

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ОФОРТЫ АЛЕКСАНДРА АКСИНИНА

Графика Александра Аксинина до сих пор была известна лишь немногим ценителям в СССР, Польше и Франции. А между тем это один из наиболее ярких и замечательных феноменов новейшего искусства.

Есть русская поговорка: "Свято место пусто не бывает".

Одна из стен моей комнаты украшена двумя офортами Аксинина. Раньше здесь висел старый бухарский ковер: огромного бордового цвета прямоугольник, по всему полю которого восьмикратно повторялось странное симметричное изображение: полурастение-полуживотное, сложенное из треугольников, а по периметру ковра, вдоль узкого бордюра шел непрерывный геометрический орнамент, где, казалось бы, совершенно произвольно чередовались несколько элементарных геометрических фигур — квадраты, многоугольники, полумесяцы, звезды... Хотя чередование этих элементов не подчинялось никакой системе, оно не было и хаотичным настолько, чтобы раздражать. Красивый, но бессмысленный и бессистемный узор — таким он представлялся до той поры, пока однажды на него не обратил внимание мой гость — приехавший из Ташкента специалист по древней тюркской поэзии.

— О, — сказал он, — да у тебя есть Лейла и Меджнун!

Я удивился: — Где?

— Вот же, — и он указал на ковер.

Орнамент, идущий по кромке ковра, оказался поэтическим повествованием о роковой любви, о смерти, о торжестве человеческой страсти над условиями существования. Восемь центральных полужверей-полуцветов изображали восемь эпизодов — восемь любовных встреч героя и героини восточной поэмы. В повторении геометрических элементов осуществлялась особая закономерность — жил язык, очевидный для средневекового узбека или туркмена. Язык графических символов, понять который можно только на фоне звучащего поэтического текста — одной из бесчисленных обработок распространенного по всему Востоку сюжета.

Созерцание изображения на ковре для тех, кто знал и этот сюжет, и язык символов, служило, как свидетельствуют исторические документы, источником экстатического наслаждения — переживания, близкого к религиозному. Существует предположение, что этот "орнамен-

тальный язык" возник как попытка обойти магометанский запрет на изображение людей. В то же время отношение между изображением и текстом в геометрическом орнаменте имело и более глубокие корни — оно восходило к соотношению *р и т у а л а* /пластически-изобразительного иллюстративного священнодействия/ с *м и ф о м* /сакральным рассказом, сопровождающим это действие/.

Настоящая статья посвящена современному нам художнику. Что же, на первый взгляд, может связывать львовского графика Александра Аксинина с восточной художественной традицией, потерявшей жизнеспособность столетия назад? Ничего. И все же офорты Аксинина именно тем и замечательны, именно потому и уникальны в советской художественной практике, что воскрешают функциональные принципы древнего искусства. Эти работы ритуальны в том смысле, что каждая из них нуждается в тексте, в рассказе, в *м и ф е*, чтобы быть понятой.

Мифологическое повествование невидимо сопровождает изображения на офортах, композиционно достраивает работы. Присутствие "сюжета" становится тем более очевидным, чем дольше и внимательней всматриваешься в работы.

Вглядитесь, к примеру, в небольшой, овальной формы офорт, где изображен человек с косой, стоящий спиной к нам. Перед ним — трапециевидный клин скошенного участка, а дальше — уходящее вдаль поле; из травы полукругом, в два ряда, выступают девять женских полуфигур, каждая в широкополой шляпе, над каждой зонтик. Плечи и грудь обнажены. Ручки зонтов закрывают лица. На затылке косца — тоже широкополая шляпа — нечто среднее между соломенным головным убором украинского крестьянина и "боливаром" латиноамериканского пeона. На переднем плане, за спиной косца, полукругом выставлены цилиндрической формы сосуды, похожие на крестьянские кринки для молока. Верхняя часть изображения меридиально расчерчена, словно с неба на землю опущены, стибаясь под собственной тяжестью, одиннадцать полосатых удлиненных жезлов дорожного регулировщика.

Таков предметный план работы — первое, что в ней обнаруживаешь. Но если ограничиться этим планом — работа останется "непрочитанной", нерасшифрованной. Как старый восточный ковер, она нуждается в рассказе, а знаковая природа изображенных в ней предметов становится очевидной при внимательном созерцании. Прежде всего ^{на} это указывает числовая симметрия вещей. Девять женских полуфигур, торчащих из травы + две уже срезанных, валяющихся у ног косца фигуры, дают число II. Одиннадцать кринок для молока. Одиннадцать "небесных жезлов". Что означает это число? Русский астроном Чижевский еще в середине 20-х годов обнаружил, что циклы солнечной актив-

НОСТИ, кратные одиннадцати с половиной годам, соотносятся с ритмом исторических катаклизмов и перемен, происходящих в России. Он предсказал, что осень 1929, лето 1941, ранняя весна 1953, осень 1964 и т.д. будут отмечены событиями, важными для русской истории. Так оно и произошло... Идеи Чижевского были осуждены как антинаучные в середине 30-х годов, однако в 60-е годы интерес к ним стал распространяться в самых разных слоях советской интеллигенции. Их можно рассматривать как один из общепонятных "сюжетов", к которым апеллирует изобразительный план графики Аксинина.

Но этими идеями, на мой взгляд, далеко не исчерпывается концептуальный план небольшого — 90х130 мм — офорта, взятого в качестве примера знаковой природы искусства Аксинина. Человеческая история, время, связь между историческим и космическими процессами — вот то смысловое поле, где возможно "расшифровать" фигуру косца как персонаж русской и украинской народной мифологии — как персонификацию времени. В православных святках есть святой, день которого отмечается не ежегодно, как во всех других случаях, а лишь раз в четыре года и приходится на 29 февраля. Это Касьян /от греч. Касиан/. Народная этимология возводит имя святого к глаголу "косить", а "коса" — неременный атрибут смерти не только в славянской, но и в европейской мифологии. Распространена легенда, что в високосный год умирает больше людей, чем в "обычные" годы, и вообще високосный год считается тяжелым. Эти представления отражены в известной поговорке, которой встречают високосные годы: "Опять пришел Касьян людей косить". Без знания этих представлений "ритуальный" смысл графики Аксинина ускользнет от зрителя.

Бесполезно было бы предъявлять современному зрителю те же требования, которые древнее орнаментальное искусство предъявляло своим современникам. Разумеется, для восприятия работ Аксинина не обязательно ни знание определенных сюжетов, ни владение языком особых символов. Но в таком случае их эстетический эффект будет слабее. Стоит уловить медитативно-повествовательную природу этого искусства — как мы попадаем в особый мир, со своими законами и замкнутыми процессами, с новыми отношениями между предметами, каждый из которых по отдельности кажется нам знакомым, но будучи соединены, эти узнаваемые вещи теряют бытовую привязанность и повествуют о вселенной, существующей как бы параллельно объективному порядку вещей.

Действие работ Аксинина протекает в особом пространственно-временном измерении — в мире, населенном архетипическими образами, в мире ~~мире~~ платонически

мире **платонических** сущностей. Художник обращается к древнейшей символике, использует алхимические и астрологические знаки, создает на их базе собственные символы, т.е. занимается, казалось бы, тем же, чем еще в 30-е годы занимались сюрреалисты — Виктор Браунер, Пауль Клее, Макс Эрнст и другие художники, испытавшие на себе влияние философии Карла-Густава Юнга и психоанализа. И все же Аксинина трудно назвать сюрреалистом. Перед ним стоят совершенно другие задачи — соотносимые скорее с нынешней духовно-религиозной ситуацией в России и на Украине, нежели с историей западно-европейского искусства. Аксинин не относит себя к числу авангардистов. Приемы его работы глубоко традиционны. Он сознательно пользуется техникой классического офорта. Он уделяет много времени созданию невидимых простым глазом, но присутствующих в работе изображений. Например, мало кому придет в голову взять увеличительное стекло и рассмотреть через него оттиски Аксинина. А между тем, если это сделать, то обнаружится, что вроде бы небрежно заштрихованные кружки, диаметром не более одного-двух миллиметров, заключают в себе цифры, мельчайшие изображения, буквы и так далее — то, что никогда не увидит зритель, который рассматривает работу невооруженным глазом. При этом сам художник увеличительным стеклом не пользуется. Труд, граничащий с искусством ювелира. Труд, который может быть оценен только знатоками приемов традиционной европейской и восточной графики. Такая невидимая зрителю работа имеет глубокий духовный смысл для самого художника. Сам творческий процесс в его глазах обладает ценностью религиозного акта — молитвы, откровения и т.д.

Каковы же истоки искусства Аксинина? Внешне биография художника бедна событиями — слова эти можно отнести к большинству художников послевоенного поколения, однако в применении к Александру Аксинину они имеют особый смысл. Он сознательно разделяет и противопоставляет свою внешнюю и внутреннюю жизнь. Вот что пишет он сам о себе:

"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."

Текст столь же лаконичен, как и последние офорты художника. 32 года жизни "свернуты" в несколько строк. Аксинину не требуется об-

стоятельно определять творческие принципы, искать психо-аналитические или социальные мотивы своего дела, указывать на источники, обнаруживать концептуальную природу работ. Его графика концептуальна, но концепт не вынесен за пределы самих работ — он содержится в них и подлежит узнаванию. Концептуальна и приведенная "биография".

Чтобы эта концептуальность стала очевидной, мы "развернем" основные слова-символы, которыми художник пользуется.

"...Родился вроде бы русский человек..." — здесь звучит присущая художнику ирония, раздвоенность его национального самоощущения, фиксация той духовной пропасти, что отделяет в России художника от остальных людей, обрекая "вроде бы русского" человека на одиночество среди самых что ни на есть "истинно-русских" людей. Ирония проявляется и в игре словом "русский". Аксиинин живет и работает во Львове — культурно-историческом центре Галиции, области, населенной преимущественно украинцами. До 1939 года галицийские украинцы именовали себя "русинами", или "русами", а свою землю называли "землей руськой"...

"...Родился... во вроде бы европейском городе Львове..." — так, иронически переосмысляя противопоставление России и Европы, художник указывает на историко-культурные корни своего искусства: Львов — именно то место, где самым причудливым образом переплелись традиции первобытного, восходящего к славянской языческой мифологии, народного творчества, готики, барокко, поздней Византии, восточного /турецкого/ искусства, армянского зодчества и т.д. История Львова — "города на перепутьи исторических судеб" — овеяна противоречивыми архитектурными памятниками разных эпох и разных народов. Вот описание Львова, данное в русской дореволюционной энциклопедии Брокгауза и Ефрона: "Город на склоне холмов у подножия Замковой горы, откуда красивый вид на окрестности. 206 113 жителей /1910 г./... Много старинных зданий интересной архитектуры: православная церковь св.Николая /1292 г./, готический католический собор /1342 г./, армянская церковь /1437 г./, Кампианская капелла..." Город расположен на холмах. Когда идешь по улицам Львова, пространство, открытое зрению, непрерывно меняет свои очертания — каждый следующий шаг открывает новые неожиданные перспективы. То тут, то там внезапно обнаруживается барочный шпиль, готическая арка, романская базилика — и всегда эти здания, не организованные в единый ансамбль, а словно бы свободно и бездумно разбросанные по всему обозримому пространству, несут в себе нечто праздничное, сюрпризное. Пространственные фокусы, оптические обманы офортов Аксиинина, совмещение в

одной работе нескольких ракурсов, пристрастие к овальным и мягко-текучим формам, острое чувство того, что временный поток, в котором обретается человек, не равномерен, а состоит из завихрений, уплотнений и пустот, — словом, вся пространственная организация графики Аксинина, особенно ранних его работ, восходит к удивительному, мягкому, насыщенному воздухом истории облику Львова, и сейчас сохраняющему черты позднесредневекового города.

Пространство работ Аксинина до предела насыщено ощущением текущего времени, словно бы время, уплотняясь, делается мерцающим глубоким фоном, где проступают контуры "вечных знаков" — обнаженных женских фигур, символических изображений рыбы, креста и т.д. Соотношение временного и вечного, исторического и абсолютного трактуется художником как соотношение между темным и светлым. Его последние по времени работы гораздо лаконичнее ранних. Главное в них — мерцающий темный фон, сквозь который явственно просвечивают капли, искры света — ослепительные частицы незачерченной офортной бумаги. Свет, скрытый во тьме. Христианская направленность этих работ очевидна, недаром художник принял участие в конкурсе, проведенном орденом бенедиктинцев на книжный знак орденовской библиотеки, — и получил первый приз. "Православный" — так пишет он о себе в "биографии". "Православие" работ Аксинина отличается экуменической широтой. Украинская религиозная традиция вообще объединяет в себе черты восточной ортодоксии и католичества, она живет на скрещении двух великих ветвей христианской веры, и художник, считающий себя православным, может, не рискуя впасть в противоречие, назвать свое творчество "бенедиктинским".

"1972 год — диплом Полиграфического института, по специальности график". В биографии художника нет случайных фактов или произвольно названных дат. Начало пути Аксинина связано с работой по оформлению книг. Книжная графика в СССР имеет замечательные традиции, восходящие к 20-м годам: Фаворский и его школа, Эль Лисицкий, Митрохин, Каплан и многие другие. Прикладной, иллюстративный, "вторичный" характер искусства книжной графики в какой-то мере способствовал тому, что эта разновидность художественной деятельности подвергалась менее пристальному контролю и меньшему идеологическому давлению в сталинское время. Книжная графика сохранила свою относительную независимость от господствующей доктрины соцреализма еще и потому, что лучшие мастера иллюстраций стремились оформлять не столько произведения современных писателей, сколько русских и зарубежных классиков, чья текстуальная неприкосновенность служила своего рода защитным барьером против каких бы то ни было посяга-

тельств со стороны идеологии.

В 50-е годы иллюстрирование книг осталось единственной областью изобразительного искусства, где не наблюдался общий в то время упадок мастерства, где самостоятельность художника не была ограничена канонами, где оригинальные решения признавались не только возможными, но и желательными.

В то время, как монументальное искусство переживало затяжной кризис, советская книжная миниатюра все более эмансипировалась, все в большей степени утрачивала иллюстративный характер.

Плохое качество бумаги и полиграфии предъявляло к книжной графике своеобразные художественно-технологические требования: высокое качество иллюстраций должно было хоть как-то компенсировать низкий уровень типографского дела. В конце концов, разрыв между авторскими оригиналами и полиграфическими возможностями, особенно при выпуске массовой продукции, превратился в непреодолимую пропасть. К началу 70-х годов искусство книжной графики вообще освободилось от книги как таковой. Больше того, наиболее радикальные художники рассматривают текст как иллюстрацию к изображению, а не наоборот, как было раньше. Путь этот проделал Аксинин с 1972 по 1977 год, и, может быть, продвинулся в этом направлении дальше других, превратив иллюстрируемые тексты в часть изображения. Он не только вводит в свои работы предметный ряд, который символически должен воспроизвести не какую-либо часть текста, но дать образ текста в целом, служить знаком, матрицей иллюстрируемого словесного произведения. Он включает в изображение непосредственно сам текст, графически пересоздавая его и переорганизуя. Примером может служить офорт, где полностью, от начала до конца, воспроизведен рассказ жены художника Гелены Буряковской "Катушка", записанный как бы нитью, состоящей из букв и "намотанный" на изображение огромной катушки. Рассказ в таком виде может быть прочтен как произведение графики, а не литературы. Иногда объектом изображения становится одно только слово — в работах "СЛОВО" и "ЗДЕСЬ", где на темном фоне вибрируют светлые, словно возникающие на затемненном экране буквы. Иногда одна лишь буква есть предмет изображения, но буква, представляющая из себя подобие иконы. Алфавит рассматривается художником как некий иконостас, где каждая буква — знак того или иного святого. О работах Аксинина трудно говорить вне той литературы, которую читает художник и люди, окружающие его. Свифт, Достоевский, Кафка, Борхес — для него учителя не в меньшей степени, чем, скажем, Босх, Эшер, Малевич. Его графика не стесняется своей связи с литературой,

наоборот. Один из его излюбленных жанров — экслибрис. В качестве автора экслибрисов Аксинин известен и часто выставляется в СССР /1976 — Советский книжный знак, Минск; 1978 — Львовская графика, Виннипег, Одесса; 1976 — Всесоюзная выставка советского экслибриса, Москва; 1979 — Бьеналле малых форм графики, Лодзь, награжден Почетной Медалью; 1979 — Украинский экслибрис, Киев; 1979 — Советский экслибрис, Симферополь/. Но с экслибриса творческий путь художника только начался. В последнее время он отходит от этого жанра.

"1977 год — I-ое откровение с сопутствующим ощущением времени. 1981 год — 2-ое откровение с сопутствующим ощущением вечности". Параллелизм, с которым построена эта фраза, как-то неотделим от симметрии, господствовавшей в работах Аксинина с 1977 по начало 1981 года. В этот период создано несколько графических серий, в каждой — от 10 до 25 листов. Сериальность проявляется в первую очередь в единстве /внутри каждой серии/ размера, доминирующей формы /круг, квадрат, прямоугольник/ и общего для всех работ серии фона. Так, одна из наиболее удачных серий отпечатана на фоне, состоящем из мельчайших кружков. Внутри каждого десятого кружка — микроскопическая цифра — порядковый номер, каким отмечен каждый десятый день жизни художника, всего сроком на 47 лет. Механическое заполнение листа "атомами" времени превращает идею временной протяженности жизни в образ пространственный, в образ, восприятие которого не только одномоментно, но и осуществляется на подсознательном уровне. Время здесь присутствует как основа изображения. На эту основу наложена какая-либо композиция, как правило, символического характера — это либо знакомая нам уже обнаженная женская фигура, либо часовой циферблат, взятый как модель вселенной, либо просто абстракция, напоминающая тибетские мандалы. Вообще работы этого времени ориентальны по своей направленности. Грусть, одушевляющая их, близка тем состояниям, которые культивировались китайскими даосами и учителями буддистской секты дзен. Просветленная тоска по вечности — так можно определить это состояние. Лучше всего его могут иллюстрировать слова китайского поэта-мудреца эпохи Сун Ян Ху: "Эти горы стоят здесь испокон веков. Сколько мудрых и почтенных людей приходили сюда так же, как и мы, полюбоваться далями! И все они исчезли без следа, о чем остается только скорбеть. Если через сотню лет мы сохраним частицу сознания, наши души все еще будут сюда возвращаться..."

Мотив вечного возвращения пронизывает листы графических серий 78-79 г.г. Видимо, говоря о "сопутствующем ощущении времени", ху-

Дождик подразумевает именно эту ностальгию по "извечным горам и водам" /термин философии и живописи дзен/.

В его работах нет реальных пейзажей, нет "гор и вод", но условные объекты его композиций как бы плавают в необыкновенно густом, насыщенном и плотном воздухе, и за счет этой плотности каждый объект делается более прозрачным, высветляется изнутри, утрачивает свою материальную природу.

В некоторых офортах введен цвет. Художник прибегает к смешанной технике, от руки раскрашивая черно-белые оттиски. Но Аксинин — график, а не живописец, и цвет в его работах служит графическим, а не живописным целям. Присутствие цвета создает еще один пространственный уровень изображения, еще один слой, сообщает им еще большую глубину и многомерность. Цвет не связан с изображением, он не имеет у Аксинина чувственно-изобразительного значения. Цвет в его офортах символичен.

Русско-византийская иконописная традиция выработала особое отношение к цвету как к элементу художественной формы. За определенными церковными сюжетами были жестко закреплены определенные цветовые соотношения. Тому или иному святому соответствовал тот или иной колористический знак /например, Георгию Победоносцу — ярко-красный плащ, Богоматери — глубоко-синий мафорий, св.Ульяне — темно-зеленое одеяние, св.Параскеве-Пятнице — темно-красное и т.д./

Для Аксинина цвет также связан с изображением семиотически. Используются только две цветовых гаммы — зеленая и красная /разной интенсивности и глубины/ — знак определенного состояния работы — холодного или теплого. Цвет — ключ к эмоциональному содержанию работы и мало связан с ее формальной структурой. Один и тот же сюжет, оттиски с одного и того же оригинала могут быть разноокрашены. Работа получает "холодную" и "теплую" трактовку — и одна дополняется другой; они действуют уже тем, что расположены рядом, художественный эффект их основан на взаимодействии и противопоставлении.

Работы, созданные в 1981 году, т.е. после "2-го откровения с сапутствующим ощущением вечности", построены на традиционных для графики черно-белых соотношениях. В них почти перестал использоваться цвет, но зато стал интенсивнее тон. Они гораздо сдержаннее и лаконичнее ранних. Если до 1981 года художник строит свои композиции по принципу избыточности, не допуская "пустот", пауз на листе, то сейчас, в последних работах пустота, незаполненность пространства стала главным компонентом его изобразительного языка. В картине мира, открытого художнику, произошел какой-то кардиналь-

ный сдвиг. Будущее покажет, что изменилось вокруг и внутри вселенной Александра Аксинина. Но совершенно очевидно, что перемены эти происходят на фоне ожидания радикальных изменений в исторической и духовной судьбе советской культуры. Магия артиста позволяет Александру Аксинину не то чтобы заглядывать в будущее, но предчувствовать и в пространстве собственной жизни осуществлять то, что впоследствии может произойти со многими людьми. Одна из задач его искусства — профетическая. Трудно судить, насколько оправдается напряженный профетический пафос его офортов, однако уже одно то, что они не столь поражены безысходной ностальгией, как работы 1977–80 г.г., свидетельствует о выходе, который видит художник.

Уже созданного Аксининым достаточно, чтобы у него была репутация одного из лучших советских графиков. Его работы резко выделяются среди других на коллективных официальных выставках. Две его персональные выставки прошли с огромным успехом, особенно вторая — в Польше. Мастерство отличает его от большинства как нонконформистских, так и официально признанных художников. Но он стоит только в начале пути, и ему предстоит многое еще сделать, так что фразу "Всё", завершающую его "биографию", следовало бы записать так: "На сегодня всё...."

00000000