

КАРТИНА А. ГНИЛИЦКОГО «ВСТРЕЧНЫЙ»: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ*

М.Ю. ШИШИН

Алтайский государственный технический
университет им. И.И. Ползунова,
Барнаул

shishinm@gmail.com

В статье предлагается междисциплинарный культуролого-искусствоведческий подход, позволяющий в интерпретации картины алтайского художника А. Гнилицкого «Встречный» выявить ряд важных семантических моментов. Картина получила широкую известность благодаря участию на выставках на Алтае и на Всесибирской выставке в Омске в 2013 г. В работе художник продолжает традиции русского реалистического портрета, а по манере исполнения сближается с линией русского импрессионизма, восходящей к А. Туржанскому. Примененный подход показывает перспективность его в анализе произведений современных художников, с достаточной полнотой раскрывает образно-психологический аспект тематического портрета, дает возможность описать и выявить специфические черты художественной манеры А. Гнилицкого.

Ключевые слова: культурология, искусствоведение, интерпретация произведений искусства, сибирское искусство, творчество А.Н. Гнилицкого.

DOI: 10.17212/2075-0862-2015-4.1-159-166

Современный этап развития гуманитарной науки все больше обретает черты междисциплинарности. В частности, синтез культурологических и искусствоведческих методов помогает разработать подход, который помогает основательно продвинуться в проблеме анализа произведений искусства [1, 3, 4, 9]. Т.В. Ильина в связи с этим отмечает, что «...методы анализа должны быть многосторонними... Исследователь не должен ничем пренебрегать. Здесь и традиционное направление, соединяющее художественную интуицию с позитивными знаниями предмета исследования, соци-

ологический анализ художественной жизни, иконография и иконология, семантика, семиотика, “искусствометрия”, и конечно, формальный анализ, проблемы художественного формообразования... Ни один из методов не должен противопоставляться другому, ибо каждый только часть общего, и незаслуженно может стать универсальным то, что применимо лишь к части и хорошо только на своем месте» [2, с. 178].

Применим такой комплексный подход к анализу только одного произведения живописи. Поскольку это картина – и авторская удача, и в определенном смысле про-

* Статья выполнена при поддержке гранта РГНФ – Министерства образования и науки Монголии (МОНМ) «Изобразительное искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI века: кросскультурное взаимодействие и влияние художественных традиций», № 15-24-03002.

граммное произведение, то по ходу работы приоткроется не только образная сторона конкретной картины, но и специфика системы художественно-выразительных средств и творческого метода художника, откроются ценностные ориентации художника, что трудно было бы сделать в рамках исключительно формально-стилистического искусствоведческого метода.

Речь пойдет о живописном произведении алтайского художника Александра Николаевича Гнилицкого, который немало удивил любителей искусства и искусствоведов, показав в 2013 г. картину «Встречный». Удивил, поскольку за ним прочно утвердилось мнение, что он художник яркой экспрессивной манеры, мастер абстрактных композиций, а эта картина была выполнена в сугубо реалистической стилистике. Работа легко квалифицируется как тематический портрет, она имеет конкретный прообраз – случайно встреченного Гнилицким на этюдах пас-туха по имени Сергей. Работа стала действительно творческой удачей художника, кроме краевых выставок она успешно экспонировалась на межрегиональной выставке в Омске, где были представлены работы фактически всех художников Сибири. Однако и там «Встречный» не затерялся среди тысячи картин, работу заметили, и она получила благожелательную искусствоведческую оценку [8, с. 1–3]. Итогом успешной презентации картины стало ее приобретение Алтайским государственным художественным музеем. Таким образом, она навсегда получила алтайскую прописку и, верится, займет заслуженно высокое место в замечательном собрании.

Обратиться к этой картине и дать о ней, пусть краткий, очерк захотелось по нескольким причинам. Одна из них – это в опреде-

ленном смысле ответ на споры и суждения, возникшие с появлением картины в художественной среде. Суть их заключалась в том, что, видимо, А. Гнилицкий оставил поприще художника-абстракциониста и перешел в стан реалистов. Суждение это ошибочно. Вся проблема в том, что жизнь и творчество художника слабо освещены (см. о художнике: [5, с. 139–141; 6, с. 34, 35; 7, с. 12, 14]). Опасение, что с Гнилицким случилась творческая метаморфоза, что на одного абстракциониста стало меньше – в принципе неверно. Для этого достаточно посмотреть на картину под рабочим названием «Стихия», что сейчас стоит на мольберте у него в мастерской. Если во «Встречном» художник стремится к точности воспроизведения образа и в «академической» манере передает ключевые детали портрета (фактурно и мощно в цветоцветовой пластике написаны лицо, руки, фигура портретируемого), то обнаружить в «Стихии» какой-либо зрительно опознаваемый образ достаточно трудно. Может быть, потому что это все-таки стихия, а не конкретный человек, и рассказ ведется не о конкретном явлении очевидного мира, а о том, как некий неуправляемый и масштабный процесс вдруг оторвался художнику со всей откровенностью и глубиной.

Оказавшись в экспозиции рядом, эти две картины для невнимательного зрителя дадут впечатление, что это два разных автора. Лучше всего художник открывается в своей мастерской. У Гнилицкого здесь множество хорошо написанных реалистических этюдов, плод труда на пленэре; есть и выразительные абстрактные композиции. Обе линии творчества прекрасно сосуществуют вместе и более того, взаимно дополняют и усиливают друг друга. Можно предложить зрителю проделать следующий опыт: если выделить в реалистиче-

ски написанном полотне маленький фрагмент, а затем взять и резко раздвинуть его границы, то при этом конкретный образ исчезнет, и мы окажемся перед абсолютно абстрактным произведением. В чем смысл этого эксперимента? В том, что называется магией живописи, заключенной в магме цветовых мазков, в их сочетаниях, в особого рода вибрации, игре и переливах краски. В красках, в акте творчества как бы затвердевают духовные прозрения художника. Этот опыт не только проявляет его духовные поиски, но показывает, как близко находятся предметное и беспредметное (абстрактное). Сознание все время встречается с этими парадоксами (за примерами не надо далеко ходить, стоит только спросить себя, как выглядит время...), одновременно на этом может быть выстроена линия художественного творчества. Это отступление не выпадет из общего плана анализа картины, оно пригодится ниже, и пусть останутся из всего уже сказанного выше два понятия — магия живописи и время. Они очень будут нужны, когда начнется рассказ собственно о картине.

Завершим представление органичности широкого диапазона творческих возможностей А. Гнилицкого и естественности появления реалистического портрета «Встречный» еще рядом аргументов.

Стоит вспомнить, что автор вошел в профессиональное искусство с реалистическими портретами. Серией тематических портретов «Жители села». Можно ли сказать, что новая картина — это реминисценция, возврат к прежнему опыту? И да, и нет. Все-таки в дипломных работах он стремился убедить своих учителей в том, что вполне освоил профессиональные навыки, овладел основами живописи. Здесь стоит сделать маленькое уточнение: его

наставники принадлежали, главным образом, к уральской школе живописи, а одной из ее вершин и вечно одухотворяющим примером является искусство Леонарда Туржанского. Он был выдающимся живописцем, многое сделал для того, чтобы живопись обрела свои новые возможности, и вслед за импрессионистами во Франции и Константином Коровиным в России в своем искусстве освободил живописный мазок. Не спавленный, слитый до нераспознавания с подобными, живописный мазок интересовал А. Туржанского, а мазок как самодостаточная художественная реальность, как сильный и самостоятельный герой произведения. Он должен был, по мысли А. Туржанского и его единомышленников, жить, нести энергию нажима кисти мастера, быть сам по себе значимым, полниться смыслом. Отдельный мазок — не малость и не вспомогательный элемент, а живой, трепетный, отзывчивый на каждый квант света, корпусный, сильный — к такому шел Туржанский, и в конце концов обрел его и тем увлек к подобного рода живописи других художников, не только уральских.

Именно таким раздельным энергичным мазком написана лохматая шапка со спутанными длинными прядями на голове героя картины Гнилицкого. Шапка — это как бы камертон, который настраивает наш взгляд на микроэкспонирование, на внимательное просматривание каждого мазка во всей картине, что здесь необходимо. Это значимый микроуровень и художественности, и смыслов, которые Гнилицкий передал в картине. Здесь можно сделать остановку в прочерчивании некоего общего обзора идей, которые близки А. Гнилицкому и которые используются им от замысла, от первой мелькнувшей

мысли к законченному произведению. Постараемся теперь все это сфокусировать и через выбранную картину, во-первых, приблизиться к раскрытию ее замысла, а во-вторых, точнее определить особенные черты искусства А. Гнилицкого.

Начнем с названия. Сначала это был «Хозяин степи», что сквозит в образе пастуха, но как бы замыкает наше внимание только на нем, что не устраивало художника. Уходил момент авторского участия, присутствия в картине, название давало образу слишком точную адресацию, что явно обедняло сюжет. Кроме того, образ с этим названием обретал некую усредненность, традиционность: сколько уже «хозяев лесов, морей, степей, гор» и т. д. прошло по выставкам. Банальность названия снижала замысел, и, кроме того, исчезала процессуальность. В настоящем названии картины захвачен и передан интересный темпоральный феномен. Он предполагает некий процесс, возникновение завихрения, узла силовых линий от встречи людей. Подобного рода узлы складываются у каждого из нас в течение всей жизни и даже одного дня. «Встречность» может быть разной по длительности. Спокойно и достаточно долго будут стоять три персонажа в картине Г. Курбе с говорящим названием «Здравствуйте, господин Курбе». Другая длительность времени заложена в картине А. Гнилицкого. Это короткая, быстрая встреча, но в этот короткий отрезок времени художник почувствовал нечто очень важное, значимое, эта встреча его сильно взволновала, и он совершает на самом деле уникальную операцию, останавливает время. Событие отливается, можно сказать, навсегда в художественной форме. Длющийся в виде мига сюжет в реальности, в искусстве фактически обрета-

ет бесконечный модус своего временного бытования. Конечное и бесконечное объединяются в своем диалектическом единстве, диаметрально противоположности сходятся вместе в картине, создавая напряженную атмосферу, очень важную для понимания художественного образа. Это сущностный момент философии самого произведения, он не плод досужего умозрения, а прямо заключен в нем и, подчеркнем, многократно повторяется и развивается.

Например, в сюжетно-композиционном решении. На полотне мы видим, как человек, крепко сидящий на коне, резко остановился (напряженная, как тетива, уздечка, часть шеи невидимой лошади) и пристально, цепко, испытующе направил свой взгляд с полотна. Именно не бросил мимолетно, а захватываяюще, с некоей даже гипнотической силой, свойственной сильным личностям, умудренным и много испытавшим на своем веку, научившимся быстро разбираться в ситуациях и людях, — именно таким взглядом смотрит герой картины на зрителя. Заметим, что, только начав анализировать портрет, мы тотчас стали говорить о свойствах характера и психологии человека.

А. Гнилицкий немного смог узнать о своем герое. Его образ сложен, и это живо передается в чертах лица. Лихая молодость, трудные испытания, знание жизни, приобретенное в непростых условиях, драматичное и, видимо, трагическое, увиденное и прожитое им, о чем никогда не будет поведаано, но что осталось в памяти, отразилось во взгляде пастуха. Он как бы отвердел, стал жестким, что сообщает образу силу и заостренность. Нечто скрытое в его душе, но психологически хорошо осязаемое, внешне раскрывается в образе человека сильно-

го, напористого, заранее ожидающего неприятия и даже агрессии к себе и оттого всегда находящегося как бы в состоянии готового ко всему бойца. Но одновременно, где-то в этих окаменевших чертах души живет тяга к общению, доброму, открытому, к простому и хорошему слову. Это точно передано художником.

А. Гнилицкий вспоминает, что первая содержательная встреча произошла после долгих наблюдений пастуха за художником издалека; проездов вблизи него, пишущего этюды; заглядывания через плечо на необычное для себя дело. Это, видимо, открыло для будущего героя картины что-то очень важное в А. Гнилицком, что подтолкнуло его к общению. Вероятно, он решил, что встреченный им человек, художник, увлеченно, восхищаясь красками осени, пишущий степь, — чувствует то же, что и он, пастух Сергей. Есть нечто, что сближает их, и поэтому вдруг, без предисловий, пастух попросил сфотографировать его с только что родившимся ягненком. Эта просьба, неожиданная, наивная, как вспоминает А. Гнилицкий, разом открыла многое в этом человеке. Он отдалился от людей (и, видимо, есть отчего) и решил, что лучше уйти в степь, стать пастухом, остаться наедине со своим нелегким жизненным багажом и воспоминаниями.

В бесхитростной просьбе этого многое испытавшего и повидавшего человека с обветренным лицом, жестким взглядом будто бы открылся художнику иной образ, некий давно забытый мальчишеский дух. Он, видимо, всегда жил в глубинах его души, таился во всех лихолетьях, но все же не умер, и оттого вдруг растаял взгляд и открылся другой человек. Художник смог целостно, без деталей и подробностей, особым общим очерком охватить целую жизнь.

Вернемся к композиции. Целостность произведения всегда заключается в том, что однажды выбранный прием (а это, по нашему мнению, для данной картины — прием сведения противоположностей, проявившихся на максимуме) будет применен многократно. В первую очередь это проявится в психологическом облике героя. А. Гнилицкий, как уже было сказано, показал и стремление модели к замкнутости, и желание общения, откровенности, жесткость и душевную мягкость. Постараемся обнаружить эти противоположности в композиции и в других средствах художественной выразительности. Так, квадратный формат полотна не предполагает динамики, концентрирует все к центру, он скорее свойственен спокойным, вдумчивым сюжетам. Это входит в противоречие с важными элементами самого изображения: резко обрывается фигура лошади; применяется верхняя линия «горизонта» — «точка зрения» проходит через верхнюю треть картины, фактически через глаза модели; фигура максимально приближена к срезу полотна, всадник корпусом будто наезжает на зрителя. Все это полно силы, динамики, и нет ни грана спокойствия во всем, что характеризует персонажа. Формат и основные композиционные элементы по характеру резко контрастируют друг с другом.

В колористическом отношении картина, на первый взгляд, кажется спокойной: доминируют теплые охристые тона, тонко передается состояние степного пейзажа, освещенного осенним неярким солнцем. Но, выделив композиционно голову и лицо персонажа, художник и в цветовом решении применяет избранный прием. Плавные, мягкие, практически сплавленные мазки передают небо. Точно такие же

идут вдоль линий одежды пастуха, ими же дается желтая полоска степи, обозначающая место встречи (кстати, важный топологический акцент). Среди степи, среди безлюдного пространства как-то вдруг, неожиданно состоялась встреча. В физической бескрайности степи разойтись двум людям не составляет особого труда, но в «зажатом» картинном пространстве они не просто обречены на контакт, но должны обязательно начать общение. Собрав внимание зрителя на лице пастуха, художник начинает многоплановый рассказ. Лицо написано выпукло, пастозно, с резкими изломами, глубокими морщинами, и этим резко выделяется в общем мягком живописном моделировании пространства и фигуры. Лицо иное по фактуре, и энергичные мазки удерживают наше внимание, заставляют сосредоточиться на нем, особенно на взгляде пастуха.

С ним связан главный сюжетный ход в картине. Увидев его в первый раз, невольно задаешь себе вопрос, а где, когда еще в искусстве ты встречал подобный взгляд. На самом деле не единожды с картины на зрителя художники направляли сильный испытующий взгляд, но, пожалуй, здесь ближе всего глаза и взгляд героя картины И.Н. Крамского «Полесовщик», или «Мужик в простреленной шапке». Типаж, прямо скажем, родственник пастуху А. Гнилицкого. Во взгляде, а главное, в микродвижении глаз художник смог передать уже ранее описанные черты характера. Особенно хорошо это открывается в сравнении подготовительного рисунка на холсте с итоговым живописным вариантом. Так, в рисунке взгляд более успокоенный, даже как бы рассеянный, зрачки глаз даны симметрично. В живописной работе во взгляде появляется та самая заострен-

ность и напряженность, что притягивает в образе. Глаза приходят в движение, правый больше открыт, настороженной, пристально сверху вниз глядит на зрителя. Левый чуть прикрыт верхним веком; затаенность, заинтересованность в контакте звучит и здесь, но с осторожностью, с особой чуткостью.

Взгляд и неоднозначная психологичность образа подкрепляются «изломанным» изображением фигуры. Если вновь обратиться к рисунку, то здесь фигура значительно спокойнее, даже можно сказать, ослабленное, будто бы человек уже расположился к долгой беседе. В живописном варианте напряжение намного сильнее. Резко очертилась уздечка, левая рука натянула ее так, что это выглядит даже отчасти неестественно; заламываясь (говоря о силе руки), подалась назад шея лошади. В рисунке правая рука с кнутом просто лежит на бедре, а в картине кулак энергично сжал кнутовище, напряглись суставы пальцев, прописанные корпусными мазками. В завершенной работе исчезает почти полностью спокойствие, передан момент резкой остановки, вся фигура еще не пришла в равновесие, левое плечо резко отклонилось вглубь картины и чуть вниз, голова выдвинулась вперед к зрителю. Эта система разнонаправленных движений очень важна для раскрытия образа. Замысел в картине уточнился: нужно было передать не состояние настроенной или, по крайней мере, настраивающейся беседы, а самую раннюю фазу встречи. Самый первый контакт, первое вглядывание в собеседника, определение, как себя повести в этой встрече герою картины – открыться или не открыться, обронить пару слов и разбегаться или все-таки затеять разговор. Это неустойчивое положение сложно в художественном отношении, но в психоло-

гическом плане самое откровенное. Еще не началось подстраивание собеседника под собеседника, не надеты соответствующие маски, не приняты, пусть и на краткое время, правила общения. В это время как раз ярче открывается психология человека, его подлинная сущность, показывается внутреннее, потаенное, изломы и борения души.

«Встречный» А. Гнилицкого – повод к важному вопрошанию. Собственно, ведь все те, кто встречается с нами в течение жизни, несут непростой образ; многомерен человек и может много носить в себе, многим может радоваться и терзаться и способен хранить это сокровенно и долго. Но и одновременно ждет душа каждого человека не поверхностного, шаблонного общения; ждет минуты, когда окажется вдруг в ситуации принятия и заинтересованного выслушивания всего, что накопилось в ней. Исповедаемость нужна для любого человека, пусть даже в случайной встрече. Может быть, прежде всего об этом картина Александра Гнилицкого?

Литература

1. Бернштейн Б.М. Об искусстве и искусствоведении. – СПб.: Издательство им. Н.И. Новикова, 2012. – 526 с.

2. Ильина Т.В. Введение в искусствоведение. – М.: АСТ: Астрель, 2003. – 206 с.

3. Лазарев В.Н. О методологии современного искусствоведения // Критерии и суждения в искусствоведении: сборник статей. – М.: Советский художник, 1986. – С. 91–95.

4. Лиманская Л.Ю. Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта: исследования по теории и методологии искусствоведения. – М.: Изд-во РГГУ, 2004. – 224 с.

5. Художники Алтайского края: биобиблиографический словарь. В 2 т. Т. 1. – Барнаул: Алтайский дом печати, 2005. – 453 с.

6. Четвертая Всесибирская выставка-конкурс современного искусства Сибири «Пост № 1»: каталог / сост. В.Ф. Чирков. – Омск: ЛЕО, 2005. – 282 с.

7. Человек в пространстве времени. Современный портрет в Сибири: Региональная выставка-конференция: каталог-концептпресс / ред. В.Ф. Чирков и др. – Омск, 1996.

8. Региональная художественная выставка «Сибирь XI»: живопись, скульптура, декоративно-прикладное и народное искусство, монументально-декоративное, театрально-декоративное и храмовое искусство, искусствоведение: альбом-каталог / сост. В.Ф. Чирков. – Омск, 2013. – С. 1–3.

9. Шишин М.Ю. Проблема интерпретации произведения искусства: философский ракурс рассмотрения // Вестник алтайской науки. – 2013. – № 2–2. – С. 105–112.

A. GNILITSKY'S PAINTING "ENCOUNTER": INTERPRETATION EXPERIENCE

M.J. Shishin

Altai State Technical University,
Barnaul

shishinm@gmail.com

The article offers the interdisciplinary culturological and art-critical approach allowing to reveal a number of the important semantic points in interpretation of a picture of the Altai artist A. Gnilitzky "Encounter". The painting became widely known due to its participation at exhibitions in Altai and Siberian exhibition in Omsk in 2013. Here the artist continues the tradition of Russian realistic portrait, and his manner of painting is close to the Russian Impressionism, going back to L. Turzhansky. The method applied here shows its prospects in the analysis of the works of contemporary artists, the painting reveals the figurative and psychological aspects of thematic portrait, makes it possible to describe and identify the specific features of the artistic manner of A. Gnilitzky.

Keywords: cultural science, art criticism, interpretation of works of Art, Siberian art, A.N. Gnilitzky's creative works.

DOI: 10.17212/2075-0862-2015-4.1-159-166

References

1. Bernstein B.M. *Ob iskusstve i iskusstvoznanii* [About art and Art Studies]. St. Petersburg, Publishing house of N.I. Novikov, 2012. 526 p.
2. Il'ina T.V. *Vvedenie v iskusstvoznanie* [Introduction to art studies]. Moscow, AST Publ., Astrel' Publ., 2003. 206 p.
3. Lazarev V.N. O metodologii sovremennogo iskusstvoznaniya [About methodology of modern art studies]. *Kriterii i suzhdeniya v iskusstvoznanii: sbornik statei* [Criteria and judgment in art criticism: collection of articles]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1986, pp. 91–95.
4. Limanskaya L.Yu. *Teoriya iskusstva v aspekte kul'turno-istoricheskogo opyta: issledovaniya po teorii i metodologii iskusstvoznaniya* [The theory of art in aspect of cultural and historical experience: researches on the theory and methodology of Art Studies]. Moscow, RSHU Publ., 2004. 224 p.
5. *Khudozhniki Altaiskogo kraia: biobibliograficheskii slovar'*. V 2 t. T. 1 [Artists of Altai Krai: biobibliographic dictionary. In 2 vol. Vol. 1]. Barnaul, Altai printing house Publ., 2005. 453 p.
6. Chirkov V.F., comp. *IV Vsesibirskaya vystavka-konkurs sovremennogo iskusstva Sibiri "Post № 1"* [IV All-Siberian exhibition-competition of contemporary art in Siberia "Post N 1": catalog]. Omsk, LEO Publ., 2005. 282 p.
7. Chirkov V.F., ed. *Chelovek v prostranstve vremeni. Sovremennyi portret v Sibiri: Regional'naya vystavka-konferentsiya: katalog-kontseptpress* [The Person in time space. Modern portrait in Siberia: regional exhibition-conference: catalog-conseptpress]. Omsk, 1996.
8. Chirkov V.F., comp. *Regional'naya khudozhestvennaya vystavka "Sibir' XI": zhivopis', skul'ptura, dekorativno-prikladnoe i narodnoe iskusstvo, monumental'no-dekorativnoe, teatral'no-dekorativnoe i keramovoe iskusstvo, iskusstvovedenie: al'bom-katalog* [Regional art exhibition "Siberia XI": painting, sculpture, arts and crafts and folk art, monumental and decorative, theatrical-decorative and temple art, art history: album-catalogue]. Omsk, 2013, pp.1–3.
9. Shishin M.Yu. Problema interpretatsii proizvedeniya iskusstva: filosofskii rakurs rassmotreniya [The problem is the interpretation of a work of art: a philosophical perspective on]. *Vestnik altaiskoi nauki – Messenger of the Altai science*, 2013, no. 2–2, pp. 105–112.