

ВИЗУАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ АЛЕКСАНДРА АКСИНИНА

«Можно ли на это [проблему времени] ответить искусством? Увы, оно субъективно. Поэзия производит только словесное чудо, а не настоящее. Да и как реконструировать мир, неизвестно. Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума – более основательную, чем та, отвлеченная» [4, Т.2, с.157].
Александр Введенский

Введенский И.В.

В статье анализируются социально-психологические, культурологические и философские аспекты творчества художника Александра Аксинина. Рассматриваются особенности и значимость таких сторон творчества художника как: соотношение визуальных и вербальных кодов, темпоральная организация визуального пространства, визуальная символизация и мифологизация.

Ключевые слова: визуальная коммуникация, визуальные/вербальные коды, абсурд, бытие, время, пространство, вечность.

Творчество уникального графика и выдающегося художника, «Львовского Дюрера» – Александра Аксинина (1949 – 1985) во многом предвосхитило, а частично и предразрешило узловые проблемы и тематизмы нынешнего века – века визуальности, виртуальности и медиальности. К его творческому наследию, как ни к кому другому, подходит такое выражение Михаила Эпштейна как «прото-»: прото-информационность, прото-коммуникативность, прото-визуальность [7, с.23-32]. А сам Аксинин о значимости понятия «пред» (или «прото») в своих дневниках писал: «Катарсис» – это исчерпание для индивидуума всех вариантов невозможного. Я предлагаю «пред-катарсис», то есть конструкции, которые исчерпывают все ситуации перед невозможным» [1, с.12].

Характерно и то что, что важнейшим понятием философской концепции его визуального творчества было понятие «прецедента». Переходы от статической изобразительности к динамической медиальности, трансформация «классического прямоугольника» в самые разнообразные формы и способы организации визуального пространства, подвижность границ и рамок, противоречивость соотношений фигуры и фона, органический сплав повседневной коммуникативности и философской универсальности, и, наконец, почти «термоядерная» визуальная насыщенность практически крохотных офортов – все это предопределило уникальность, неповторимость и значимость творчества Александра Аксинина.

Аксинин Александр Дмитриевич родился 2 октября 1949 года в г. Львове. Рисовал с детства, был учеником вечерней художественной школы. В 1972 г. окончил Львовский полиграфический институт по специальности «Графика, художественное оформление и иллюстрация книги». Пять лет (с 1972 по 1977 год) работал художественным редактором в издательстве, служил в армии, работал художником-конструктором

в проектно бюро, а с 1977 года занимался только собственным творчеством. До 1974 года работал в технике тушь-перо, акварель. В 1974 году сделал первый офорт, и с тех пор техника офорта стала для него основной формой творческого самовыражения. При жизни было несколько персональных выставок – в Таллине, Лодзи, Варшаве; дважды награждался почетной медалью на Международных выставках «Малые формы графики» (Лодзь – 1979, 1985). В лаконичной автобиографии начала 80-х годов Александр Аксинин писал: «В 1949 году вроде бы русский человек родился во вроде бы европейском городе Львове. Православный. 1972 год – диплом Полиграфического института, по специальности график. 1977 год – 1-ое откровение с сопутствующим ощущением времени. 1981 год – 2-ое откровение с сопутствующим ощущением вечности. 1979 год – первая персональная выставка в Таллине. 1981 – вторая в Польше. Все» [5].

Жизнь Александра Аксинина трагически оборвалась в 35 лет в авиакатастрофе недалеко от Львова 3 мая 1985 года. Чуть дольше, чем у Лермонтова и чуть меньше, чем у Пушкина. Творческое наследие Аксинина составляют около 350 офортов, более 130 акварелей, более 50 работ в технике тушь-перо и смешанной технике, несколько живописных работ и монотипий. За десятилетие, отпущенное ему для общения с Всевышним, художником создано более 500 произведений. В архивах художника – вербально-визуальный дневник: 27 томов с ежедневными записями и рисунками с 1965 по 1985 годы. Конспекты и отклики на прочитанные книги: классическая философия от Платона до Мишеля Фуко, труды по философии творчества, эстетике, психологии, истории искусств и художественная литература от классики до постмодернизма. Судя по записям в дневниках, он не просто читал, размышлял и рефлексировал, но, прежде всего, искал созвучия и «со-видения» собственным мыслям и идеям,

последовательно выстраивая свою философскую и эстетическую систему, и выражал ее на собственном визуальном языке. В дневниках Аксинина обнаружено более 200 проработанных для офортов эскизов и большое количество рисунков-идей, которых хватило бы на многие годы творческой деятельности.

В графическом наследии Аксинина значительное место занимает сложное, многослойное, а порой и «драматическое» взаимодействие различных художественных кодов: вербальных/текстуальных, с одной стороны, и визуальных/пластических, с другой. При этом – взаимодействие, взаимодополнение и взаимопроявление этих кодов реализуется на разных уровнях и слоях. Внешний, поверхностный слой, скорее связанный с функциональным предназначением или жанровым обозначением подавляющего большинства его произведений (экслибрисы, поздравительные и памятные листы, иллюстрации) уже отсылает к повседневной межличностной коммуникации и как бы завязывает узелки взаимодействия текстуальных и пластических кодов. Еще более явственно эти взаимосвязи проявляются в сериях визуальной интерпретации литературных произведений. Одна из первых серий – 8 офортов к книге Л. Кэрролла «Алиса в Стране Чудес» (1976 – 1977). В этой серии уже проявился интерес Аксинина к поиску «смысла в бессмыслице». В записях 1977 года можно прочесть: ««Поэзия абсурда» – «книга бессмыслиц». Художник и автор Эдвард Лир. У Лира образцовая бессмыслица, свободная от всякой содержательной нагрузки. Смысловая интенция сводится к тому, чтобы сдвинуть дремлющую мысль. Алиса (у Кэрролла) с безупречной разумностью странствует в джунглях бессмыслицы» [1, с.12]. В этой серии появляется целый ряд графических знаков-вещей: стена, ящик, воронка и многие другие, последняя из названных – как символ страданий в постоянных метаморфозах Алисы. При этом Александр Аксинин находит собственные подходы и решения в соединении текстуального и визуального, отличающиеся не только от предшествующих опытов футуризма, кубизма и дадаизма, но и от современного концептуализма как западного, так и московского, а также и от западного поп-арта и российского соцарта. Особенно явственно это проявляется в офортах – рассказах Энгелины Бураковской: «Бритва Оккама», «Катушка», «Больница» (в которых тексты рассказов чудесным образом превращаются в визуальные символические фигуры); в офорте-стихотворении Велимира Хлебникова «Любхо»; в философских акварелях: «Отчеты о прецедентах», «Беседы с Федором Михайловичем», большой серии «Метаязык».

В офортных сериях «Босхиана» и «Королевство абсурдов Дж. Свифта» (1977 – 1978) Аксинин продолжил разрабатывать проблематику абсурда, бессмыслицы и даже безумия. О роли последнего в дневниках Аксинина читаем: «Душевно больные гораздо ближе

к реальности, чем психически здоровые люди, так как последние есть сопротивление реальности. Безумие – наиболее чисто высказываемая реальность. Сущность человека вне отношения к безумию помыслить нельзя» [1, с. 12]. Художник создает собственные миры, визуальные картины мира и целостные вселенные на основе живописной пластики «безумного человечества» Босха в серии «Босхиана» (из 7 офортов) и литературного представления «абсурдности человеческого бытия» в серии «Королевство абсурдов Дж. Свифта» (состоящей из 11 офортов), «вселенский» характер которых воплощен различными пластическими и символическими средствами и только подчеркнут круговой формой офортных листов. В дневниках Аксинина о важности целого: «Искать смысл отдельного элемента не стоит, так как онтологическое просачивается через структуру, то есть важно взаимоотношение элементов» [1, с. 12] и далее: «Насколько возможно ощущение целого без потери определенных его составляющих? Субъект-объектное – всегда как разноуровневое, стоит им соотноситься «истинно» – то их нет. Всегда мир как целое» [2, Т. 1, с. 363].

Построение целостного мира, согласно Аксинину, возможно лишь на основе визуального «метаязыка», причем – языка всемирного, потенциально понятного везде и всегда. По Аксинину, сам процесс его формирования проходит целый ряд процедур (в терминах Аксинина и очень упрощенно): «регистрация всего на свете»; «система таблиц»; «гербарий структур»; первичный язык «описаний»; «построение вторичного языка на основе этого первичного: он должен быть недвусмысленным и универсальным». При этом есть два важных дополнения. Одно из которых относится к самому процессу – принципы «трансцендентальной эстетики» («трансцендентального супрематизма»): от «ложностей (спекуляции) зрения» через «число (время, пространство)», «метафизическое меню», «метафору – сведение к абсурду», «паузу (ритм, молчание)», «внутренний театр – эпистема», «S-медитацию», «попадание – откровение» до «введения (создание) иного». Другое – о значимости мифического: «Весь смысл лежит в выявлении последнего смысла, и это есть выявлении мифологического», «мифическое – есть последний смысл и структура человеческого» [2, Т. 1, с. 352–363].

В качестве примера приведем толкование Аксининым символа «анонима» (ему посвящен как отдельный офорт, так и одним из персонажей изображен на ряде других): «Растворенность и подробность – это, как ни странно, распад. Что важно – не пытаться удержать картину мира и это выход за... и этот распад – свобода /Аноним/. «Распад целого и хаос есть характеристики особого целого – 0-0 [символ анонима]» [2, Т. 1, с. 365]. В акварельных работах и своих визуальных дневниках Аксинин составляет таблицы метаязыка: Метаязык-F (феноменов) и Метаязык-P (прецедентов),

где представлены геометрические фигуры, «большие предметы» (лестница, колодец, мост, бочка и т. д.), «вещи» (груша, шляпа, часы, игла и т. д.) – и каждый объект наделяется символическим значением, то есть становится знаком универсальной графической системы. А сами таблицы метаязыка (только в 1979 г. выполнено более 70 акварелей) являются своеобразным ключом к восприятию и пониманию его офортов.

Но многие офорты Аксинина сами по себе являются визуальной иллюстрацией, а точнее интерпретацией или в некоторых случаях репрезентацией его философских размышлений и разработанных им эстетических принципов. Так офорт «EXL И. В.» посвящен неоднозначности зрения и множественности «видения»; офорт «EXL Виктора Вольдемарова – «LUBIN» иллюстрирует важную для художника мысль метафизического превращения визуального в текстуальное и, наоборот: на офорте городской пейзаж с домами, башнями и соборами, которые как бы опадает камнями, как осенними листьями, превращаясь в буквы и слова «Большой книги», на которую, как на фундамент (подобно древним представлениям о земле, покоящейся на китах) опирается город и все его строения будто вырастают из букв и слов этой книги. В офорте «BENEDIKT» – видим схожее взаимоотношение-взаимопревращение символа христианского креста и книги (устава бенедиктинского монастыря). В дневниках Аксинина о значимости словестности для визуальных искусств: «Система, которая безопорна, ищет опоры в литературе, и система, которая – насквозь целое, стремится деконцентрироваться за счет литературы. Литература здесь должна артикулировать значение» [2, Т. 1, с. 32]. Помимо уже упоминавшихся Л. Кэрролла, Дж. Свифта и В. Хлебникова в офортах Александра Аксинина получили визуальную интерпретацию многие литераторы и их произведения: Николай Гоголь (превосходный графический символ «Птицы-тройки» в офорте, посвященном тридцатилетию художника), Александр Пушкин (офорт и акварель «Золотой петушок»), У. Фолкнер (офорт «Фолкнериана»), Федор Достоевский (офорт «In memoriam Достоевский» и акварель «Беседы с Федором Михайловичем»), Ф. Кафка и многие другие. В сериях «Слова» и «Звуки» художник продолжает поиски визуальных метафор для письменных слов и звуков речи. В офорте, посвященном одному из пионеров отечественной семиотики Юрию Степанову, прочитывается некоторое пирамидальное строение, в каркасе которого – треугольник Фреге, а внутри сооружения – некое живое существо, устойчиво опирающееся на закладной камень с текстовой надписью, которая выражает миссию художника: «Вавилонская башня будет построена», и которая как бы напоминает и подтверждает древнюю мечту человека об идеальном языке (синтез изображения и текста, с одной стороны, и пространства и времени, с другой).

Бытие, Время и Вечность – магистральное направление творческих устремлений Аксинина. Отдельные листы и серии офортов посвящены теме времени: знаковые дни (дни рождения – собственные и близких друзей, христианские и светские праздники – Рождество, Воскресение, 8 марта), месяцы (календарные и маркированные знаками зодиака), годы (как календарные, так и годы прожитой жизни). Причем временная тематика листов не столько служила символической презентации того или иного временного явления, сколько повод и возможность дальнейшего углубления в суть времени, проникновения в его внутреннее устройство. Времени посвящена и серия акварелей Аксинина – «Время пирамид», «Время яиц» и многие другие. Еще в 1976 году была задумана офортная серия «Вечность» (в эскизах она называлась «Гипотезы о мире»). И здесь можно проследить явную переключку в интересе и страстности к проработке этой тематики с поэтом «ОБЭРИУ» Александром Введенским. В творчестве поэта Александра Введенского проблематика времени развивалась в поэтических произведениях – «Беседа часов» и «Сутки» [4, Т.1, с. 139-152; с.186-188], – «поэтическое исследование проблемы времени» «непонятливость времени для ума», со временем связаны «мотивы свечи» и «мотивы воды», животные и растения переплетены с темой времени. В философской прозе «Серой тетради» Александра Введенского: «Наша человеческая логика и наш язык не соответствуют времени ни в каком, ни в элементарном, ни в сложном его понимании. Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени... Горе нам, задумавшимся о времени. Но потом при разрастании этого непонимания... станет ясно, что нету ни горя, ни нам, ни задумавшимся, ни времени» [4, Т.2, с. 79].

О времени в дневниках Аксинина: «Время как трансцендентальная схема в отличии от простой последовательности моментов имеет определенную «фигуру» [1, с. 13]. «Разные характеристики течения времени, но с возвратом в то же или рядом (то же – идеальное) и это прорыв из бесконечного, из дурной бесконечности» [2, Т. 1, с. 365]. Интересны и рассуждения Аксинина о бытии: «О плотности бытия. Вопросы к небу. Во все этом, то есть под [всем этим] лежит одна схема. Путешествие и возврат в то же место и это конкретность, то есть то, чего нет ни у кого, а лишь у бога – того мешка, из которого ничто не пропадает» [2, Т. 1, с. 364].

И в заключении об этой проблематике приведем высказывание современного философа и историка искусства Глеба Смирнова: «Критерий, по которому можно судить о произведении... – насколько хорошо оно работает с духом времени... Дело в том, что у времени нет определенной формы, оно аморфно и поэтому жаждет воплощения. Оно ждет своего партнера,

и только художник в состоянии дать времени форму, создать логотип своего поколения, эпохи» [5].

Критерием и путеводной звездой своего визуального творчества Александр Аксинин считал «значимую форму». Вот как он ее понимал: «Значимая форма. Ближе всего к ней подошел Кафка. Кафка был эмоциональный человек и сверхчувствительно реагировал на поверхность. Между тем его произведения словно порождения автоматов, настолько они очищены от намека на эмоцию. При этом он пишет потрясающие по эмоциональной силе вещи, усвоив самый холодный тон сообщения о них. Наверное, он подошел к этому через то сильное очистительное страдание (катарсис), где эмоция выдыхается и надо замолчать, либо говорить холодно и ровно – даже слабый намек на эмоциональность прозвучит как сорвавшийся стон, как срыв. Возможно это единственный путь к значимой форме. Примеры найденной значимой формы: русская икона, произведения Достоевского, конструкции Мондриана» [1, с.12]. Наверное, можно было бы и продолжить этот ряд «найденной значимой формы» в современном визуальном искусстве: Илья Кабаков, Энди Уорхол, Билл Виола.

Кабакова и Аксинина при всей несхожести и даже внешней противоположности их подходов (тотальных инсталляций первого и персональных экслибрисов второго) роднит много общего. Это и метафизичность визуального текста, и неразрывная связь визуальности и текстуальности («текст как основа визуальности»), и «микроника», по выражению Михаила Эпштейна, художественного приема (пристальный интерес к малому, «умаление» знака использованием «индексального письма» наряду с иконическими и символическими знаками) [7, с.681-699]. В дневниках Аксинина о значимости малого: «Почему так мало? Потому, что каждого отдельного – мало. Потому мало, что есть сверхцелое. Потому и – свободно... Всегда мир как целое» [2, Т. 1, с. 363].

Энди Уорхола, при такой же несхожести общих подходов, связывает с Аксининым целый ряд параллелей. У Уорхола – интерес к повседневности, к миру моды, рекламы и брэндов, у Аксинина – установка, что «все может быть искусством», попытка «регистрации всего на свете». Сериальность визуальных изображений Уорхола, одной стороны, и повторяемость, вариативность и «встроенность» визуального и текстуального в офортах и акварелях Аксинина, с другой. Объединяет их также и использование различных типов игр при создании визуальных образов, в том числе и игры типа «лего», выражающейся в презумпции визуального конструирования и свободного варьирования предметностью.

Билл Виола – основоположник и легенда современного видеоарта, также как и Аксинин, стремился

в своем творчестве воплотить и выразить время и вечность. Его произведения, подобно аксининским работам, часто порождались текстами и интерпретациями визуальной классики. Роднит их творчество и интересы к востоку, стремление к синтезу христианской и восточных культур, а также соединение визуальности и аудиальности.

О своем даре Аксинин написал в дневнике: «Дал (мне) господь такое свойство и я каждый раз думаю, что это будет такая форма, которую я буду повторять вечно, но наступает ее раскрытие в иную. И это движение точно и чудесно» [1 с.12]. Откликом, уже из нашего времени, на эту мысль художника могут служить слова петербургского поэта и переводчика, критика и ученого-коммунолога Ларисы Березовчук: ««Каждый о себе все знает». Эти слова произносились при мне очень разными людьми по разным поводам и в разных ситуациях. Но во всех случаях речь шла о понимании автором-художником своего места в творческом процессе в сравнении с результатами творчества современников, работающих в одном виде искусства. Печально, но это поразительное по стоицизму и мужеству высказывание я слышала только от авторов, которых сегодня без всяких оговорок можно, не стесняясь, назвать великими: Александр Аксинин - художник-график, Сергей Параджанов -- кинорежиссер, Альфред Шнитке, София Губайдуллина и Валентин Сильвестров - композиторы, Геннадий Айги - поэт. Почему-то именно они способны были задать себе беспощадный вопрос «Чего стоит мое творчество», а не Путькин с Тютькиным, которым несть числа...» [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксинин Александр. Мысли // – «Галицька брама» №7(79), Олександр Аксінін – художник-мислитель». – Львов: Видавництво «Центр Європи», 2001.
2. Аксинин Александр. Из дневников 1979г. // Илюхина Л. (составитель) «Время и вечность Александра Аксинина» В 2-х томах (в печати).
3. Березовчук Лариса. «Фантазия № 2 на тему естественного отбора». URL: <http://spintongues.msk.ru/berezovchuk11.htm>
4. Введенский Александр Иванович. Полное собрание произведений: в 2 т., – М.: «ГИЛЕЯ», 1993. – 157 с.
5. Кривулин Виктор «Офорты Александра Аксинина» // «Toronto Slavic Quartely». – 2003. – №6: <http://www.utoronto.ca/tsq/06/krivulin06.shtml>.
6. Смирнов Глеб «Интервью обозревателю «Время новостей» 16.02.2005. – URL: <http://www.gif.ru/themes/culture/bi-2005/scepsis/>
7. Эпштейн Михаил. «Знак пробела». О будущем гуманитарных наук. – М.: Изд-во НЛО. – 2004.