Р.М. Лобацкая

СЮЖЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ В. ГЛИНСКОГО: ЧЕРЕЗ ПАРАДОКС К ФИЛОСОФСКОМУ ОСМЫСЛЕНИЮ РЕАЛИЙ БЫТИЯ

Работы иркутского художника Вячеслава Глинского основаны на неожиданном использовании аппроприативного приема, когда автор отсылает зрителя к ностальгически знакомому сюжету не из живописи, а из литературы, фольклора, религиозных текстов. В его сюжетных произведениях драматизм и философская глубина обобщений достигаются выразительными средствами экспрессивной живописи через «конфликт восприятия», а зритель вовлекается в игру парадоксов, в диалог со своим эго, по новому осмысливая реалии бытия.

The works of the Irkutsk artist V.Glinsky are based on the unexpected use of an apropriative technique, when the author refers the viewer to a nostalgically familiar plot not from painting but from literature, folklore, and religious texts. In his story works, the dramatic and philosophical depth of generalizations are achieved by the expressive painting through the «conflict of perception», and the viewer is drawn into the game of paradoxes, into a dialogue with his ego, reinterpreting the realities of being in a new way.

Ключевые слова: сюжетная живопись, экспрессионизм, парадоксальная интерпретация, апроприации.

Keywords: story painting, expressionism, paradoxical interpretation, appropriation.

Живопись начала XXI века интересна для любого исследователя несколькими знаковыми аспектами, главным из которых можно считать принципиально новый характер места и функции эстетического в жиз-

ни, переосмысление отношения к культуре как эстетическому феномену в эпоху техногенной цивилизации и цифровой революции, существенно изменившей отношение к такой философской категории, как «красота» [1, с. 271]. Нараставшие снежным комом в течение предыдущего столетия социальные, экономические, политические процессы, стрессы, потрясения и проблемы, перманентно вызывавшие глобальные метаморфозы художественного осмысления в целом и отображаемых художником объектов в частности, привели к появлению бесчисленного многообразия художественных стилистических направлений, наполнявших культуру новыми смыслами, наподобие маятника колеблющимися от философско-исторического эмоционального повествования к обобщенному почти без эмоциональному отражению социального мироустройства.

В тех, исторически почти стихийно сложившихся культурных оазисах, где современное изобразительное искусство в течение многих лет формировалось в благоприятной атмосфере постоянно меняющегося и активно живущего особой жизнью социума, школы и направления не только разрастались, но и, благодаря сосуществованию в единой творческой среде, поддержанной добротным художественным образованием, прорастали новыми талантами. К таким географическим точкам России, где не менее века идет продуктивное обогащение художественной среды, относится Иркутск. Спектр видов, жанров, техник иркутских живописцев широк и включает весь современный стилевой диапазон от традиционной реалистической живописи, нередко высочайшего качества до не менее интересных и качественных работ *contemporary art*. Особого внимания заслуживает поколение художников, творческое взросление и возмужание которых пришлось на рубеж XX–XXI веков.

С первых крупных выставок Вячеслава Глинского (персональные выставки: ИОХМ, февраль — март 2015; ИОХМ, март — апрель 2018; Выставочные залы РО УСДВ РАХ, г. Красноярск январь — февраль 2018) стало ясно, что в устоявшейся художественной среде Иркутска появилось нечто новое, неординарное, захватывающее внимание [2]. При этом внимательное прочтение и углубленный анализ его работ показывает — автор еще сам не до конца осознал значимость своих главных, программных полотен и находится в поиске, словно опасаясь

навсегда оторваться от «земной тверди» романтического пейзажа, с которого когда-то начал, и окончательно улететь в фантастический, театрализованный мир, закрученный в бесконечную почти космическую спираль, наполненную яркими всполохами неожиданных для зрителя прозрений.

Сюжетно-живописная мозаика этих произведений распадается на несколько неравноценных групп, а философская мысль кочует от дискурса реалистического городского пейзажа («Снежная сказка Чехии», «Псковский Кремль», «Новгородский Кремль», «Воспоминания о Венеции», «Уличные музыканты», «Рим», «Пейзаж с церковью», «Пражское такси»), наполненного волнительным духом странствий, к сюжетно-пейзажным работам, таким как «Прогулка господина Кафки», «Ночной прохожий у дворца Дожей», «Немного абсента», «Старопражский мотив») и, наконец, к исключительной по живописной и композиционной насыщенности сюжетной живописи, где философско-эмоциональный нарратив достигает своего апогея («Похищение Европы», «Сизиф», «Король, дама, валет», «Единорог» «Кормление единорога», «Бедоносцы», «Хор голых королей», «Рыбоеды», «Корабль дураков»).

В своих сюжетных пейзажах автор трансформирует реалистическую картину мира в ее ирреальную ипостась, насыщает этот полупридуманный мир тревожными нотами, мятущимися между осознанным и бессознательным, вводит в пейзаж фантасмагорические фигуры, разрушающие ауру привычного бытия, сам пейзаж превращая в театральную декорацию с почти знакомыми или отдаленно узнаваемыми ассоциативными образами. Появление на городских пустынных улицах случайных, странных прохожих накаляет драматизм повествования. Их темные, деформированные, как в театре теней, фигуры, ломают пейзаж, разрывают событийную нить повествования на «до» и «после», делают зрителя соучастником события, вовлекая в диалог не столько с автором сколько с самим собой, со своими глубоко спрятанными в темных закоулках души тревогами, страхами, тайнами.

Волнующему восприятию отдельных полотен способствует изредка, причем не навязчиво, не в лоб — используемый прием аппроприации, деликатное цитирование известных, ставших давно узнаваемой классикой, произведений мировой живописи. Так, в работе «Прогулка





Рисунок 1. Прогулка господина Кафки. 2012. Х. м. 80 х 100 [2, с. 51]
Рисунок 2. Похищение Европы. 2016. Х. м. 120 х 170 [2, с. 21]

господина Кафки» (рис. 1) у фигуры главного персонажа на переднем плане лицо очертаниями и цветом отсылает зрителя к «Крику» Эдварда Мунка. При этом рот Кафки закрыт, но об едва сдерживаемом крике души, свидетельствуют распахнутые в ужасе глаза, нарочито угловатые костяшки пальцев, нервно сжимающих трость, и глаза, полные недоверия и ужаса, а в просвете между расступившимися, съежившимися домами — такое же, как у Мунка, мятущееся небо. Все это в контрасте со статичной позой в страхе сжавшегося героя, с «зыбкой» лестницей, графичными темными силуэтами, колеблющимися в свете фонарей, производит ошеломляющее впечатление. Фантасмагоричность происходящего дополняют то ли вывески, то ли светящиеся на стенах надписи, готовые исчезнуть в любую минуту. Вглядываясь в них, осознаешь, что это сам Франц Кафка начертал их на стенах своего города: «…Своими вопросами я растравляю только себя и только себя я раззадориваю тем молчанием, которое подступает ко мне в виде ответа…»

Аппроприация, пришедшая в живопись в качестве самостоятельного художественного приема в первой четверти XX века [3, с. 15], используется Вячеславом Глинским совершенно особым образом, когда он переходит от сюжетного пейзажа к своим программным многофигурным философским полотнам, то в них уже совсем нет цитирований как

таковых, вернее, нет живописных аппроприаций, но в каждой присутствует отсыл к некому ностальгически знакомому сюжету из литературы, фольклора, религиозных текстов. Драматизма художник достигает здесь «конфликтом восприятия»: зритель пытается извлечь из памяти знакомые образы, а автор, напротив, толкает его в игру парадоксов, искажая и преображая хорошо знакомое, привнося в него не тривиальное прочтение, иногда доводя канонический образ до его полной противоположности. Оттенок иронии появляется там, где его меньше всего ожидаешь, цвет нарочито жестко, почти грубо лепит форму и при этом обретает абсолютную свободу от устоявшихся рамок символизма.

Именно так, например, написана работа на известный античный сюжет «Похищение Европы» (рис. 2). В привычной трактовке — это миф о божественной любви, о безграничной страсти красивого, сильного мужчины, для которого не существует запретов, к нежной, волнующей юностью и наивностью прекрасной принцессе. К этому сюжету в разной живописной интерпретации обращались такие великие мастера прошлого, как Рембрандт, Тициан, Паоло Веронезе, Франсуа Буше, Валентин Серов. Драматизм происходящего, вне зависимости от того, чьей кисти и какому художественному стилю принадлежало то или иное полотно, всегда акцентировался на тихом, почти спокойном, как у Валентина Серова, смирении похищенной, разлученной с подругами и близкими, неопытной девушки. Бык-Зевс выступал гордым победителем, и на этом контрасте строился драматизм повествования.

Обращаясь к столь известной и обстоятельно раскрытой в изобразительном искусстве легенде, кажется, что Вячеслав Глинский иронизирует над сложившимся штампом и выбирает абсолютно парадоксальное, почти абсурдное, решение, выдергивая зрителя из мифологического восприятия как данности в почти реальный мир сиюминутного бытия и заставляя его поразмышлять в непривычном ключе. Действительно, мифу уже не одно тысячелетие, за которые жизнь кардинально изменила и роль женщины в окружающем мире, да сам этот мир, в котором опрокинуты навзничь представления о традиционной для минувших эпох системе ценностей. Новая роль женщины, сформировавшаяся к началу XXI века, привела к появлению иного человеческого психотипа, к другим эмоционально-психологи-

ческим гендерным отношениям, в рамках которых женщина утвердила свою способность управлять обстоятельствами, крепко стоять на ногах и отвечать за себя и свои поступки.

Именно эту трансформацию женского начала автор положил в основу сюжета. На полотне вместо нежной юной дивы в венке из полевых цветов с розовыми от смущения щечками перед нами образ уверенной в себе королевы с тонким изломанным станом, в контраст которому прописано некрасивое, надменное лицо и загрубленные утрированно крупные руки. Только такими руками можно удержать поводья судьбы и оседлать самого Зевса, буквально истекающего страстью. Автор убеждает нас: в реалиях бытия Европа и Зевс поменялись местами, более того, это уже не миф о пылкой любви, это повествование о других, пусть более низменных, но не менее сложных переживаниях обоих героев.

Неожиданность раскрытия сюжета подчеркнута таким же нетипичным колористическим решением, как бы в пандан греческой скульптуре, колеровка которой подчинялась смысловой насыщенности, а выразительность замысла достигалась через символику цвета. Автор идет этим путем, связывая свое полотно и первоисточник. Европа написана в холодных зеленовато-бурых тонах уже успевшей поблекнуть юности в цвет окружающего ее не расцвеченного солнцем морского пейзажа. Ее гибкое тело оттеняет красновато-коричневый круп быка-Зевса и ярко малиновое солнце, цвета, ассоциирующееся с чуть приоткрытым занавесом в мир напряжения и страсти. Все прочитывается четко, однозначно, бескомпромиссно. Странный для античного сюжета черный крест в левой руке Европы напоминает зрителю: это непреходящий сюжет, у него нет начала и нет конца, он вне времени и пространства, вне религий, жизнь меняет только акценты и нюансы.

С таким же нетривиальным нарративом мы сталкиваемся в работе «Сизиф» (работа представлена на XII Межрегиональной художественной выставке «Сибирь-12, Новокузнецк, апрель 2018) (рис. 3). Герой Гомера — царь Коринфа, наказанный богами за корыстолюбие, хитрость, насмешки над владыками Олимпа, обреченный на бесконечное и бессмысленное вкатывание в гору тяжелого камня, который, всякий раз достигнув вершины, вновь устремляется вниз к ее подножию. К этому

сюжету, как и предыдущему, человечество обращается много веков. На чернофигурной древнегреческой амфоре мы видим, как Персефона наблюдает за Сизифом, несущим в руках огромный камень, или вновь сталкиваемся с ним на античном рельефе в святилище Геры в Пестуме, где царь привычно толкает валун впереди себя в гору. Многие художники нового времени, включая Тициана, неоднократно обращались к этому примечательному сюжету, пытаясь, часто вполне удачно, живописными средствами впрямую раскрыть философскую глубину легенды.



Рисунок 3. Сизиф. 2017. Х. м. 120 х 160 [2, с. 20]

В работе Вячеслава Глинского Сизиф предстает в почти абсурдном, но, в то же время, поражающем своей логической простотой образе. Хитроумный, язвительный царь Коринфа не взбирается с грузом на скалу, нет, он сам — огромная, грубо вытесанная, покрытая мхом статичная каменная глыба. Только торс, мощные ноги и столбообразные сильные руки в неимоверном напряжении напоминают человека, пытающегося сделать шаг под обрушенной на него нечеловеческой тяжестью. Жесткие, точные мазки кисти высвечивают кое-где еще сохранившуюся гладкую человеческую плоть.

Скользя от торса вверх, взгляд пытается разобрать в каменном нагромождении голову, но вместо этого наталкивается на хаотическое месиво из массы искаженных ужасом, недоверием, злобными гримасами лиц, а скорее театрализованных масок, которые при каждом усилии Сизифа срываются одна за другой, вдоль его каменного тела и падают на раскаленный до красна подиум ада у его ног. Так вот какой груз выпал на долю несчастного! Это груз тщетных помыслов, беспочвенных переживаний, неправедных раздумий, раздражения, накопившейся ненависти или зависти. Сонм не лучших человеческих эмоций напоминает зрителю о старой истине — «ад и рай внутри нас». Мы сами вольны делать выбор, мы сами определяем, посильна ли будет наша ноша на бесконечном жизненном пути борений с собственным лицемерием, а,

может быть, с лицедейством. Полотно напоминает, какое количество масок меняет каждый от рождения до смерти. И весь этот груз, который мы добровольно взваливаем на свои плечи, — с нами. Не мир, мы сами — «кузнецы собственных несчастий».

Опять художник провоцирует зрителя на диалог с собственным внутренним миром и вновь толкает от поверхностного взгляда на прочтение легенды к ее истиной, глубинной сути: нет, не о бессмысленном труде этот миф, а о гордыне и глупости человеческой души, обрекающей его на муку вечно нести в себе плоды собственной суетной тщеты, лжи и порока.

Интересным представляется не только нетривиальное раскрытие сюжета, но и его живописная подача, лаконично решенная в трехчастной цветовой композиции: черный, красный, зеленый, притягивающей внимание и одновременно отталкивающей, вызывающей противоречивые чувства слегка брезгливого сострадания, скрытого ужаса и поспешного отторжения — «нет, нет это не обо мне, только не обо мне, не хочу верить, что это обо мне...». Граница между черным и красным нагнетает напряжение и драматизм происходящего, а массивная фигура Сизифа, в оттенках зеленого, слегка подсвеченная снизу красными всполохами, оставляет ощущение мозаичной непрочности. Кажется, эта каменная глыба рухнет, как только героем будет реализована попытка первого шага. Автор напоминает нам: не тщитесь, ибо ваши усилия неотвратимо превратятся в прах.

Удачно найденный художественный прием — крупными мозаичными мазками лепить на холсте массивные фигуры, подчеркивая ирреальность и зыбкость реального мира, — автор использует и в других работах. В этой манере выполнен, в частности, триптих «Король, дама, валет» (рис. 4). Вечный треугольник, вечный карточный пасьянс, неисчерпаемая философия страстей человеческих, тема власти, любви, ненависти, ревности и зависти. Каждый из холстов триптиха — один персонаж, одна игральная карта в крупной колоде. Все они решены в едином колористическом ключе. Главный рефрен триптиха — любовная страсть — донесен автором через доминирующую красно-коричневую гамму, расчлененную контрастными черно-белыми фрагментами костюмов, подчеркивающими сложность характеров изображенных

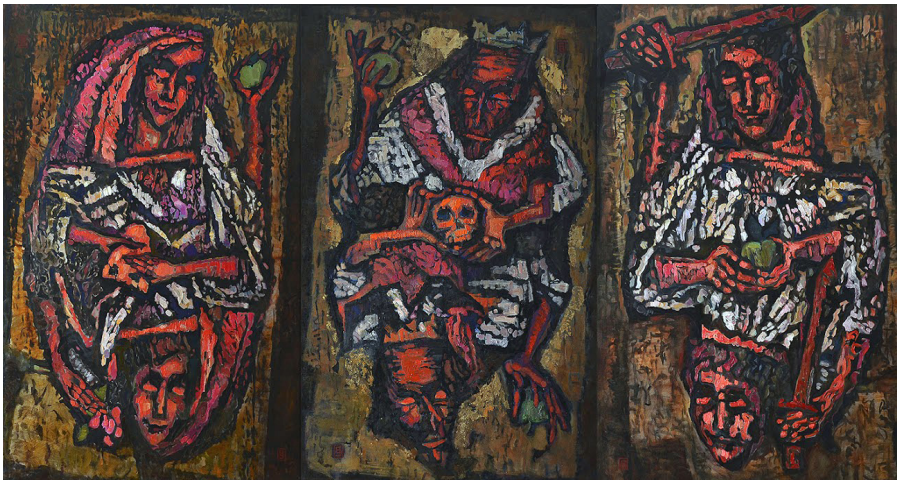


Рисунок 4. Король. Дама. Валет. Триптих. 2017. Х. м. 100 х 160 (каждая часть) [2, с. 17]

персонажей. На каждой из карт, как и положено, прямое и перевернутое изображение: образ явный и неявный, искаженная истинная суть души и мыслей, скрытая завесой тайны.

Автор, переосмысливая роман Владимира Набокова, обращается к вечному неразрешимому вопросу — «Кто есть кто?» — в субстрате искривленного миропорядка. Где проходит зыбкая грань между верностью и изменой, благодарностью и предательством, любовью и страстью? И опять зритель переадресован внутрь собственного мироощущения и переосмысления личного мировосприятия. А какой полный драматизма и страсти спектакль разворачивается на триптихе перед его взором? Зритель не столько видит, сколько ощущает, как в этой драматичной карточной комбинации перемешаны ирреальный и реальный миры, как театральность жестов и поз граничит с фундаментальностью попираемых человеческих ценностей.

Вячеслав Глинский даже намеком не иллюстрирует повествование Владимира Набокова, а дает, как и в прежних работах, его парадоксальное, хотя в чем-то даже знакомое прочтение: «Вся жизнь игра…», все персонажи — карточные фигуры, и никогда неизвестно, какой расклад продиктует нам шулер-жизнь.

Выбор столь сложной подачи известных образов, неоднозначных

уже в самом отношении Набокова к этим героям, потребовал от художника активного обращения к символам. Где-то они вполне явные — яблоко в руках каждого из героев триптиха в ассоциации с «раздором» в благородном семействе; меч в руке и над головой валета — неминуемое возмездие за неправедные деяния; маска в руках дамы — коварные помыслы; череп, сжатый костлявыми пальцами короля — смерть как разрешение разыгравшейся драмы. Чья смерть? Короля? Дамы? Валета? Где-то, однако, символы далеко не очевидны — это, в первую очередь, яблоко в правой руке короля.

При ближайшем рассмотрении зритель различает ветку, отчетливо напоминающую крест. И вот уже яблоко с крестом-навершием из символа раздора превращается в символ власти. Это уже не яблоко, а держава в руке короля, казалось бы, уверенно управляющего ситуацией. Но нет, власть его эфемерна, и зритель отчетливо это видит по растерзанной золотой парче королевского платья. Тонкие листы потали, нанесенные на холст, создают ощущение опадающих и парящих в воздухе клочьев одежды, напоминающих о былой роскоши.

Самым мощным живописным отражением драмы является контраст верхней и нижней частей карт. Автор словно иронизирует над понятием «мир горний и дольный». По большому счету, здесь, собственно, и нет места «миру горнему». Верхняя часть триптиха дает нам не лучший из обликов персонажей в мире «дольнем», что же касается нижней части, то она объединяет их всех, представляя в активном взаимодействии в «мире преисподним». Лица, наполненные неприязнью, почти ненавистью, слегка повернуты, вытянуты вперед в нервном движении наперерез друг другу, навстречу своей судьбе. Рассматривая нижнюю часть работы, зритель физически ощущает этот бесовский полет, ловит надменную улыбку короля, тщетную агрессию устремленных к нему в полете дамы и валета.

Парадоксальное решение литературного сюжета приводит к его невероятно более глубокому эмоциональному восприятию, в сравнении с тем, что оставляет сам роман. Триптих решен так, что уводит нас от частной и, в сущности, банальной истории взаимоотношений троих, почти отстраненно рассказанной Владимиром Набоковым, и закручивает в воронку общечеловеческих переживаний и страстей, глубоко до времени спрятанных в каждом из нас.





Рисунок 5. Единорог. 2016. Х. м. 115 х 160 [2, с. 14]
Рисунок 6. Кормление единорога. 2017. Х. м. 120 х 160 [2, с. 15]

Этот почти космического масштаба эмоциональный аспект не менее драматично прописан и в других работах Вячеслава Глинского, особенно в тех полотнах, что тесно сопряжены с темой христианства, где художник буквально балансирует между каноном и вольностью личного прочтения сюжетов — «Единорог», «Кормление единорога», «Рыбоеды», «Антиикона (бедоносцы)».

Диптих «Единорог» (рис. 5) и «Кормление единорога» (рис. 6) — это единый нарратив о вечных ипостасях бытия, в философском аспекте ассоциирующихся с Христом и Девой Марией, и опять на полотнах неожиданное прочтение легенды, появившейся в раннем христианстве. Прекрасное мифическое животное — символ чистоты, является только девственницей но, как известно, не все простое очевидно.

Два полотна в смысловом ряду выстроены последовательно: рождение единорога и его взросление, однако в художественном отношении они базируются на резком цветовом контрасте. Левая часть диптиха «Единорог» решена в достаточно спокойной цветовой гамме. Слегка тревожное восприятие происходящего возникает только за счет изображенных резких порывов ветра, вздымающих и развивающих волосы персонажей. Этот авторский прием останавливает зрителя, буквально заставляя его внимательнее всмотреться в почти однозначный, на первый взгляд, театрализованный фрагмент.

Зритель невольно пытается разобраться, что же здесь не так, что не стыкуется с хорошо знакомым сюжетом, чем эмоциональная окраска

разворачивающегося перед его глазами спектакля противоречит устоявшимся представлениям? Только что родившийся крохотный единорог на ладони не у девственницы, а у шута? Певица за его спиной, грустно поющая колыбельную, в то время как музыканты громко играют на волынке и бьют в литавры? Стремительно удаляющаяся на заднем плане женская фигура с недобрым лицом, чуть повернутым в сторону обезьянки, сидящей на ее плече и провожающей взглядом одинокую фигурку крохотного единорога? Странные бледные лица со скорбным выражением пустых глазниц? Да ведь это вовсе и не лица, а маски. Прячущаяся за спинами музыкантов и подглядывающая за происходящим фигура? А собственно, что происходит? О чем все это?

Именно на последнем вопросе незамедлительно, словно резко убрали с глаз пелену привычных представлений, раскрывается суть, которой автор пытается достучаться до зрителя. Это рассказ о наивной доверчивости и мирской ненадежности, о коварстве и предательстве, о вечном театре жизни, где далеко не все простое очевидно. И вот уже от восприятия полотна в спокойной цветовой гамме не остается и следа. Ощущение тревоги теперь уже исходит не только от развивающихся на ветру волос, бросившей, предавшей единорога девственницы, но дополняется осознанием зыбкости реального мира, растворяющегося в розово-бирюзовой гамме и расчлененного крупными блеклыми пятнами одежд персонажей.

Конфликт очевиден, и глаз ищет его продолжения или разрешения на другом полотне диптиха — «Кормление единорога», а оно, и в этом почти не остается сомнений, повествует о близящейся трагической развязке. Предательница-девственница бесследно исчезает, маски на лицах утрированно очевидны, главный герой на переднем плане снял шутовской наряд, но он по-прежнему узнаваем по почти квадратным очертаниям головы и длинным, костлявым пальцам, поглаживающим единорога прощальным жестом. Музыканты сменили свои инструменты и одеяния, литавры исчезли и теперь уже вся сцена, написанная на фоне мятущегося зеленовато-черного неба в интенсивной сиренево-желтой гамме, переходящей к огненно-красным всполохам в правой части полотна, предрекает грядущую похоронную процессию. Один только тайный соглядатай не изменил себе и по-прежнему прячется за спинами музыкантов.



Рисунок 7. Рыбоеды. 2016. Х. м. 120 х 160 [2, с. 23]

Еще более не тривиально осмыслен Вячеславом Глинским сюжет «жертвы Христа» в работе «Рыбоеды» (рис. 7). Картина буквально затягивает при первом взгляде в жутковатый диалог своим безупречным, почти плоскостным композиционным решением. Нарочито приземленный фон напоминает испещренную надписями грязную серовато-болотную стену, олицетворяющую кромешную безнадежность. Висящая над ним багровая луна лишена бликов и лучей света. Красновато-коричневый массивный стол — как плита преисподней, от которой странных персонажей отделяет только грязно-желтый лист убогой фанеры.

Три голых, увенчанных коронами, не совсем трезвых короля за праздничной трапезой? Чем трапезничает эта троица — эти «рыцари без страха и упрека»? Перед ними крупная расчлененная на куски рыба и чаша в центре стола, не оставляющие сомнений в символах и сути сюжета. Рыба и чаша написаны в той же цветовой гамме, что и главные персонажи, и это обстоятельство при осмыслении сюжета оказывается чрезвычайно важным. Цвет объединяет «рыбоедов», жертвенную чашу, наполненную кровью, и рыбу — символ Христа. Такое жесткое кощунственное отступление от канонического православного сюжета Святой Троицы, вероятно, кем-то может быть сочтено почти глумлением, если не вспоминать, что эта живопись — не

о боге, а о жизни и людях, это глубокие, наполненные далеко не сакральным смыслом размышления о том, на что разменяло и продолжает растрачивать человечество «принесенную во имя него жертву».

Интересно подано поведение каждого из королей. Согбенный старец слева пытается плохо слушающимися костлявыми пальцами первым отщипнуть кусок из середины. Крайний справа король немного моложе первого и еще не потерял окончательно ни совесть, ни чувство некоторого сострадания. Он разглядывает в раздумье подобранную им случайно выпавшую икринку. Даже создается впечатление, глядя на его вздувшийся живот, что он тяжело вздыхает. Одномоментная слабость? Тот из королей, что восседает в центре стола, с легким ужасом разглядывает свои руки. Художник не опускается до примитива, и мы не видим крови, но она прочитывается в жесте рук, да и во всем облике центрального персонажа.

Лаконично, точно написанный сюжет вызывает смешанные чувства неприятия и отвращения к происходящему, поднимает в памяти ассоциации с войнами, мором, бесконечной борьбой королей и церкви за деньги и власть. Во имя кого была принесена жертва? Риторический вопрос. Вячеслав Глинский дает на него однозначный ответ композиционно-цветовым решением работы: «Все мазаны одним миром».

Не такой жесткой представляется на первый взгляд «Антиикона (бедоносцы)», выполненная в достаточно яркой, жизнеутверждающей цветовой гамме (рис. 8). Название работы — это аппроприативный отсыл к иконе «Георгий Победоносец»? Однако на картине все те же вполне узнаваемые три голых короля со всей присущей им сутью без малейших прикрас. Они не выглядят угрожающе, восседая на детских деревянных лошадках, декорированных листами игральных карт. Короли — игроки: двое из них под барабанный бой третьего «скачут», почти как на всамделишном рыцарском турнире, однако копья их обращены не друг к другу и даже не к общему злу, в борьбе с которым следует объединиться. Нет, их роднит другое. Пики копий направлены на иссохший череп с пустыми глазницами, а сами персонажи просто тешатся игрой. Своими помыслами и всей неправедной жизнью короли давно отстранились от побед с реальным злом и ни один из них не похож на Георгия Победоносца. Они придумывают себе врага, и по



Рисунок 8. Антиикона (бедоносцы). 2016. Х. м. 120 х 160 [2, с. 7]

футбольному полю королевства кривых зеркал гоняют его иссохший череп. Время обратило их в антиикону, в отвратительную пародию иконы, которой они поклонялись, сделало их из «победоносцев» «бедоносцами».

Каждое парадоксальное живописное решение Вячеслава Глинского будоражит воображение, провоцирует на диалог и нередко на спор. Все его сюжетные композиции — это жесткий, бескомпромиссный философский экспрессионизм, с отработанной, узнаваемой манерой мазка. Его композиционные решения сформированы на системной интеллектуальной базе, о чем свидетельствует грамотная работа с обращениями к живописи идейных предшественников, фольклору, литературе. Интеллектуальная основа, на которую опирается Вячеслав Глинский, тесно связана с символикой, смешением философских посылов в подавляющем большинстве полотен, доведенных до кафкианского абсурда. Сформированный им цельный визуальный нарратив безраздельно захватывает, обволакивает и не отпускает зрителя, включает мощную работу его внутреннего восприятия, настойчиво вызывает к диалогу, провоцирует на постоянный спор с собственным эго до хрипоты, до отчаянной попытки, как у поэта, дойти «...до сущности протекших дней,/ до их причины,/ до оснований, до корней,/ до сердцевины...» (Б.Пастернак).

По живописной экспрессионистской манере работы Вячеслава Глинского близки полотнам Хаима Сутина и Эдварда Мунка. Его философский экспрессионизм формируется на широчайшем спектре ассоциаций, которые то погружают зрителя в мир сказочных снов с их тревогами, глубинной работой души («Единорог», «Кормление единорога», «Прогулки господина Кафки») и заставляют заглянуть в темные закоулки вселенского бытия («Король. Дама. Валет»), то бросают в серые реалии абсолютно ирреальной действительности («Рыбоеды», «Антиикона (бедоносцы)»). Вся его сюжетная живопись глубоко сценографична, а содержательная наполненность полотен вмещает такое огромное количество пластов и подтекстов, что при сравнении с литературой понимаешь, многие из его живописных произведений это отдельный глубокий роман.

Некрасивые, иногда почти безобразные образы, глядящие на зрителя, не воспринимаются таковыми. При первом взгляде на картины зрителя захватывает ассоциативный ряд нарратива, и внешний облик изображенных персонажей отступает на второй план. Полотна повествуют не о человеке как об эмоциональном индивидууме, для которого важны детали внешнего облика, а о человечестве и обретенном им за столетия общем разнообразном позитивном, а чаще негативном опыте. Его персонажи — условное обобщение лжи, предательства, коварства, любви без любви, вечной Голгофы за почти праздничным столом лицемерия и глупости.

Несмотря на то, что каждое из сюжетных полотен самостоятельно даже в том случае, когда оно выступает как часть серии, все они представляют собой единое, перманентное повествование о глубинных пластах жизни в ее обобщенной философской интерпретации. Совсем не случайно, что на разносюжетных полотнах мы обнаруживаем знакомые персонажи. При этом нельзя не отметить, что, размышляя о негативном опыте человечества и вскрывая его через неожиданный ракурс парадоксального прочтения сюжетов, давно ставших тривиальными, Глинский своей живописью наталкивает зрителя на ироничное и оптимистичное прочтение. Даже самые драматичные его работы не оставляют тягостного ощущения, и диалог с каждым из этих полотен может быть бесконечно долгим, не оставляющим осадка безнадежной грусти.

На выставках современного искусства в среде зрителей самым любопытным сюжетом оказываются дети, с интересом разглядывающие часто, казалось бы, совершенно неожиданные полотна. На детских лицах отражена мощная работа ассоциативной мысли «от картины к снам, к тревогам души и через них к реалиям дня». Дети считывают информацию своим не столько интеллектуальным, сколько эмоциональным опытом и соотносят с личными ощущениями, а «страшное» на полотнах близко миру сказок, оно примиряет их с действительностью. Страх и тревога, воплощенные в зримом образе живописных полотен, через разбуженное воображение оказываются уже изжитыми и не страшат.

В парадоксально-философском экспрессионизме Вячеслава Глинского есть многое от подобного пережитого эмоционального опыта. Именно в нем скрыт ключ к осмыслению изменившейся сути бытия, встроенной в канву общечеловеческих переживаний, пороков и ценностей. Этот ключ, открывающий дверь в его индивидуальное художественное пространство, позволяет, в свою очередь, нам заглянуть в зазеркалье собственной души.

Библиография:

1. *Бычков В.В*. Эстетика. — М.: КНОРУС, 2012. — 528 с.

2. *Глинский В.О*. Вячеслав Глинский. Живопись. Каталог выставки GLINSKII.RU / кураторы проекта Н.С.Сысоева, С.Е.Ануфриев // РО Урала, Сибири и Дальнего Востока РАХ, ИОХМ им. В.П. Сукачева, ИРО ВТОО «Союз художников России». — Иркутск, 2018. — 88 с.

3. *Петухов А.В*. Ар деко и искусство Франции первой четверти XX века. — М.: БуксМАрт, 2016. — 312 с.