

Александр Гнилицкий

Позитивная иллюзия видимого

ВИКТОРИЯ БУРЛАКА

Провал в видимое

Желтая штора в «Окне ЖЭКа» Александра Гнилицкого вспоминается как ослепительная вспышка озарения, открывающая иное видение — видение без взгляда. И одновременно — без дистанции. Действительность становится осязаемой буквально, окутывает тебя со всех сторон. Однако это не просто банальный эффект 3D-изображения. Это гораздо более сильный визуальный наркотик — головокружительный провал в видимое. Как писал Жиль Делез о живописи ощущений у Бэкона, зрение не локализуется более в отвечающих за это органах (в глазах, мозге), ты воспринимаешь видимость нераздельно, всем своим «я» [1, с. 60–62].

«Тело без органов» — это может касаться не только объекта изображения, у воспринимающего работает та же логика тотального восприятия — сверхвидения. Зрение сосредоточено не на поверхности сетчатки и в коре головного мозга. Оно расплывено на поверхности кожи, во всем теле, более того, видеть можно каждой клеткой. Так рушится обычная система пространственных субъектно-объектных координат. В этом заключается секрет кружащего голову провала в видимое — в единстве центробежных и центростремительных сил, в исчезновении, условно говоря, «воспринимающего» и «воспринимаемого». То ли види-

мое обрушивается на тебя, то ли ты на него. Результат один: субъект и объект, реальность и наблюдатель растворяются друг в друге.

Хотя это исчезновение не являлось стратегической задачей, оно происходило само по себе, в силу того что Гнилицкий был великим иллюзионистом. И «фокус» его заключался в умении ловить момент — в силу осознанного пребывания здесь-и-сейчас. Художник был истинным буддистом по духу, в плане прозревания Великой Пустоты, «шуньяты», преодолевающей и потенциально содержащей в себе все «дхармы» видимого мира. Видимость у Гнилицкого пустотна, а значит — наполнена. Так и должно быть. Как гласит канонический текст «Сутра сердца Праджня-Парамиты», в этом мире нет ничего однозначного существующего. Для буддиста «быть или не быть» не есть вопрос. «Все дхармы имеют пустоту своим сущностным свойством. Они не рождаются и не гибнут, не загрязняются и не очищаются, не увеличиваются и не уменьшаются. Поэтому, в пустоте нет материи, нет групп чувства, представлений, формирующих факторов и сознания, нет органов зрительного, слухового, обонятельного и ментального восприятия, нет зримого, слышимого, обоняемого, вкусоощущаемого, осязаемого, нет и дхарм; нет ничего от сферы зрительного восприятия и до сферы ментального восприятия. Нет заблуждения

и нет прекращения заблуждения, и так вплоть до отсутствия старости и смерти, и отсутствия прекращения старости и смерти. Нет страдания, причины страдания, уничтожения страдания и Пути. Нет мудрости и нет обретения, и нет того, что было бы обретаемо» [2].

Насыщенная живой игрой света и тени, «Штора ЖЭКа» создавала странное, поглощающее зрителя пространство вечной и бесконечной Пустоты, затянутой только тонкой прозрачной тканью — условность преграды и близость бездны пугают и притягивают. Произведение не сравнимо ни с чем в своем гипнотическом магнетизме. Экстрагированное, концентрированное, чистое ощущение радости жизни: теплого ветра, ласкающего кожу, солнечного света, «текущего» по венам и наполняющего легкие. Непередаваемая, казалось бы, радость быть и дышать, нега существования, идеальный релакс. Но это только первый уровень зрительного транса. За радостью бытия прячется нечто противоположное, но не менее притягательное. Радость исчезновения, полного растворения в высветляющем суть всего сущего изначальном свете.

Глядя на пятно абсолютного света за шторой, перестаешь понимать, что тебя уносит далеко от берега реальности. Подобное выключение осознанного восприятия происходит, если смотреть на солнце не щурясь, но сомкнув веки. Ты ловишь взгляд этого «божества» глаза в глаза, лицом к лицу. Иначе, чем «зашторив» веки, смотреть на него невозможно, это дает рассредоточенный фокус. Точнее, в фокусе оказывается вся поверхность холста. Штора зыбится под летним сквозняком, как океан. Ты будто бы ощущаешь ритм дыхания вселенной — вдох и выдох... Скользящие тени от оконной решетки под тканью выглядят так загадочно, так нереально. Намеком на темницу материального существования выступают «смутные тени» на стенах платоновской пещеры.

Метафора скольжения теней в творчестве Гнилицкого будет приходить вновь и вновь. Как адепт Пустоты, он воспринимал реальность

именно так, не более, чем движение фантомов. Реальность существует и не существует одновременно. Ничего нельзя утверждать наверняка. Тем более того, что ты существуешь. Художник все время пытался удостовериться в этом, маниакально ища собственное отражение в том, что его окружало, — слабый отзвук, секундное эхо себя в быстро меняющемся мире. Не только ты отражаешься в нем, но и он в тебе. «Поискам» отражений была посвящена посмертная выставка «Cadavre exquis» (2011) в Национальном музее. Вот уж где раскрылась притягательность блестящих поверхностей. В ход шло все — смесители, ложки-вилки, солонки-перечницы, вода в унитазе, «окно» стиральной машины, дорожные зеркала на поворотах, разбитое стекло телефонной будки, замерзшая лужа под ногами, позолоченный купол храма, готовый к монтажу. И даже довольно мрачный предмет — какая-то погребальная урна с архаическим изображением лица. С неиссякаемым любопытством художник искал подтверждения собственного существования в этом мире. Он ставил автографы в реальности везде, где мог: мол, «и я был в Аркадии»... Несколько раз он преподносил себя модным персонажем в духе времени — снимающим на камеру i-phone. И надо признать, его доказательства бытия кажутся вполне убедительными, ибо не претендуют на то, чтобы быть монументальными и значимыми. Художник просто-напросто дурачился, подтрунивая над собой и теми, кто «наблюдает за наблюдателем», членами тотального сообщества «сетевых эксгибиционистов». След человеческого существования должен быть именно таким — легко стирающимся, как файлы из памяти смартфона. Как и само существование: оно мимолетно, было и вот уже нет его...

Оптика Dasein-a

Все, что мы видим на поздних холстах Гнилицкого (хочется сказать «взрослых», ибо этапы живописи «по-взрослому» предшествовали периоды, условно говоря, живописного нигилизма, а затем инфантилизма), — это попытка

прикоснуться к подлинному факту бытия, к его данности. Хайдеггеровский концепт бытия, просвечивающего сквозь сущее, здесь вполне уместен. Собственно говоря, Ничто, потенциально содержащее в себе все, близко определению «шуньяты». Поздняя, пронзительная в своей бытийности, созерцательности (созерцание — совершенно иной способ постижения действительности, нежели видение), живопись Гнилицкого читается как некая антитеза окружившей нас «болтливой» визуальности. Художник отказывается от повсеместно используемой стратегии бросающегося в глаза «фатического образа» в пользу образа аскетического [3, с. 106–139]. Отключившись от суетливого режима визуальных ловушек, начинаешь улавливать пульс бытия. Поздние работы Гнилицкого потрясают именно оптикой Dasein-а, вскрыванием факта «вот-бытия». «Вот» — это не «здесь» и не «там», но где-то в ближайшей досягаемости, на что можно указать, чего можно коснуться. Гнилицкий не идет по пути специального выбора объекта изображения. Условные «субъект» и «объект», как уже было сказано, просто устраняются. Происходит «свободное падение» в мир, слияние с ним. «Реальность» (закавычено как понятие, характерное для дуальной системы метафизики, а в мире Гнилицкого дуальности нет) для него то, что можно осязать, возвращаясь на доаналитический уровень умозрительно-интуитивного постижения мира. Высокомерный наблюдатель вновь превращается в слепого из притчи о слепых и слоне, который буквально утыкается носом в части так называемой «реальности», не в силах постичь ее целиком.

Гнилицкий не был одним из тех, кто витает в метафизических далях. Напротив, он внимательно исследовал пространство у себя под ногами: растрескавшийся лед, елочку паркета, верчение велосипедных колес, тени на асфальте... Как нам не дано выбирать наше бытие, в которое нас «забрасывает» непонятно что, непонятно как и непонятно зачем, так и не дано выбирать видимое — «объект изображения»



Окно. Из серии «ЖЭК», 2006. Холст, масло, 150x120



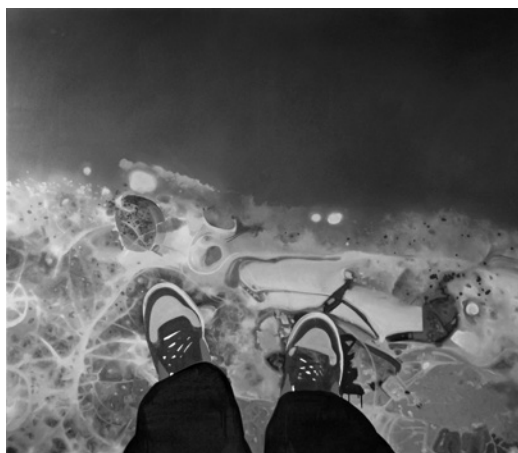
Автопортрет, 2008. Холст, масло, 200x150



Сантехника (автопортрет), 2008. Холст, масло, 104x136



Купол (автопортрет), 2008. Холст, масло, 150x100



Тонкий лед. 2008. Холст, масло, 50x60

материалізується абсолютно випадково. Внезапно попадається на очі. Це ще одне з базових властивостей, екзистенціалів, буття — його знахідність. Виникає враження, що, відкривши вранці очі, Гнилицький писав те, що перше потрапляє в поле зору, наприклад, люстру під білим стелею... Коли ж в силу хвороби простору для переміщення сузилось, у художника по-прежнему залишалося те, що можна спостерігати завжди. Лао-Цзы утверждал: залишаючись в кімнаті, можна пізнати весь світ. Художник не єдиножды напише один і той же привабливий мотив люстри-паука, вбравши в себе всю видимість — при різному освітленні, в різних манерах. Це була та цікава і захоплююча «частина слона», яка доступна завжди і яку він лицезрел останньої...

По Хайдеггеру, «всепронизуюча повсякденність» приховує буття. Але Речі у Гнилицького — це не її частина. Вони насправді подлинні. Їх отшельницьке існування є екзистенція в чистому вигляді. Внезапна зустріч з нею переживається як інсайт, досягнення «сутності буття», яке відбувається вперше. «Dasein — це випадкове і вибухонебезпечне відкриття буття ось. Щоб буття змогло відкрити себе вибуховим і неопосередкованим способом ось, його необхідно було повністю і остаточно забути попередньо. Інакше не було б ні вибуху, ні єдиничності, ні со-бутійності такого відкриття» [4]. Це со-буття відкриття — подарок, щедрий жест, який дан безумовно, раніше всяких обґрунтованих «кем, звідки, коли, навіщо і що»...

Живопис неперервного циклу забвения і завжди нового відкриття ось-буття — антитеза ефектної постмедійної естетики, незважаючи на те, що з неї вона і виростає. Антиреалізм — краса невзрачного, краса банального є справжня краса буття. Її пазл неможливо сконструювати з набору штампів як класическої, так і медійної естетики. Вона відкривається кожен раз по-новому, якщо вдасться забути про те, що «прийнято»

считать прекрасным и возвышенным, романтическим и эффектным, грандиозным и впечатляющим, привлекательным и «возбуждающим желание». С этой точки зрения Гнилицкий и, к примеру, Василий Цаголов, чья живопись постепенно «слепнет», покрываясь «засветами» в зрительном поле (эта слепота — ее наивысшее достоинство) от избытка вирусных медийных инвазий, — являются антиподами. Каждому свое: нагнетание зрелища или отказ от него, эффектный визуальный фаст-фуд или эстетика внезапных прозрений. Гнилицкий не шел на поводу у медийного «поп-вкуса», напротив, он всегда оставался в себе, транслируя спонтанно возникающие перед глазами стоп-кадры, не перешедшие в ранг банального. Хотя цикл реинкарнаций красоты бесконечен: вырванная из контекста банального, она вновь способна стать бытийной. Так происходит чудо «преображения» образа на холсте...

Естественно, что исходниками для художника чаще всего были фото- и видеоматериалы. Вмонтированная в мобильный телефон камера делает масштабы «перепроизводства образов» в соцсетях устрашающими. Мании фотографирования подвержены все их пользователи без исключения, заполняющие галерею обязательного ролевого присутствия в этой жизни. То, что тешит нарциссизм рядового обывателя, для художника — рабочий инструмент. Взгляд сквозь объектив в работах Гнилицкого, как и любого «постмедийного» художника, неизбежен. Причем ощущение подлинности дает не интересность кадра, но сама живопись. Как заметила Елена Петровская, миссия фотографии — расширение зоны видимого, извлечение объектов из тьмы небытия и символическое проявление их светом [5, с. 101]. По аналогии, можно сказать, что подобная процедура происходит и на холсте. Живопись становится преломляющим видимое и сущее фильтром, переводящим его на иной уровень — уровень бытия. Она расширяет зону того, что способно быть — так банальное становится прекрасным...

Картины с 2005 по 2009 гг. выглядят как увеличенные снимки: медийная генетика изображения ясно читаема, но не является доминирующим кодом восприятия. «Прибавочное» эстетическое наслаждение возникает из возможности созерцания. Медийный образ, как уже было сказано, это образ, воспринимаемый одномоментно, «фатический», бросающийся в глаза, навязывающий свое присутствие. Живописный образ — это образ, с которого снимается шелуха «эффектности», чтобы дать ему возможность раскрываться поэтапно, медленно. Исходя из этимологии самого слова «созерцание»: объект и субъект в нем сливаются, исчезают, растворяясь в зеркальном отражении друг друга. Это есть главный экзистенциал бытия — его нераздельность, «бытие-в-мире»... Или же «бытие-в-другом» — об этом качестве «интерпассивности», соотносительности восприятия с восприятием Другого писал Жижек... [6, с. 6–23]

Словом «созерцание» переводят греч. слово θεωρία, означающее «умозрение». Под английским словом contemplation понимается интуитивное «одномоментное схватывание», инсайт. По Канту, созерцание противопоставляется логическому мышлению: до того как разум начнет сравнивать, классифицировать и анализировать предмет, этот предмет должен быть представлен сознанию как некоторая «дорефлексивная» целостность. Данность предмета сознанию прежде всякого осмысления и есть созерцание. Способность созерцать вызывается чувственностью.

Ресурса незаинтересованной чувственности, так же как и ресурса времени, сегодня не хватает: «В большинстве случаев современная живопись стремится вовсе не к тому, чтобы ее созерцали, но к тому, чтобы ее потребляли, к динамичной циркуляции, не оставляющей следов... До такой степени, что наиболее соответствующий ей дискурс — это такой дискурс, в котором нечего созерцать» [7]. Но в живописи Гнилицкого созерцание превращается в затяжной «прыжок над бездной Ничто»...

*Caipirinha*, 2005. Х., м., 150x200*Коктейль*, 2005. Холст, масло, 140x100*Манометр*, 2005. Х., м., 200x150

Чистилище

В 2005-м Александр Гнилицкий выставил два программных для себя проекта — «Живопись» в Галерее Марата Гельмана в Москве и «Дачу» в киевской галерее «Цех». Именно здесь вырабатывается драматургия, намечается генеральная стратегия того созерцательного, а в перспективе визионерского (прорыв за пелену видимого) отношения к реальности, которое стало его уникальной чертой. В 2009-м художника не станет. Т. е. период «иллюзионизма» продлился недолго, но по ценности он перевесит все, что было до этого момента... Начать историю творчества Гнилицкого с финала — а именно он был наиболее продуктивным — стоило не ради нагнетания драматического эффекта. Понимание того, каким уникальным инструментом в познании мира может быть живопись, на каких пронзительных частотах она вибрирует, формируют именно эти последние работы. Свой уже не ироничный, игровой, но без всяких преувеличений драматический, патетический художественный язык Гнилицкий обрел непосредственно перед уходом. Бытие — это великое шоу, и оно must go on.

В то время изменилась общая атмосфера: «постмодернистская ирония», которая давала художнику моральное право ни к чему не отно-

ситься всерьез, превращая высказывание в «детский лепет», вышла из моды. Наконец-то был утихомирен насмешливый внутренний цензор, заставлявший художника писать абсурдные, забавные «картинки», превращая их в жест юношеского протеста против серьезного отношения к чему бы то ни было. Гнилицкий всегда оставался тонким живописцем, даже в своем «пародийно-брутальном» периоде. Тогда понятие живописности табуировалось и доходило до своей противоположности — она переосмысливалась как анти-живопись, не-живопись. Формальная тонкость его языка всегда находилась на грани с болезненностью — пускай даже это была тонкость брутального, тонкость рваного. Тем не менее, когда ушла абсурдистская нарративность в изображениях беременных пап и писающих андрогинов, вызывающая «инфантильность» Штирлицов и Чебурашек, — тогда возникло явление внутреннего резонанса с миром.

Предметный период обозначился на сломе 1990-х и 2000-х. Тогда, поддавшись некоему наитию, художник изобразил висящий на вешалке плащ «Бугатти» — и получился Портрет Вещи, аллюзия к поп-арту, Уорхолу, Ольденбургу. Однако, с неожиданными издержками медиа-специфики, живопись дает особую мягкую, сентиментальную настройку фокуса. Вещь выглядит оду-



Из проекта «Дача», 2005. Х., м., 180x150



Из проекта «Дача», 2005. Холст, масло, 150x200

шевленной, в ней есть нечто тревожащее, сюрреалистское. Она не просто представлена, она смотрит на нас — так настраивается визуальный контакт. Здесь нет холодной фетишизации объекта потребления, но открывается спектр человеческого сочувствия, восхищения вещами. Мы сами оказываемся «прирученными» и «одомашненными» ими. Вещь — средство психологической регрессии, заклинания смерти. Эта гипотеза прозвучала уже давно и вполне доказала свою жизнеспособность. «Почему человек столь охотно идет на регрессию, отрешаясь от мира в своих вещах? Не будем, однако, обманываться этой отрешенностью, породившей целую сентиментальную литературу о неодушевленных предметах. Эта отрешенность есть регрессия, эта страсть есть страсть к бегству» [8].

Человечество уходит от страха перед необратимо текущим временем: кто в потребление, а кто в коллекционирование — не только вещей, но и их образов. Где-то с 2000-го по 2006-й (после чего отголоски поп-арта затихают и заменяются другими обертонными) Гнилицкий усиленно собирает свою коллекцию. Она эволюционирует от потребительского восторга к созерцательному трансу. Вначале все выглядело невинно: чистый поп-арт, наслаждение красивыми вещами без ядовитых примесей

познания добра и зла. Художник вдохновлялся декоративной пестротой идеально сложенных рубашек и галстуков, обуви с полок дорогих магазинов мужской одежды (проект «Живопись-light», 2001, Арт-манеж, Москва). Это не более чем психологический трюк присвоения иллюзорного: живописные копии ничем не отличаются от оригиналов. К тому же такая завуалированная критика потребления вполне удовлетворяла потребительский аппетит. Тем более что различий между копией и оригиналом нет никаких, точнее, оригинала не существует в принципе, все есть копии...

Реванш значимости

Вещи увеличиваются не просто в масштабе — они вырастают в значимости до Объектов Желания. Гнилицкого забавляла эта зрительная инверсия. Воодушевляясь вновь открытым ходом переворачивания не просто значения, но видимости, он смело переходит к парадному портрету Вещи. Воспоминания навевают старомодный стакан с чаем в ретро-подстаканнике на столике в купе поезда... Аппетитно выглядит диффузия ингредиентов в коктейле с соломинкой, загорается насыщенный пурпур вина в бокале на глянцевом подносе... Трогательны «вснушки» на банане. И даже ключ для откры-

вания бутылок способен выглядеть по-настоящему монументально, вырастая ввысь до самих звезд. Эти сами по себе эффектные видимости (вещами их можно назвать условно, вещьность с каждым шагом медийной трансформации изымается, «выпаривается») написаны подчеркнуто эффектно, артистично, нарядно («Живопись», 2005, Галерея Марата Гельмана, Москва). В жизни предметов все так же, как и у людей — коллекционирование всегда субъективно, ведь оно является отражением самого коллекционера. Гнилицкий был чужд снобизма, для него последние мелочи становились первыми. Но к их красоте он тоже подходил дифференцированно. Она бывает внешней и внутренней, декоративной и меланхоличной. Настоящая красота всегда пассивна — это красота утекающего времени. Хрупкая стеклянная

посуда, наполненная «зажигающимися» на свету жидкостями, блестящие штучки — это внешний вариант. Внутреннюю красоту улавливает другая серия, пожалуй, самая поэтичная из всего предметного цикла, несмотря на формальную сдержанность живописной манеры, — это проект «Дача» («Цех», 2005, Киев). В ней пока еще в латентной форме появляется ощущение «бытия-в-мире», проявляющееся в двойничестве, в автопортретности видимого. Художник пока не ищет собственного образа-в-мире. Но вещь здесь становится «интерпассивным» двойником автора — Другим, который символически проживает жизнь субъекта, испытывает его чувства, рождается и умирает вместо него. «Вещь в буквальном смысле превращается в зеркало: отражаемые в нем образы могут лишь сменять друг друга, не вступая в противоречие. Причем, это безупречное зеркало, так как отражается в нем не реальный, а желанный образ» [9].

Мифология маргинального

Художник, комментируя сделанное, настаивал на том, что «Дача» была для него не просто свалка старого ненужного хлама, перекопавшего из городских квартир. Это зашифро-

ванное «обозначение для образа жизни: вынужденной беззаботности или просто ненужности, отдыха не только для людей, но и для предметов. Для них это — чистилище, в котором царит состояние подвешенности, неприкаянности, обшарпанности...». Опять же, в мифологии маргинальных (не функциональных) вещей отмечают два основных аспекта: ностальгическое влечение к первоначалу и Obsession подлинности. Нелепые в своем «моральном устаревании» вещи с историей более подлинны, чем вычурные декорации дорогих квартир. Уютные закоулки гаража и дачного дома были выписаны Гнилицким с фотографической точностью и в натуральную величину на трехметровых холстах. В подчеркнуто отстраненной живописной манере. Ее прохладность компенсируется буквально ощутимым, живым чувством по отношению к «братьям нашим меньшим». Так же, как и мы сами, они движутся в мир иной, но движутся туда быстрее, чем мы, являются нашими поводырями в зазеркалье, сталкерами. Вот в углу расположилось «семейство» прижавшихся друг к другу поломанных холодильников, заваленных картонными коробками и пластиковыми ящиками. Годами пылится старый красный мотоцикл «Ява», до которого его владельцу наверняка сложно было добраться из-за путающихся под ногами пустых канистр... Этот хлам жалко сразу снести на помойку, ведь это часть нашего прошлого. Сверхреалистично выглядит книжная, точнее, «макулатурная» полка из досок и кирпичей. Апогей иллюзионизма, к которому художник двигался постепенно и который выполняет отчасти терапевтическую функцию. Выстраивание иллюзий на холсте отвлекает от осознания того, что настоящий мир вокруг сам является лишь иллюзией — художник явно получал удовольствие от того, что дразнил зрителя «картонными дурилками». Обнаруживается обратная взаимосвязь: чем больше ослабеваешь вера в то, что видимое и есть подлинная реальность, тем сочнее, натуралистичнее, убедительнее становится ее суррогат.



Римская штора, 2006.
Холст, масло, 150x100



Из серии «ЖЕК», 2007.
Холст, масло, 225x 222



База отдыха «Импульс», 2008.
Холст, масло, 205x127

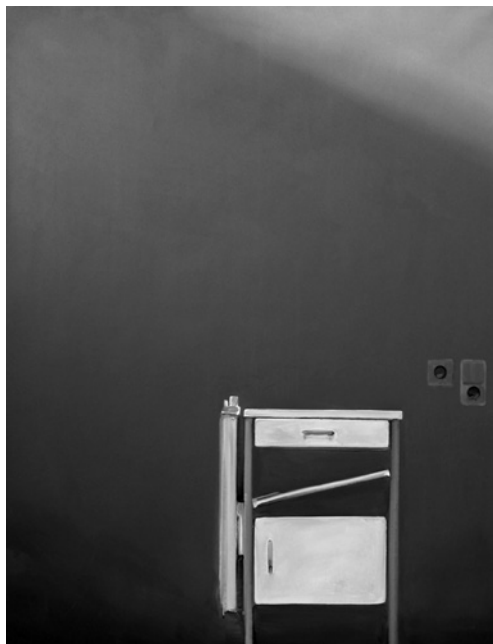
Страсть к ускользающему реальному и есть подлинная страсть современного искусства. Художнику не удалось устоять перед искушением обольститься видимостью: стратегия «обманки» — это стратегия оболщания. «Перед нами не какие-нибудь тривиальные фигуранты, смещенные с основной сцены, — это призраки, населяющие пустоту сцены. Так что соблазн их — не эстетическое прельщение живописного сходства, но острое метафизическое оболщание пропавшей реальности. Объекты-призраки, метафизические объекты своей реверсией из реальности резко противопоставляют себя репрезентативному пространству» [10, с. 117]. И еще одна ремарка о желании субъекта исчезнуть, раствориться в собственном Двойнике: «Чувствуется близость этих объектов к черной дыре, откуда течет к нам реальность... Такое смещение центра вперед, вынесение зеркала объектов навстречу субъекту сопутствует явлению двойника под видом этих скучных, бесцветных объектов, что и рождает присущий обманке эффект оболщания, захваченности: осязаемое умопомрачение, переключющееся с шальным желанием субъекта сжать в объятиях собственное отражение и в результате исчезнуть» [11, с. 119–120].

Сцена бытия

В «Даче» Александр Гнилицкий превознес могущество Объекта, его статус «странного аттрактора». Завораживающего, непостижимого, недостижимого, нереального. Он всегда является кажимостью, видимостью — приближаясь, разрастаясь, только отдаляется от нас. «В конечном итоге, образы всего того, что нам чуждо, воплощаются в единственном образе — в образе Объекта...» [12] И эту отчужденность не замаскировать видимостью той уютной, комфортной, обволакивающей, подстраивающейся под человека, как любимое винтажное кресло, предметной среды. Ее составляющие уже не кажутся очевидными и прозрачными — это «темные сущности», окружающие нас повсюду. Художник наслаждается намеренным затемнением их сути. Вот белая, нарядная «Французская штора» (2008) с водопадом мелких складок — художнику явно нравилось их прописывать-пересчитывать. Своеобразный синдром навязчивой любви к реальному. Первый и самый естественный возникающий при виде ее вопрос: что скрывается за занавесом сущего? Бездна или цифровая fata morgana райской лужайки? Или же, если перевести вопрос в плоскость модной «медийной онтологии»: что кроется за условной поверхно-



Ге, 2008. Холст, масло, 175x225



Без названія, 2008. Холст, масло, 175x225

стью конкретного медиа? За иллюзорной плоскостью видимого, загораживающей вход в другое измерение? [13, с. 49–69] Оно намечается, но никогда не открывается. Этот «переход» возник не на пустом месте. Любопытно, что одни из первых живописных работ Гнилицкого композиционно были организованы по принципу театральной сцены, жестко ограниченной «задником» — им, собственно, и была плоскость холста, которая подчеркивалась. На той латентной сцене разыгрывался увлекательный спектакль внутреннего бредового содержания. Во многих случаях занавес присутствовал, или даже если он и не был изображен, то подразумевался. Сама плоскость изображения мыслилась «парадным занавесом» — тогда еще метафизическим, намекающим на некий абсолютизм смысла, его неразгаданную загадку: «Давид/Марат», «Плохая флора», серия «Взрывов» и «Волн»... Изображение, редуцированное до театрально нелепого (в этой нелепости всегда была некая наигранность), выглядело как сплошной знак вопроса.

Позже, на этапе разложения видимости на ее базовые составляющие острота этого вопрошания спала. Появилась искомая простота. В результате мы получаем вполне комфортный ответ: там нет ничего, ничего «подозрительного», ничего «метафизического». Только ясность Пустоты, растворяющей в себе все и вся. Старомодно лирической выглядит ночная версия французской шторы: за ней просвечивает теплый свет лампы как крохотная искра жизни, затерявшаяся в холоде небытия. Для позднего Гнилицкого Вещи, даже самые уродливые и отталкивающие — это аватары небытия и одновременно преграды, отделяющие нас от него. Вот, к примеру, совершенная в своей антирелигиозности и живописной изысканности отвратительная раковина на грязно-синей замызганной стене, буквально заставляющая нас пожить — «Цинк. Горизонт». Все без исключения вещи в произведениях позднего Гнилицкого — это знаки судьбы. Судьбы не слишком благосклонной. Но они еще находятся на нашей

стороне. Дома или в «чистилище», но не там, откуда нет возврата. В чем, собственно, и заключается их притягательность... Между человеком и этими «уродцами» разыгрывается драма притяжения-отталкивания, любви-ненависти. Нам только кажется, что мы обладаем вещами — на самом же деле это они овладевают нами...

Есть еще одно качество Вещи, подмеченное Гнилицким — ее эстетизм, или же «транс-эстетизм»: обиденная вещь не просто рядится в образ объекта желания, но объекта эстетики, становится этаким брутальным антиэталоном. Опять же, распыление эстетического измерения стало общим местом. Тем не менее, редко когда увидишь столь убедительную иллюстрацию этого явления. Растрепанная жизненная среда у Гнилицкого — средоточие подлинной эстетики. То, что не эстетично с общепринятой, потребительской точки зрения, несет в себе подлинную красоту. Антитезис нарциссичной, монструозной «глянцевости» открыли в свое время еще неореалисты, утверждавшие, что в обществе потребления красивы только его отходы. Подлинной, потому что Вещь, в особенности нефункциональная, жалкая и постаревшая, способна стать метафорой настоящей, уязвимой, несовершенной человечности — во всей ее слабости и незащитности. Энтропийная красота медленно разрушающейся вещи завораживает, поскольку она правдива. А правда бытия, по Хайдеггеру, заключается в том, что оно конечно и способно мыслить себя только в перспективе собственного исчезновения... В лапидарно, максимально обобщенно написанных пружинах разодранного матраса, осколках разбитого зеркала, валяющегося в помойке, отражается даже не ужас перед небытием западного человека, западного сознания, но скорее буддистская меланхолия и покой перед лицом неизбежного (проект «Скромность и жир», галерея «Коллекция», 2008). Невозможно утверждать, что мы существуем наверняка, как и невозможно наверняка утверждать обратное — и осознание этого действует утешительно...

«Фрагменты и фракталы»

Современное искусство со своей рыночной заикленностью обвиняется в тиражировании пустых, самождественных оболочек. Какая альтернатива этому может быть? Камерные, не предназначенные для посторонних глаз образы Вещи живут своей собственной жизнью, которая не «рекламирует» ничего, помимо течения времени. Час за часом, минута за минутой, год за годом, десятилетие за десятилетием — оно пунктуально отмечается предметными вехами. В 2005-м на выставке «Проверка реальности» в Украинском доме появилась программная для Гнилицкого инсталляция «Комната»: здесь анимированность, одушевленность предметного мира воплотилась буквально. Художник создавал ее вместе с супругой, Лесей Заяц, вместе они выступали как «Институция нестабильных мыслей». Эта анимация — видеоимитация комнаты, плывущей в потоке бытия — задает определенный ритм и время созерцания. Видимость динамична и быстротечна, и в этой невозможности контролировать время заключается особое очарование. Мы, оказавшись в потоке, подчиняемся происходящему, отдаемся жизни. Все течет, жизненная среда меняется, все очень быстро устаревает — «тренды», «лайф стайлы». Ветшание и исчезновение сущего происходит прямо на глазах зрителя. Все подчинено определенному ограниченному периоду своего существования. Картинка возникает, постепенно формируется, проживает свой жизненный цикл, скользит по стенкам бокса-комнаты, тускнеет, выцветает, теряет лоск, разрушается, тает, растворяется, исчезает... Меняются обои, мебель, бытовая техника — в нашей памяти порой это более надежные вехи, точки отсчета происходящего, чем события... Рисунок обоев или декоративный узор обивки мягкой мебели медленно оплетает, подобно лианам, стены комнаты или диванчик, а затем тускнеет и исчезает. Все эти эксцессы-пульсации декора уподоблены экспрессивным жестам в абстрактной живописи. Заикленный ритм «возникновения-расцвета-затухания»

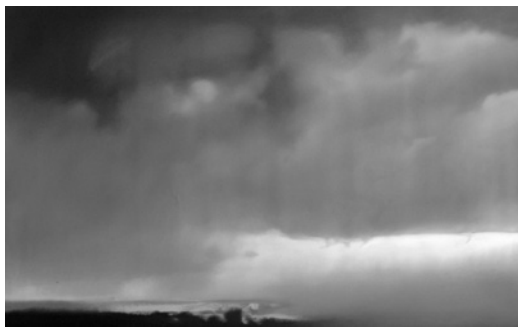
выбивает зрителя из обычной колеи восприятия. Пристально-отрешенное, бесцельное созерцание казалось бы незначительных деталей вроде пятен на стене — признак измененного состояния сознания, отстраненного созерцания. Легкие наркотики, медитация, точно так же как и практика осмысленного проживания момента, вызывающая внезапные состояния прозрения, дают «зацикленное» на фрагменте созерцание, лишенное какого бы то ни было смыслового подтекста. Это — выведение в зону видимого незаметной красоты. Незамутненное восприятием смысла наслаждение видимостью. Такова еще одна используемая Гнилицким оптическая модель. В произведениях 2007–2009 гг. она перерастает в еще более абстрагированное восприятие, восприятие в «высших состояниях сознания» (термин Станислава Гроффа), когда образ избавляется от конкретики и становится универсальным. Заключает в себе всю потенциальную Пустоту явлений вселенной. Но пока это была просто легкая игра, попытка визуального восприятия, из которого полностью исключен анализ, восприятие «без головы». Гнилицкий и Заяц возвращаются к этому анимационному рисованию бытового узорочья на кимоно или в окошке стиральной машины в инсталляции «Медиакомфорт» (Stella Art Gallery, 2006, Москва). А затем в «Медиа-жире» (украинский проект в рамках Венецианской биеннале современного искусства в 2006 г.) — та же проекция живых узоров на диван плюс «полыхающая» в камине сумка Louis Vuitton. И здесь опять присутствует намек на уничтожение потребительских ценностей во имя призрачной красоты...

Зоны запустения

Обшарпанный коридор так называемой жилищно-эксплуатационной конторы с выкрашенными в ужасный цвет стенами, куда выволакивается всякий пыльный хлам, вроде старых сейфов... Деревянные панели и часы в ретро-дизайне во Дворце Спорта — здесь заблудившимися персонажами выглядят брошенные на полу

упаковки «макулатуры». Художника неудержимо влекли эти «присутственные места» с постсоветским колоритом, зоны чистой экзистенции. Они насыщены особой, слегка токсичной бюрократически-ностальгической атмосферой — это ее заповедники. Все течет, но в этих стенах ничего не меняется, здесь законсервированы тишина, запустение и неприкаянность. Тем не менее, «постсоветское» поколение из собственной неприкаянности и отталкивающей чужеродности этого пространства бюрократических институций научилось извлекать своеобразное мазохистское удовольствие. В стенах бюрократических институций родной страны человеку особенно остро дано ощутить свою экзистенциальную заброшенность, никому не нужность. По большому счету, именно это ощущение блаженного одиночества и пытался передать художник. Падающий на заблудившиеся во времени часы взгляд вызывает легкий укол ностальгии в сердце по прошедшим советским временам, когда тебя еще не дискриминировали по принципу отсутствия Луи Виттона... Ровное освещение, отсутствие игры светотени — таким, наверное, и должен быть застывший воздух «чистилца». Ничего тревожащего, полное отсутствие эмоций. Специфическая эстетика нейтральности передает томительное ощущение скуки ровно-бесцветных дней ожидания. Эти учреждения пусты и находятся там, где пелена видимого разреживается, в ней появляются искомые «прорывы» сущего.

Интенция художника, как уже было сказано, была максимально простой: всюду, куда ни упадет взгляд, обнаруживаются, один за другим открываются драгоценные фрагменты вот-бытия в оболочке «неприглядного» сущего. Зрителю передается этот восторг обнаружения каждой Вещи на своем месте в мире. Появляется некая прозрачность — но не «прозрачность зла», как мы привыкли, «обратной стороны», но прозрачность забытой, утраченной, но искомой целостности — уместности всего сущего. Каждая вещь получает свое собственное место



Без названия, 2007. Холст, масло, 150x200



Без названия, 2007. Холст, масло, 150x200

в мире — на перекрестии Неба и Земли, божественного и человеческого. «Любая вещь... есть, присутствует. Наличествуя, она уже в силу этого факта наличия представляет собой обязательное перекрестие *das Geviert*. Вот почему воспринимать любую вещь правильно, фундаментально-онтологически, надо как перекрестие, свидетельствующее о проходящих сквозь нее, через нее осях... *Geviert* есть перекрестье двух осей, вдоль которых разворачивается антропотогеомехия и уранотогеомехия, война людей и богов, война Неба и Земли. Самое *Seyn*-бытие есть полероц Гераклита, отец вещей. В этом состоит динамическая жизнь вещи, которая никогда не бывает сама собой — ее разбирают области *Seyn*-бытия, переполняя жизнью или насыщая дыханием смерти... Неживых вещей в *Geviert*'е нет. Все вещи живут здесь как в поле непрерывной непредсказуемой битвы» [14]. И хочется добавить: одновременно в состоянии идеального равновесия...

Старый деревянный стул, стоящий бог знает сколько лет у стены с бумажными обоями тошнотворного цвета — вот еще один непритязательный мотив, извлеченный на свет из какой-то позапрошлой жизни («База отдыха "Импульс"», 2008). Чем дальше, тем аскетичнее становятся живописные средства: широкая, поспешная манера письма, монохромность и диссонансность цвета, вызывающего своей мрачной некомфортностью даже внутреннее отторжение. Этот образ не просто драматичен, он из области возвышенного. Здесь вновь возникает

та же тема мистического двойничества Вещи и Человека, но уже в каком-то щемящем регистре. Вещи вызывают чувство жалости и заботы. Причем эта забота (опять же, по Хайдеггеру, это один из экзистенциалов бытия) обоудна — вещи точно так же жалеют нас, осознавая наши неутешительные «перспективы». Поэтому-то каждый момент «здесь-и-сейчас» пребывания в этом мире вызывает у художника острое наслаждение.

Есть еще несколько знаковых для художника «персонажей». Во-первых, это раскладная больничная тумбочка, буквально загнипнотизировавшая его взгляд какой-то невидимой постороннему значимостью. Художник пишет несколько ее «выходов» на сцену сущего, и каждое появление сопровождается своеобразными сценографическими эффектами. Вот она на скромных вторых ролях — затаилась в глубине больничной палаты, погруженной в темноту. Бархатный ласковый мрак сулит покой, отдохновение. У края первого освещенного плана из темноты в профиль к зрителю величественно «выплывает» стул с подлокотниками. Сама организация «сценического пространства» ассоциативно напоминает картину «Иван Грозный убивает своего сына» Николая Ге. Поэтому художник и назвал ее шутя «Ге». Фигуранты пафосной исторической драмы покидают сцену, но на ней застывает концентрированная атмосфера драмы, усиленная контрастом первого, освещенного, и второго, затененного, планов. Свет и тень, добро



Лукьяновская, 2008. Холст, масло, 300x200



Лампа. Из серии «Бруклин», 2006. Холст, масло, 150x100

и зло, жизнь и смерть — очевидно, что художник намеренно сталкивает эти простые, но всегда задевающие наши чувства противоположности. Помимо этого базового контраста светотени, работает живая, дышащая, притягивающая, генерирующая действие пустота. Есть и статичный вариант: белая тумбочка «призраком» стоит у стены, а пространство комнаты заливают ультрамариновые чернила сумерек. Третье, динамичное и наиболее эффектное в своем универсалистском лаконизме «выступление тумбочки» рождает Перекрестье во всей его элементарной красоте. Линию горизонта насыщенно-синей стены и охристого пола острыми углами по диагонали пересекает точно выхваченная из полумрака молочно-белая тумбочка с еще более светоносным акцентом в фокусе — белоснежным стаканом («Тумбочка», 2008). Образ «убивает наповал»: такие накал и пронзительность, такая острота видения, прозрения бытия могут быть исключительно результатом высших состояний сознания...

Облачный занавес

В 2006 г. во время и после пленэра в Гурзуфе появилось несколько морских работ Гнилицкого. Именно тогда им была открыта специфическая, романтическая формула серо-облачного неба — оно никогда не предстает глубоким и светлым, но всегда приближенным, затянутым пушистыми, низкими, плотными облаками. Нависающие над морем, медленно выходящие из-за горной гряды, ватой окутывающие побережье, они меняют топографию бытия, стирают границы его областей, заставляют небо, море, землю, человека, затерянного среди стихий, сливаться в одно целое. Это по-настоящему созерцательное видение сверх-суггестивно. Однажды увидев облака Гнилицкого, сложно смотреть на небо иначе. Они непредсказуемы: внезапно появляются и так же внезапно рассеиваются. Их нашествие ненадолго приближает нас к покою нирваны. Временная передышка для «утомленных солнцем». Изолирую-

щий покров заглушает сиюминутное, настраивает на медитативную волну. Специфическое состояние погруженности в эту пелену — ее пушистые контуры напоминают разводы китайской туши — Гнилицкий писал не единожды. Его «пейзажи» (назовем их так исходя из типологии изображения) — это импровизационные в плане композиции, вырванные из поля зрения простые соотношения стихий, как-то «фрагмент неба плюс фрагмент моря». В пейзажах особенно явно проявляется недискриминирующая суть Dasein-оптики: это не просто «видение -растворенное- в-мире» — снятие разграничений между объектом и субъектом, вовлеченность в мир, падение в него, растворение в нем, но равноценность абсолютно всех фрагментов бытия. Функция взгляда — не выбирать «интересный объект», но произвольно и бесцельно падать... Так происходит разрушение стереотипа романтической эстетики о «выходящем из ряда вон». В Dasein-оптике подход кардинально противоположный. Не имеет значения, на что смотреть — все в этом мире равноценно и достойно нашего внимания. В каждом фрагменте бытия можно прочесть его целостность. Каждый фрагмент способен резонировать, становится созвучен тебе в тот или иной момент.

И еще, у Гнилицкого нет даже намек на попытку выйти за пределы «вот-видения» с помощью «расширяющих» поле зрения технических средств. Художнику комфортно в пределах его собственных возможностей (точнее, возможностей своих гаджетов). Он не стремится объять взглядом необъятное: вскарабкаться на вершину, чтобы насладиться видом, взять панорамный объектив, прибегнуть к компьютерному монтажу. Чаще всего поле зрения ограничивается естественными рамками. Аналогичный фрагментированный «кадр» дают камеры «i-phone» или «мыльницы». Сегмент поля зрения ограничен пространством ближайшей досягаемости. Взгляд всегда падает. И мы четко отслеживаем траекторию его падения... Он часто бесцельно, автоматически падает в небо. К приме-

ру, цепляется за вершину «допотопного» электрического столба в каком-то захолустье («Ток. Рай. Оленевка», 2008). Или же рассеянно скользит по сухому дереву над трассой, промелькнувшему за окном, и «обрывку» билборда («Пасадена. Лос-Анжелес», 2008). Смотреть — не значит видеть, но справедливо и обратное утверждение. Чтобы видеть, не обязательно смотреть. Целенаправленный взгляд, «смотрение» здесь можно смело исключить как интенцию. Гнилицкий последовательно демонстрирует нам сомнамбулическое видение; всевидение-видимость сама является перед нашими глазами. Вот фрагмент облачного массива над головой, ничего более, образ найденный, но не искомый. Уже знакомый нам рассеянный фокус: взгляд расслабленно растекается по поверхности изображения, абсорбируется гущей облаков. Но, пожалуй, самыми атмосферными, впечатляющими в облачной серии Гнилицкого являются две масштабные, трехметровые по высоте картины художника, которые именуются по названиям улиц — «Лукьяновская» и «Олеговская». Панорама уютных киевских холмов, где рядом ютятся хижинки и бурно строящиеся чудеса «новоукраинской» архитектуры, разворачивается не обычным образом, по горизонтали, а по вертикали — в регистре Небесного. Небо здесь доминирующая стихия. Нагромождение облачного массива «придавливает» землю, умаляет ее...

«Позитивная иллюзия мира сего»

В высших, визионерских состояниях настоящего разворачивается измерение иллюзорного — как фундаментальной формы видимого, сущего. «Измерение по ту сторону эстетической иллюзии завязывается на форму иллюзии намного более глубинной, которую я назвал бы «антропологической» — чтобы обозначить ту генерическую функцию, которая напрямую сопряжена с функцией мира и его появления, через которую мир является нам еще до того, как приобретает смысл, до того, как подвергается интерпретации или репрезентации, до того,

как становится реальным (это происходит позже и совершенно эфемерным образом). Не негативная и предрассудочная иллюзия иного мира, но позитивная иллюзия мира сего, оперативная сцена мира, символическая операция мира, жизненная иллюзия видимостей, о которой говорил Ницше, — иллюзия как примитивная сцена, более ранняя, более фундаментальная, чем сцена эстетическая» [15].

Обычно придерживающийся мягкой, нейтральной цвето-световой тональности изображения, в отдельных работах художник лепит пространство бытия, очищенное от гула и суеты «пронзительной повседневности», контрастным светом. Странно было бы отрицать его сакральное значение — световая доминанта сразу переводит изображение в регистр Неба. В этой «светофании», в этом явлении света он дан как отблеск некоего абсолютного начала. В них действительно ощущается прикосновение к непознаваемой, но умопостигаемой световой идентификации сущности. «Небо приносит в вещь то, что делает ее именно этой вещью. Небо высвечивает ее светом, при котором она становится видимой, как именно эта вещь, такая вещь. Небо указывает вещи ее место в мире, так как Небо и мир в хайдеггеровской карте фундаменталь-онтологии синонимы» [16]. Об этой способности — сущности манифестировать себя светом напоминает белая «Китайская лампа». Максимальная непритязательность мотива. Художник ищет градации света разной интенсивности, используя близкие к белому тона: шар абажура лампы в мастерской, голубая тень от него на ослепительной стене — тишина и чистота этого лаконичного, холодного, транспарентного антизрелища потрясают. «Высший пилотаж» профессионализма и наполненный светом взгляд.

Лестницы

Еще несколько знаковых светофонических работ уведут нас в головокружительное измерение совершенной иллюзии. Поначалу кажется,

что эти гулкие, наполненные только пустотой пространства отравлены сильнейшей метафизической тоской, как сразу же подсказывают нам наши условные культурные рефлексy. Эти образы действительно являются указателями пути. Они завораживающе-красивы и пугающи. Везде присутствует прием активного ведения взгляда за плоскость видимого, в закадровое пространство. Вот только что это за пространство? Вопрос был и остается риторическим. Эти мистические лестницы являются промежуточным этапом пути, отделяющего нас от Великой Пустоты — «Двери госпиталя» две «Лестницы» 2008 года. В «Дверях» использован тот же всегда работающий прием двуплановости бытия, что и в «Ге». Освещенная закатным солнцем стена с закрытой стеклянной дверью и окном. В глубине за нею — затененный лестничный пролет, ведущий вниз. Еще одна вариация уже знакомого образа-архетипа иллюзорной пещеры, наполненной движением света и тени. «Дневной» вариант лестницы напоминает световой колодец, в который улетаешь взглядом, как падение в Бездну Ничто по траектории вверх. Лестница в парадном старого дома поспешно, чуть по диагонали, оставляя ощущение легкого головокружения, убегает вверх широкими пролетами прямо до стеклянного потолка, где взгляд растворяется в абсолютном свете. И еще одна, ночная версия лестницы: в ней художник задействовал необычно много для себя сценографических спецэффектов. Мы смотрим вниз с вехней площадки пролета. В боковых арочных окнах застыл черный мрак, но основное световое действие разворачивается на высоких сводах с пляшущими насыщенными огненными отблесками, проникающими снизу... Не стоит отрицать, что в отличие от большинства аскетичных работ художника эти работы подчеркнута зрелищны и символичны. Хотя не похоже, что они продиктованы метафизической тоской. Скорее наоборот, навеяны сильнейшей, доходящей до истерии привязанностью к видимому, или же, что одно и то же, фундаментально иллюзорному



Больница, 2008. Холст, масло, 150x200



Schwabinger krakenhaus, 2008. Холст, масло, 150x200

ускользающему бытию... В этом плане, напоминает не случайное совпадение. Один знакомый, увидевший в 2008 г. работы Александра Гнилицкого, потрясшие его своей болезненной экзистенциальностью, озвучил следующее резюме: «Просто невозможно смотреть — это взгляд умирающего человека». Он жадно впиивается, пытаясь максимально насладиться возможностью видеть, пока кто-то не «выключил свет» окончательно...

Роясь в Интернете, натывкаешься на явное «скандальное» композиционное сходство некоторых поздних работ Гнилицкого и фотореалистов — Дэниса Петерсона, Майкла Зигмонда, Патрика, Кремера, Шэрил Кэлли... Игра живописных отражений, в прямом и переносном смысле, сложнее и ироничнее, чем можно предположить с первого взгляда. Несмотря на явное композиционное сходство копии и исходника, копия абсолютно другая. Этот «ресайклинг» визуальной информации похож на розыгрыш. Ни о каком плагиате эффектного мотива в эпоху интернета речи идти не может: сегодня легально апроприруется любая визуальная информация, если затем она поддается трансформации. Все находится в общем доступе. Блестящие грани стеклянной посуды крупным планом, «веснушчатые» бананы, оставшаяся после переезда свалка старого хлама на панели, «плачущие» стекла автомобилей под дождем... Вгляд

Гнилицкого валоризирует этот «мусор», очищает от шелухи попсовой эффектности, переводит его в иное качество: из визуального аттракциона делает объект созерцания. Между «высушенными» до кондиции снимка гиперреалистичными изображениями и живописью тонкой недосказанности, совершенной иллюзии у Гнилицкого нет ничего общего...

Использовать чужие «имиджи», вдохнув в них новую жизнь, это обычная практика постмедийных художников, часто уличаемых в «клептомании». Не имеет значения авторство и оригинальность мотива, важна его медийная специфика, транскрипция — каким образом он трансформируется в живописный образ. Важен язык. Уникальная живописная интуиция и способ видения художника превращали даже самую тоскливую банальность видимого в нечто волшебное. В тонкости ощущения сближенных тональных отношений ему не было равных. Основное средство живописной выразительности — локальные заливки больших плоскостей, безупречное попадание в тон. Редукция языка по принципу «театра теней»: не будучи плоским, изображение все-таки находится за гранью реального, оно тяготеет к двухмерности, а не «фотореалистичности». Отсутствие излишней правдоподобности высвобождает в нем пространство для воображения. Что, в свою очередь, и дает возможность возникнуть иллюзии как магическо-

му взгляду на мир. Состояние завороченности отраженного взгляда (то, что мы видим, смотрит на нас) всегда возникает при созерцании работ Гнилицкого. Образы остаются чуть размытыми, недосказанными — избавленными от пресловутой «сверхчеткости». Иллюзия — это видимость плюс очарование...

Медиум живописи является доказательством иллюзорной экзистенции Вещи, которая «всплывает» из бездны на холстах Гнилицкого. С одной стороны, Образ Вещи является п-нной копией-симулякром. С другой — смысл существования этих копий заключается не в них

самих, но в процессе созерцания мира. Пристальный, направленный взгляд сканирует видимое, подтверждая неоспоримый факт его присутствия-отсутствия, «вот-бытия» и «вот-иллюзии». Они притягивают взгляд надолго, требуя длительной паузы — максимальной сосредоточенности на объекте, который вовсе не является «экраном фантазматических проекций», но чистым листом [17]. Он так и остается не заполненным. Тишина заглушает гул информационного потока. Абсолютный свет высвечивает сущность экзистенции. И образы становятся олицетворением Сосуда Пустоты...

1. Делез Ж. Френсис Бэкон: Логика ощущений. — СПб., 2011.
2. Лепехов С. Ю. Идеи шуньявады в коротких сутрах Праджня-Парамиты. PSYLIB— Психологические аспекты буддизма (2-е изд., 1991) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/paspb01/txt07.htm>.
3. Вирилио П. Машина зрения. — СПб., 2004.
4. Дугин А. Г. Мартин Хайдеггер: философия другого Начала. Глава 16: Центр консервативных исследований [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://konservativizm.org/konservativizm/books/190812005717.xhtml>.
5. Петровская Е. Непроявленное: Очерки по философии фотографии.— М., 2002.
6. Славой Ж. Интерпассивность или как наслаждаться посредством Другого. — СПб., 2005.
7. Бодрийяр Ж. Эстетика иллюзий, эстетика утраты иллюзий [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.nopor.net/2013/01/жан-бодрийяр-эстетика-иллюзий-и-эстет>.
8. Бодрийяр Ж. Система вещей. Нефункциональная система, или дискурс субъекта. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3496/3500>.
9. Там же.
10. Бодрийяр Ж. Соблазн. — М., 2000.
11. Там же.
12. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. Объект как странный аттрактор [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.e-reading.me/chapter.php/102799/24/Vodriiiyar_-_Prozrachnost'_zla.html.
13. Гройс Б. Под подозрением. — М., 2006.
14. Дугин А. Г. Мартин Хайдеггер: философия другого Начала. Глава 11: Центр консервативных исследований [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://konservativizm.org/konservativizm/books/190812005214.xhtml>.
15. Бодрийяр Ж. Эстетика иллюзий, эстетика утраты иллюзий.

[Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.norop.net/2013/01/жан-бодрийяр-эстетика-иллюзий-и-эстет/>

16. Дугин А. Г. Мартин Хайдеггер: философия другого Начала. Глава 11: Центр консервативных исследований [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://konservatizm.org/konservatizm/books/190812005214.xhtml>

17. Славой Ж. Вещь из внутреннего пространства. Ид (Оно) — Машина. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.uhlib.ru/kulturologija/vesh_iz_vnutrennego_prostranstva/p1.php.

Анотація. Стаття Вікторії Бурлаки «Олександр Гнилицький: Позитивна ілюзія видимого» присвячена дослідженню оптичної системи пізньої творчості художника. Один з яскравих представників «постмедійного» живопису 1990–2000-х, Гнилицький розробив власну систему медитативного, неселективного бачення. Це так звана оптика Dasein-а, що конститує присутність «ось-буття». Для неї є характерною ситуація «провалу» у видиме, бачення без погляду, бачення без дистанції. Ключем до інтерпретації явища обрана філософія Мартіна Хайдеггера.

Ключові слова: оптика Dasein-а, постмедійний живопис, провал у видиме, бачення без погляду, бачення у вищих станах свідомості, антивидовище, пустотність видимого, медійна генетика зображення.

Аннотация. Статья Виктории Бурлаки «Александр Гнилицкий: Позитивная иллюзия видимого» посвящена исследованию оптической системы позднего творчества художника. Один из ярчайших представителей «постмедийной» живописи 1990–2000-х, Гнилицкий разработал собственную систему медитативного, неизбирательного видения. Это так называемая оптика Dasein-а, конституирующая присутствие «вот-бытия». Для нее характерна ситуация провала в видимое, видения без взгляда, видения без дистанции. Ключом к интерпретации явления избрана философия Мартина Хайдеггера.

Ключевые слова: оптика Dasein-а, постмедийная живопись, провал в видимое, видение без взгляда, видение в высших состояниях сознания, антизрелище, пустотность видимого, медийная генетика изображения.

Summary. An article by Victoria Burlaka «Alexander Gnylytskyi: the Positive illusion of visible» is sanctified to research of the optical system of the late works of the artist. One of the brightest representatives of the «post-media» painting 1990–2000th, he worked out the own system of meditation, non-electoral vision. It is the so-called «optics of Dasein» — constituting the presence of «here-existence», characterized by the situation of failure in visible, visions without a look, vision without distance. Philosophy of Martin Heidegger was chosen as a key to interpret the phenomenon.

Keywords: optician Dasein, post-media painting, failure in visible, vision without a look, vision in the higher states of consciousness, antispectacle, emptiness of visible, media genetics of image.