

ВИДЕНИЕ И ВИЗУАЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В ГРАФИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА АКСИНИНА

*«Человек есть то, на что он смотрит, по крайней мере, отчасти»
Иосиф Бродский [2, с. 17]*

Введенский И.В.

*«Мир – это то, что мы видим и нам еще
необходимо научиться его видеть»
Морис Мерло-Понти [10, с. 10]*

В статье анализируются социально-психологические и эстетические аспекты творчества художника Александра Аксинина. Рассматриваются подходы художника к проблеме видения и познания мира, а также особенности визуальной репрезентации и рецепции символических форм в графическом творчестве Александра Аксинина.

Ключевые слова: визуальное сознание, видение мира, визуальная репрезентация, визуальная рецепция, визуальное искусство, визуальная коммуникация.

Прошло почти четверть века со дня трагической гибели Александра Аксинина. С тех пор визуальный облик мира неузнаваемо изменился. Медиаальность, диджитальность, виртуальность и эскалация форм и средств визуальной коммуникации: фотография, телевидение, кинематограф, Интернет и особенно современное изобразительное искусство, ставшее мультимедийным метаискусством, использующим не только живописные и графические средства, но также фото- и видеотехнику, создающим объекты и инсталляции, перформансы и акции, хеппенинги и артефакты. Александр Аксинин, избрав для своей художественной практики одну из самых традиционных художественных техник – офорт, сумел в чем-то предвидеть и предвосхитить эти движения визуальных изменений мира, а в чем-то остаться значимым и актуальным почти через четверть века, несмотря на наросший слой нового визуального облика мира. Философское осмысление мира в работах Александра Аксинина как никогда актуально и востребовано в наше время как осмысление своего бытия в этом мире – «бытия-в-мире-визуальной-культуры» [13]. Об этом говорят персональные выставки и публикации художника в первом десятилетии XXI века.

Имя и место в чем-то предопределило судьбу художника. Город Львов – место встречи, борьбы и взаимовлияний западноевропейской и восточноевропейской культур, православной и католической религий, многих национальных культур и художественных течений. Все это нашло свое отражение в творчестве художника. Аксинин и Львов неразрывно связываются понятием – Genius Loci. Об этом писал в своем известном эссе «Офорты Александра Аксинина» петербургский поэт Виктор Кривулин [7].

Имя художника также имело глубокий онтологический и мистический смысл для творчества Александра Аксинина. Во-первых, двойное «А»

(ставшее монограммой художника), одно из которых перевернутое и как бы непрерывно сталкивающее, противоборствующее со вторым «А», образует фигуру Андреевского креста или ромба с разрезанными и переставленными частями. Фигура, которая означает взаимодействие низшего и высшего [9]. Во-вторых, сами имена как бы и противостоят и неразрывно соединены друг с другом. Значение имени Александр («защитник людей», «оберегающий муж» (древнегреч.) широко известно, более редким и характерным представляется фамилия художника «Аксинин» – относится к материнским фамилиям и происходит от имени Ксения – чужестранка, гостя (греческий). В другой интерпретации «Xenia» в переводе с латыни – «подарки гостям» [12, с.2]. Понятия «дар», «гость», «чужестранец» близки его творчеству и художественной практике. У писателя Игоря Клеха в эссе «Аксинин как Культурный Враг» об этом же сказано: «Аксинин, в чьей фамилии щиплет язык отдаленный аскорбиновый привкус безотцовщины, подняв имя Александр (а все, кто читал Павла Флоренского, знают, к чему оно обязывает) и, соорудив из двух букв «А» песочные часы отмеренного себе времени...» [6, с. 183].

Задаваясь вопросом о сути и смысле искусства Александр Аксинин в тексте под заглавием «Все ли является искусством» еще в 1978 году писал: «Всё ли является искусством. Всё. Немыслимая цена девальвируется, и вход и выход ставят в основе одно и то же движение. И это движение есть соизмеримость с самим собой. И эта соизмеримость идеальное свечение друг через друга при полном различии деталей, и они различны в обратном порядке, и такой порядок – наслаждение. Истина соизмерима лишь в фикции. Проблема жизни – смерть – все хорошо. Откровение – чистописание. Насколько единичная жизнь может близиться к истине, пребывать в ней.

Нина сколько. Святость – восторг, но лишь параграф, а не иероглиф, и не имеет значения.

Жить истиннее нельзя, можно жить удобнее или страдать. К сожалению, я нашел аналогию: жизнь возможна лишь через смерть, а значит она непознаваема, а значит ее можно жить (озарять), да и то почти невозможно, как абсолютно невозможно истина. А возможно то, другое, что я буду называть истиной.

Где я ее обнаруживаю. В пределе, то есть, переписывая любую книгу, а позже повторяя любой эпизод, случившийся или не случившийся, а позже выполняя бесконечное движение, которое не имеет отношения ни к мысли, ни к чувству.

Итак, поставим знак условности. То есть спросим: В.Л.Я.И.? – Всё.

PS. Человек конечен на тот случай, если он войдет в понимание того, что времени нет (со всеми вытекающими). Таким образом, само пространство замыкает этот парадокс» [1, т. 1, с. 195].

Для художника ответ на вопрос «Кто я?» составляет необходимую часть работы переживаний и рефлексии, которая интегрируется в образе Я [3], но и в дневниках Александра Аксинина и в некоторых его офортах чаще встречается вопрос «Где я?». И именно к такому типу творческой личности, находящейся в подвижных границах и на стыках культур, относятся слова Юлии Кристевой. «Вместо того, чтобы задаваться вопросом о своей сущности, он интересуется своим местом: он спрашивает себя скорее «Где я?», чем «Кто я?». Так как пространство, которое занимает заброшенное/заброшенного, исключенное/исключенного, никогда не является единственным, ни гомогенным, ни обобщаемым, но принципиально делимым, свертываемым и взрывным. Строитель территорий, языков, произведений, заброшенный безостановочно изменяет свою вселенную, подвижные границы которой – подвижные, поскольку они определяются отвратительным, то есть не-объектом – постоянно ставят под угрозу его основательность и заставляют его все начинать сначала. Неутомимый созидатель, заброшенный на самом деле – заблудившийся. Путешественник в бесконечно ускользающей ночи. ...И чем больше он блуждает, тем ближе он к спасению» [8, с. 43-44].

В небольшом тексте Александра Аксинина, относящимся к 1978 году и озаглавленном «Как увидеть мир», художник пишет: «Когда ты погружаешься в себя, ты обнаруживаешь инварианты отношений – некие интенции. Тебе уже неважен этот мир, ибо ты погружен в эти возможные конструкции (интенции) отношения к миру, и это извне невозможно, это совершается только в тебе. Затем ты замечаешь, что они наличны, хоть нигде, может быть, не актуализированы в мире.

На следующем этапе ты замечаешь устойчивое число этих инвариантов (например, в себе я обнаружил семь интенций, ассоциация – семь цветов). Наступает такой момент, когда ты не движешься ни по одной из них, но как бы созерцаешь возможности этих интенций, и тут ты постигаешь, что это присуще уже не индивидууму, тебе как таковому, а это есть некое универсальное свойство живого человека. Ты стоишь в преддверии их (интенций) и можешь управлять ими.

Затем наступает этап возвращения мира себе. Ты вдруг обнаруживаешь ясно, что все проблемы взаимоотношения с миром в том или другом месте в то или иное время (возможность овладеть временем) были актуализированы. Ты начинаешь различать доселе невидимую природу вещей, вернее картину мира (и даже не то чтобы понимать, но видеть) – и это значит мир возвращается к тебе.

И есть еще третий этап. Внекультурная позиция – 0-позиция. Это уже универсальный момент, не члененный интенционально, – целостный мир выступает перед тобой, и ты обзираешь ВСЁ.

В отношении образа. Я размышлял над образом. В прочтении интенциональных текстов является образ. Не стоит внедряться в него или приближать его к себе, и тогда оставленный сам на себя он способен саморазвиваться.

И важно сохранить дистанцию по отношению к этому образу. Если это удастся, тогда и только тогда возможен некий диалог. Образ сам станет открываться тебе неведомой тебе возможностью.

Искусство как опыт незнакомый, не оживление и расцветивание известной идеи – но как некая данность. Живой импульс метафизики.

Мир неизменен. Лишь в человеке есть открытость на мир.

Законченные культуры. Их произведения полны смысла. Но не стоит искушаться и вооружаться опытом мертвых культур, ибо они будут инородным телом в нашей еще открытой на мир незавершенной культуре.

Смысл этого мира лежит за пределами его (ибо внутри его нет и не может быть), поэтому единственно возможное отношение к миру – попытка осознать (стало быть, выйти за его пределы).

Сообщение миру о мире. Информация о мире.

Вернуть мир самому себе «здесь и теперь» (это момент, а не уход во вневременное).

Каждый человек руководим стремлением завершиться. Можно осознанно идти на незавершенность – а это и значит, что тебя нет.

Декартовская формулировка «Мысль, стало быть, существую» ничего по существу не высказывает, так как в ней лишь указание на функцию ума. Гораздо интереснее Беркли: «Существовать – значит быть воспринимаемым».

Взгляд не только видит, но он как бы и порождает вещь и как бы осмысливает, придает ей смысл и оценку и тем самым возвращает ее себе в своей самоценности.

Триада Я в поле зрения, стало быть, понимаема и суща в этом взгляде, но на каком-то этапе ты как бы уже в некоем состоянии трансцендентной возможности видишь самое себя, а стало быть, порождаешь и моделируешь себя, свое сознание.

И наступает такое мгновение, что уже все равно, на что смотреть, и у тебя не будет страха, что нечто пройдет мимо тебя, ибо, смотря на деталь ты будешь видеть ВСЁ. Всевидение. Всеосознание [1, т. 1, с. 258-259].

Новое видение мира – цель и предназначение художника. Без этого нет художника. В вышеприведенном тексте «Как увидеть мир» Александр Аксинин писал: «Взгляд не только видит, но он как бы и порождает вещь и как бы осмысливает, придает ей смысл и оценку и тем самым возвращает ее себе в своей самоценности» [там же]. А вот уже из восприятия его творчества эстонским художником и близким другом Тынисом Винтом: «Необыкновенное ощущение, что ты из иного мира и причастен инобытию. Творчество художника может стать дорогой в незнакомую реальность, о существовании которой мы большей частью и не подозреваем. Здесь свои законы и свои запреты, никем еще не отмеченные и не описанные. Ты продолжаешь свой путь по невидимой тропе, в конце которой, как тень, на тебя надвигается смысл произошедшего, Тропа узкая и опасная, но это единственное, что тебе дано» [4, с. 288].

В одном из своих текстов, относящихся 1979 году и озаглавленном «Конспект трансцендентальной эстетики», Александр Аксинин писал: «...Искусство – практика считывания мира (свобода и истина). Язык пришел к своим пределам. Авангард – не коммуникативен. Интеллигент оказался в роли профанирующего языка. Язык так отчужден, что если ... средствами языка сказать уже ничего невозможно.

Сознание современного человека устроено так, что откровение средствами современного языка очень быстро становится штампом (мгновенное освоение)...

...Две разновидности буддийских школ:

а) школа самосовершенствования, самопознания, самовыяснения и пр.

б) школа исключения себя (мир, простирающийся вокруг).

...Разрешенная мысль - есть не мысль.

Разрешенный человек - не человек (игольное ушко).

...Попытка взглянуть на искусство (в частности в плоскости) с точки зрения не человека.

Несопротивляющаяся плоскость создает впечатление окна, за которым видна уходящая вдаль дорога. Перспектива сконструирована так, что

удаленная часть дороги сводится к точке А, приближенная – занимает почти все расстояние нижней грани плоскости. В иконе дорога обозначается на всем протяжении параллельными прямыми, и она таковой является на самом деле, если ее обозреть сверху и на всем протяжении.

Известно, что в ребенке до знакомства с языком ярко проступают геометрические ощущения – это сказывается в первых рисунках, в которых четко выступает прямая линия.

Тут мы приближаемся к так называемому синтетическому пространству, в котором все строится не на иллюзии, а на реальности: вещь не обозначается, а есть на самом деле.

Раушенбах отмечал, что икона есть сочетание нескольких пространственных представлений: прямой перспективы (нам привычной), обратной перспективы и синтетической [11].

Так, например, в иконе, где изображена лежащая Богоматерь – окружающие ее лица обращены непосредственно к ней.

Над Богоматерью в воздухе как бы нависает фигура Христа, писанная на синем фоне. Получается, что Он не виден, иначе все лица были бы обращены к Христу. Тут явно выступает иное пространство.

Эпоха Возрождения и последующий ход развития живописи подготовили такое восприятие, что человек легко и без сопротивления обозревает поверхность изображаемого и таким образом как бы создается ход активности зрителя на поверхности изображаемого. Эстетика строилась в основном на нахождении скрытого в человеке, и таким образом объект искусства был культивированием того, что есть в человеке – скрытых ощущений, нюансов, чувств и т. д. – психологизмов.

Тенденция современного искусства иная. Создание синтетической поверхности делает плоскость сопротивляющейся и активной. Возникает обратный ход – не человек рассматривает картину, а как бы картина рассматривает его – человек предстает перед иконой. Поверхность синтетического пространства наделяется качествами, которых нет в человеке, и утрачивается та легкая восприимчивость, когда человек без затруднения узнает свое.

Текст на протяжении всего изложения должен отстоять на равном расстоянии от смысла – только в этом случае, возможно сообщить о некоей разрешенности. Иначе, если ориентироваться на европейский эффект катарсиса, где откровение выплескивается и наползает на текст, то получается, что одно противоречие выскакивает в другое, либо разрешается новым противоречием.

Метафора возникает как обобщение некоей многозначности. Значение всех значений данного – его всеохватывающая сущность – есть символ. Признак

символа таков, что, оказывается, он не только является итогом всех значений (все значения стекаются к нему), но и истоком всех значений - он как бы порождает сам обилие значений.

Вернемся к тому, что человек – игольное ушко, т.е. он может охватить лишь то, что может поместиться в маленькое пространство его пропускаемости. Как же охватить весь мир? (А это его постоянная потребность).

Тут мы подходим к знаку. Знак есть тот итог, к которому сойдутся все символы. Характерными его признаками являются:

а) он не делится во времени, но как бы сам концентрирует время;

б) он максимально концентричен;

в) дает изобилие прочтений (вскрытие возможностей);

г) в нем разрешается тот парадокс, который может быть с-ассоциирован в физике с одновременностью квантов и волн» [1, т. 1, с. 298-299].

Еще одной важной целью художника является поиск и создание собственного языка, ибо без него не возможно ни передать новое видение мира, ни построить иной мир, иное бытие. По этому поводу слова Жюль Делеза, относящиеся к литературному творчеству, в еще большей степени подходят к творчеству художественному: «Перспективная задача писателя – поиск собственного языка... Литература в этом смысле говорит на иностранном языке – каждый писатель вырабатывает внутри, точнее, на границах своего родного языка новый язык, который только и делает его писателем» [5]. Александр Аксинин создал собственный неповторимый визуальный язык, рассчитанный на диалог со зрителем, предполагающий напряженную работу встречной мысли и активное сотворчество. Его работы – это своеобразные письма – послания близким по духу.

Перефразируя высказывание известного филолога М.И. Шапира, относящееся к поэзии, можно сказать, что Аксинин «моделирует вечность или то, что под ней подразумевается» и что если «как категория мира физического вечность нам не дана», то в его работах она становится реальностью [14].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксинин Александр. Тексты и дневники 1974–1979 гг. // Илюхина Л. (составитель) «Время и вечность Александра Аксинина» В 2-х томах. (в печати).
2. Бродский И. Набережная неисцеления. // Сочинения Иосифа Бродского. Т. VII. – СПб.: Пушкинский фонд. – 2001. – 344 с.
3. Василюк Ф.Е. Переживание и молитва. Опыт общепсихологического исследования. – М.: «Смысл», 2005.
4. Тынинс Винт, «АКСИНИН» // Из книги «Библиотека Утопий», Издательство Орден Пятой Масти. – М.: ИМА-пресс, 2000.
5. Жиль Делез «Критика и клиника» (XX век. Критическая библиотека). – СПб: Machina, 2002.
6. Клех И. Инцидент с классиком. Рассказы и эссе. – Соло; Новое литературное обозрение, 1998.
7. Кривулин Виктор. «Офорты Александра Аксинина» – «Toronto Slavic Quartely». – Торонто (Канада). – № 6. – 2003. – <http://www.utoronto.ca/tsq/06/krivulin06.shtml>
8. Кристева Ю. «Силы ужаса: эссе об отвращении». – СПб.: Алтея, 2003.
9. Керлот Хуан Эдуардо. Словарь символов. – М., «REFL-book», 1994.
10. Мерло-Понти. М. Видимое и невидимое; пер. с фр. О.Н. Шпарага. – Мн.; Логвинов, 2006. – 400 с.
11. Раушенбах Б.В. «Пространственные построения в древнерусской живописи». – Москва: Наука, 1975.
12. Тимофеев Д.А. (составитель) «Хения, или Последовательный процесс», К выставке «Верю». – Москва: ММСИ, 2007.
13. Усманова Альмира «Визуальный поворот» и гендерная история // Гендерные исследования. Харьковский центр гендерных исследований. – № 4. – 2000.
14. Шапир М.И. «Стих как модель поэтической вечности». Доклад на конференции «Символ времени – время символа», Институт мировой культуры. – Москва: МГУ, 2003.