, на подставке с красной подушечкой — фетиш, «объект желания». Он же — главная генеральская награда: инкрустированное стразами влагалище...

И еще одна «шутка — ложь, да в ней намек» с фрейдистским подтекстом. 1992 г. с его творческой резиденцией в Мюнхене стал для Гнилицкого переломным. Середина 1990-х — время, когда живопись, — но не оптическая проблематика — отодвигается на второй план. В марте 1992-го появляется видео «Спящая царевна в стеклянном гробу», исполненная в духе «идиотического декаданса». Оно, по словам А. Соловьева, положило начало видеоарту в Украине [4, с. 50]. В стеклянном гробу, изготовленном художником, мастурбирует девушка в прозрачных одеждах, освещенная лунным светом. Этот ночной, мистический ритуал происходит под бубнящий речитатив одноименной поэмы, написанной и прочитанной художником — с дробящимся, преломляющимся звуком. Несмотря на столь «жизнеутверждающее» занятие, зрелище получается зыбким, передающим ощущение потерянности искусства на очередном поворотном этапе. Это резонировало с культивировавшимися постмодернизмом «декадансными» настроениями. Единственное, на что искусство еще способно, оторванное от реальности стеклянными стенами — это самоудовлетворение. Согласно традиционному сюжету, «спящая красавица» ждет принца, который оживит ее. Но способен ли еще кто-нибудь оживить современное искусство? Именно этот вопрос логично вытекает из видимого. Судя по контексту происходящего, автор был настроен скептически: энергии для «оживления» уже не ждут. Стекло



Похороны генерала Галлиани. 1992.
Инсталляция

(художник возвращался к этому оптическому фильтру не единожды) — специфическая «мертвящая» среда. Преломляющая, отражающая, искажающая, и, в конце концов, рассеивающая реальность — оно выступает ее «вампиром» [5, с. 133]. Из той же оперы, но гораздо оптимистичней и без эсхатологических коннотаций звучат «Кривые зеркала», авторство которых принадлежит «Институции нестабильных мыслей». В зеркалах, купленных по случаю у зрителя «комнаты смеха», отражаются эпизоды домашнего порно и танцующие ноги. Видимость становится утрированно гротескной, напоминая о том, что функция образа заключается не в том, чтобы отражать реальность, но в том, чтобы исказить ее: «Художественные образы — это операции, порождающие сдвиг, несходство» [3, с. 161].

Игре с неподатливыми отражениями, сборке образа собственными усилиями — а именно в этом и заключалась в данном случае задача наблюдателя — был посвящен анаморфоз Гнилицкого «Пляска смерти». В цифровое время, когда оптический фокус анаморфирования, как правило, делается с помощью компьютера, художник создал его «на глазок». Анаморфоз (от древне-греческого «образ», «форма») — оптическая конструкция, впервые обретшая популярность в XVI–XVII вв. в Голландии. С помощью установленных определенным образом вогнутых зеркал «размазанное», хаотичное изображение

собирается во вполне читаемое. Исторически сложилось, что анаморфозы были не просто игрушками, но носителями конфиденциальной, зашифрованной информации: с их помощью изначально распространялись политические карикатуры и оккультные изображения. В данном случае Гнилицкий зашифровал вечный посыл искусства — *memento mori*. Пышнотелье обнаженные Адам и Ева хороводят, взявшись за руки со скелетами. «Пляска смерти» — морализаторский сюжет, который был популярен в «старом» искусстве. Убирая морализаторство, художник оставляет экзистенциальную подоплеку: конечным пунктом назначения всякой жизни является смерть. Она есть та обратная и главная точка отсчета, которую имеет в виду всякое бытие...

Чтобы закрыть тему генерирования искусственной видимости средствами старых «новых медиа» (высоким технологиям и расчетам Гнилицкий всегда предпочитал рукотворность) стоит упомянуть еще один, очень характерный иллюзионистский фокус «Институции нестабильных мыслей» — «Визуальный винил». Художники варьировали инсталляцию с 2002-го по 2006-й и экспонировали ее на нескольких выставках, в том числе на «Новом пространстве» в PinchukArtCentre (2006). Под вспышки стробоскопа проигрыватель вращал виниловые пластинки с приклеенным к ним предметным «сором» — пластиковыми стаканчиками, бигуди, бумажными обертками, сигаретами, гнутыми вилками, кусочками поролон... Кружащее голову движение теней и света алхимически превращало этот «мусор» в потусторонние образы, заставляющие оторваться от реальности и сосредоточиться на видимости. И на самой стихии света; и на осознании того, что свет — это одновременно и то, что ее проявляет, делая видимое видимым, и то, что вдыхает в нее жизнь, делая видимое одушевленным. Авторы поэтически сравнивали «Визуальный винил» с «живыми картинами», вероятно, ассоциируя сам принцип рождения образа с «волшебным фонарем», в котором нарисованное на стекле изображение оживляла подсветка изнутри. Этот мультимедийный проект было сложно вписать в какие-либо жанровые рамки, но глубокое погружение в новосозданную реальность дает художникам повод связывать его с кинетической медитацией, нео-иллюзионизмом. Жесткая суггестия захватывающих и поглощающих образов, тонкий формализм дают высокую степень «загрузки» зрителя. «Винил» окутывал его мягкой, индифферентной средой, стирающей грань между вещью и образом. Использование уже, казалось бы, отнесенной к разряду ретро-средств аналоговой анимации усложняло правила манипуляций с «движущимися образами». В отличие от цифрового виджеинга, образ не просто заимствует-



Пляска смерти. 1993. Инсталляция. Анаморфоз

ся и синергетически комбинируется с музыкальным сетом, но являет себя. Когда скорость вращения совпадает с ритмом вспышек, фантики и вилки превращаются в голографические изображения.

Исключением из правила медийной ориентации 1990-х стала живописная серия «Клерикале» (1993–1994), показанная на выставке «Рожденное в кости» в Центре современного искусства при Киево-Могилянской Академии, а затем — в галерее Шупера в Мюнхене. В последнем случае, дабы усилить эффект абсурдности зрелища, живопись дополнялась катающимися по полу кинетическими страусиными яйцами. В «Клерикале» края паралактической бездны еще более отдаляются друг от друга. Образы гипертрофированно, сладко, нарочито красивы и так же нарочито благообразны. Художник использовал всю «тяжелую артиллерию», весь набор стандартных средств эстетического и психологического воздействия идеологического врага — классической парадной живописи. Это цветовые и световые эффекты, пафосная атмосфера, печать возвышенной одухотворенности на лицах и так далее, чтобы создать, с одной стороны, идеальное, с другой — максимально суггестивное изображение. Папа, наместник бога на земле, не человек, но ожившая статуя с просветленным лицом, в пурпурном облачении музицирует на красном

рояле. Более камерный вариант — игра Папы на арфе. Есть еще «Папа-Лама», приветствующий верующих в автомобиле-кабриолете. И «Беременный папа» — истории известны и такие случаи... Здесь, казалось бы, должна прочитываться прежде всего антиклерикальная критика. На самом же деле первоочередной целью Гнилицкого была не столько критика социальных явлений, сколько репрезентативной функции искусства как таковой — она автономизируется, отрываясь от своего объекта. Возведенная в культ репрезентация ради репрезентации, эта функция вызывает столь ценное для художника ощущение «фэйковости» в квадрате — раздутого симулякра.

Герои детства

И, наконец, еще один значимый этап в эволюции видения Гнилицкого — начало-первая половина 2000-х. То был следующий виток «детского видения», когда полноценная живописность сочеталась с какой-то особенно трогательной открытостью миру. Настоящий «кьютизм», неонаив. Детский взгляд приравнивается к взгляду святого. В 1994-м в галерее Марата Гельмана открылась выставка «Если бы я был маленьким, я был бы Махатмой». Ненавязчивая, но емкая игра слов: «маленький — это большой». Аналогично христианскому постулату: «и последние станут первыми». «Махатма» — комбинация слов санскрита: «маха», большой, и «атма», душа, что можно перевести как «великая душа». В индуистской мифологии и теософии — это одно из наименований мирового духа. Понятие означает «спасенный при жизни»; оно относится к высокодуховным людям, которые уже при жизни выпадают из круговорота «сансары». В современной Индии это обращение добавляется к имени особо почитаемых лиц и выдающихся общественных деятелей, пример чему — Махатма Ганди. Его и изобразил Гнилицкий на своей знаковой картине в простейшей манере рисунка на белом фоне: смешной постаревший мальчик в коротких штанишках и с просветленным взглядом. Это тоже своего рода идеал и alter ego художника. Повторюсь: что бы ни изображал Гнилицкий, он изображал себя. В этом заключается основной принцип «бытия-в-мире»: мир — это ты сам. Во всех его проявлениях. Помимо Махатмы, художник извлекает из архива памяти прочих милых персонажей «страны детства», как-то веселую парочку Чебурашку и Крокодила Гену. Еще один знаковый герой того творческого этапа — «Штирлиц с обезьянкой» («Первая коллекция», 2003). То есть, изображен актер Вячеслав Тихонов в роли Макса Отто фон Штирлица из советского шпионского сериала «Семнадцать мгнове-



Штирлиц с обезьянкой. 2001.
Холст, масло. 150 × 200 см

Папа, играющий на арфе. 1993.
Холст, масло. 200 × 150 см

ний весны». Тихонов сыграл харизматика с уникальным выражением лица — непроницаемым, невозмутимым, безмятежным. Эта (трудно сказать, обманчивая или подлинная) печать доброго, высшего, осеннего благодатью существа и привлекла художника, добавившего в хронику о разведчике собственный псевдокадр. Штирлиц — этический идеал советского человека — отрезан от всего внешнего, погружен то ли в транс, то ли в думы о судьбах родины. Его взгляд, пустой и темный, обращен куда-то вглубь себя. Фигура написана плотно, основательно, практически в монохромной коричневатой гамме (фильм вышел в 1972-м в черно-белой ретро-версии) — как памятник герою. В руках — атрибут заботы обо всем окружающем (видимо, Штирлиц пошел по стопам Франциска Ассизского): судорожно вцепившаяся в него макака... Неясно, было ли это учтено художником, но по такому благостному канону обычно изображали святых. Образ вызывает странное паралактическое впечатление; в нем много доброты и иронии одновременно. С одной стороны, симулятивная псевдосвятость (чего, впрочем, нельзя утверждать категорично, — образ маятником качается по смысловой траектории от «плюса» к «минусу»),

не останавливаясь ни на секунду) выглядит пошловато-анекдотично. С другой — как воплощение наивного обожания кумира своего детства. Вещь еще суховата по живописи, но здесь действительно наступает переломный момент.

Следующий шаг — художник снимает внутренние фильтры, ограничители, не позволяющие живописному началу эмансипироваться от концепта и просто быть; не позволяющие видимому самостоятельно раскрыться.

Еще чуть-чуть — и оно расправляет крылья, разворачивается во всю ширь, в полноэкранном формате, давая ощущение свободного парения над всем и вся. Как чудесный «Ковер-самолет», на котором восседает «астральная проекция» художника с гордо поднятой головой и растрепанными по ветру волосами в роли «повелителя мира». Точнее, он пребывает над миром видимого подобно бодхисаттве (с санскрита: «существо, стремящееся к пробуждению»). Как скалу, о которую разбивается течение бытия, этого окаменевшего «святого» уже не затрагивают ни его красота, ни его трагизм. По какой-то странной прихоти автора герой облачен в офисный костюм с красным галстуком. С чувством юмора у художника всегда все было в порядке: это еще один тонкий намек на неограниченные возможности сознания, выхода за рамки реальности для тех, кто в жизни чувствует себя рабами обстоятельств. Совмещение сказочной реальности и обыденной вновь дает образ «маятниковый», «запредельный» — настолько абсурдный, насколько же естественный. В отличие от детей, которые, читая сказки, легко «улетают» в вымышленную реальность, большинство взрослых напрочь забывает туда путь, и только немногие из них способны туда возвращаться. Причем возвращаться без дешевых внешних стимуляторов, — таких, например, как массовый кинематограф. Казалось бы, в эпоху 3D-анимации мы, все без исключения, можем примерять на себя «сверхвозможности» супергероев: легко парить, перешагивая грань между реальным и воображаемым... Но, несмотря на то, что облачная панорама с высоты птичьего полета очень напоминает типологию таких рассветно-закатных зрелищ спасенного мира, над которыми после битвы со злом триумфально летит супергерой, то, что мы видим, — явление другого плана и другой природы. Сон наяву, галлюцинация, вызванная внутренним, а не внешним расширением сознания. Динамичное движение вперед высоких облаков подгоняет ковер с восседающим «гуру» — он движется в потоке. Гнилицкий всегда пребывал «в потоке» видимого, тонко чувствуя его динамику. Внизу, под ним — верти-

кальные лучи солнца, напоминающие колонны, выстраивают величественный храм мироздания над банальным спальным массивом...

Еще один шедевр художника — «Робин Айланд» с выставки «Эпоха романтизма» (2004). Как и положено, образ озадачивающий, с налетом необходимого абсурда. Крокодил Гена в зеленой спортивной куртке с белыми лампасами (маркер определенного социального и культурного уровня в постсоветском пространстве) внедрен в типично романтический панорамный облачный пейзаж. Как истинный созерцатель, он неспешно прогуливается по каменистой дороге, вьющейся по хмурой равнине у подножья горной гряды северного острова. Как всегда, дана необходимая анестезия от суеты жизни — небо окутано рыхлыми серыми облаками. Грозовая панорама, отражающая смятенное состояние душевных сил человека — прием романтического портрета. На таком фоне обычно изображали военнокомандующих, мыслителей, философов и прочих выдающихся личностей. У Гнилицкого это тоже «не обыкновенный, а самый лучший в мире крокодил», да еще и закамуфлированный под «типков» из бурных 1990-х. Что он этим хотел сказать, тем не менее, ясно: в наше время, переворачивающее все стабильные смыслы с ног на голову, возвышенное кажется смешным, а смешное — возвышенным. От возвышенного до смешного — один шаг «параллактического разрыва». Между ними не существует никакого противоречия, мы просто по очереди меняем позицию наблюдателя... В этой работе, как, собственно, и в предыдущей, главное — состояние душевного штиля, «прижизненной нирваны» (искусство — один из способов оказаться в ней), которое эмануирует из себя этот облачный пейзаж, его пасмурную колористику, тончайшие нюансы серовато-синевато-охристой гаммы...

И еще одна работа, знаковая для оптики Гнилицкого, которая замыкает цикл формирования ее основ — трехметровое полотно «Улисс» («Эпоха романтизма», 2004). Даже нет смысла упоминать, что название напрямую отсылает к роману Джойса и к его временному универсализму — бытие приостанавливается и спрессовывается в один миг, один день, «блумсдей», заключает в себе все времена. Посыл, интонация те же, что и в «Волне и мальчике» — на дне морском отдыхает потерпевший крушение странник. То есть картина продолжает и заканчивает ряд ранних «водных» работ, подходящих под рубрику «катастрофы взгляда». Уже выяснено, что вода, как и облака, которые выполняют функцию «изоляции-от», приостановки бытия для художника — важнейший по своей семантике оптический фильтр. Это медиум, посредник между двумя базовыми

состояниями — бытия и небытия. Взгляд проходит сквозь эту пограничную среду бумерангом, сначала погружается в нее, а затем выталкивается. Вода — это и погружение в себя, символическая интроспективная дистанция. Опять же, припоминается значимая для художника метафора чистилища, зона промежуточного состояния, где объект «отдыхает от жизни»... Перед нами какие-то конструкции, похожие на развалившиеся палубы затонувшего корабля, трубы, механизмы, лестницы, тянущиеся вверх — мы смотрим снизу, с затененного дна, на мерцающий в конце тоннеля свет — там, на поверхности (и вот опять он — призрак платоновской пещеры). Опять задается определенная траектория взгляда — морское дно провоцирует психоделический эффект «коридора», по которому улетает душа. Вода делает ее взлет мягким, замедленным. Холодная, насыщенная сине-зеленая гамма, эффектность перспективы, игра света в толще воды — все это заставляет поежиться от грандиозности зрелища...

1. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. Эстетика и герменевтика. — М., 1991.

2. *Жижек С.* Устройство разрыва. Параллаксное видение. — М., 2008.

3. *Рансьер Ж.* Разделя чувственное. — СПб., 2007.

4. *Соловьев А.* От Харькова до Венеции // Олександр Гнилицький. Персональна виставка «Скромність&Жир». — К., 2008.

5. *Ямпольский М.* Наблюдатель. Очерки истории видения. — М., 2000.

Анотація. Стаття — аналіз оптичної моделі ранньої творчості художника. Він ґрунтується на концепції «паралактичного розриву», розробленої С. Жижеком: це поєднання двох протилежних точок зору на один предмет. Паралакс бачення, що народжує «катастрофічне» видовище в творчості Гнилицького, складається з невротичного підтексту та інфантильного зовнішнього плану зображення, які суперечать один одному.

Ключові слова: «дитячий» погляд, нефінітизм, «кютизм», паралакс бачення, катастрофічне видовище.

Аннотация. Статья — анализ оптической модели раннего творчества художника. Он основан на концепции «параллактического разрыва», разработанной С. Жижеком — совмещении двух противоположных точек зрения на один предмет. Паралакс видения, рождающий «катастрофическое» зрелище в творчестве Гнилицького, складывается из противоречащих друг другу невротического подтекста и инфантильного внешнего плана изображения.

Ключевые слова: «детский» взгляд, нефинитизм, «кютизм», паралакс видения, катастрофическое зрелище.

Summary. An article is an analysis of optical model of early works of the artist. It is based on conception of «parallactic break», worked out by C. Zizek — combination of two opposite points of view on one object. The parallax of vision, bearing a «catastrophic» spectacle in the work of Gnylytskiy, consists of contradictory to each other of neurotic implication and infantile external plan of an image.

Keywords: «childs» look, nonfinitism, «cutism», parallax of vision, catastrophic spectacle.