липень '2001

№7(79)

Галицька брама

Олександр Аксінін – художник-мисаитель

ВИДАВНИЦТВО «ЦЕНТР ЄВРОПИ»

Блудний син. 1977 р.

Олександр Аксінін: час і місце дії

"Давайте визнаємо те, що визнають усі ідеалісти, – ілюзорну природу світу. Давайте зробимо те, чого не зробив ані один ідеаліст, – будемо шукати нереальності, які підтверджують цю його природу. Я гадаю, що ми знайдемо їх у антиноміях Канта й у діалектиці Зенона. Ми (та божественність, яка закладена в нас) створили світ у своїх мареннях, своїх мріях. Ми уявили його як міцний, таємничий, зримий, повсюдний в просторі і постійний в часі. Однак ми відкрили в його архітектурі вельми витончені і вічні нелогічності, що свідчать про його оманливість".

Аргентинський письменник Хорхе Луїс Борхес, якому належать ці слова, був одним з найбільш улюблених авторів Олександра Аксініна. Несподіваним і дивовижним чином розкриваючи суть творчості, він неначе мав на увазі глядачів і шанувальників мистецтва Аксініна, що було основним змістом біографії львів'янина. Не в меншому ступені ці слова можуть бути віднесені й до подій та подробиць біографії Аксініна. Драматизм людського буття присутній у них повною мірою і завжди.

Олександр Дмитрович Аксінін народився в суботу, 2 липня 1949 р., у Львові, місті, в якому пройшло і з яким пов'язане усе його життя. Світлого літнього дня його очі вперше побачили крізь вікна Залізничної лікарні на вул. Огієнка; а у периметрі прямокутника, що утворюється взаємоприлеглими частинами вулиць Огієнка – Листопадового Чину – Гоголя і Городоцької, худорлява, випростана, зосереджена, поспішно крокуюча постать Олександра Аксініна – малого хлопця, підлітка, юнака – з'являлася мало не щодня впродовж багатьох років. Навпроти парку ім. І.Франка, у приміщеннях колишньої садиби Агенора Голуховського, цісарського намісника Галичини, – майже поруч із місцем появи на світ – містився неіснуючий нині дитячий садок, у якому минуло дитинство Олександра. На протилежному кінці паралельної вул. Гоголя, в будинку колишньої єврейської гімназії, дотепер розташовується середня школа, в якій він учився.

Батьки Олександра, які у момент його народження були ще молодими людьми, до весни 2000 р. жили у Львові в тому ж будинку N 4 на вул. Газовій, що став рідною домівкою художника. Людмила Юхимівна (1923-2000 рр.), мати Сашка, усе життя пропрацювала в установах залізниці, а його батько, Дмитро Петрович (нар. 1927 р.), на той час був військовим картографом. Зайняті справами повсякденного виживання, батьки мали обмаль часу для опікування малюком і спілкування з ним – тому для усіх великим полегшенням став переїзд до Львова на початку 1950-х рр. бабці Сашка – Олександри Михайлівни Нестерової (1894-1971 рр.), колишньої вчительки, репресованої і засланої, яка, звільнившись, вирішила не розлучатися з донькою – матір'ю майбутнього художника та її родиною. Саме вона щодня відпроваджувала Олександра у садок та початкові класи школи, зустрічала і годувала його, стежила за оцінками і допомагала батькам у вихованні хлопця. Ставши ще у ранньому дитинстві Олександра дуже близькою йому особою, бабця залишилася нею назавжди – саме вона підготувала Сашка до хрещення, яке відбулося у православному храмі св. Георгія на вул. Короленка у Львові. Зі зрозумілих причин дата і решта учасників цієї церемонії залишились невідомими. Згодом в родині з'явилася ще одна дитина, молодший брат Олександра, Сергій (1954-2000 рр.).

Художня обдарованість Олександра Аксініна стала очевидною всім оточуючим ще у дошкільному віці. Взявши до рук олівці, він залишив їх при собі на все життя, зробивши безперервним своє творче пізнавання світу і мистецьке проникнення в суть речей та явищ.

У 1956-1966 рр. Аксінін був учнем 52-ї середньої школи. Як тепер, так і тоді це була дуже престижна школа з поглибленим вивченням математики, що є доволі важливою характеристикою рівня його інтелектуальних здібностей.

Водночас із навантаженням у загальноосвітній школі Олександр у 1963-1967 рр. був учнем вечірньої художньої школи, яка містилася на третьому поверсі вже неіснуючого будинку N 9 на пл. Міцкевича. Очевидно, в цей час він дедалі виразніше починав відчувати своє покликання і майбутній напрямок творчості – мистецтво графіки. Протягом року після закінчення середньої школи Олександр працював на львівському виробничому об'єднанні "Прогрес" на посаді художника.

Період 1967-1972 рр. в житті Аксініна був важливим як пора навчання в Українському поліграфічному інституті ім. І. Федорова. Він вчився з надзвичайною легкістю, з невірогідною швидкістю опановуючи і засвоюючи усе, що потрапляло в поле його уваги, без жодних зусиль виконуючи всі учбові завдання і проекти, складаючи іспити, до жодного з яких йому не потрібно було готуватися. Свій диплом художника-графіка Аксінін згадав у числі найістотніших характеристик власної особистості у своїй метафізичній автобіографії.

В ці ж роки у студентському художньому середовищі в старому учбовому корпусі на вул. Підвальній Аксінін знайшов чимало приятелів і декілька найближчих друзів, з якими він залишався у тісному зв'язку всі наступні роки життя. До числа таких осіб належать відомі нині митці – Надія Пономаренко з Ужгорода, Катерина Суєвалова, Володимир Онусайтіс, Богдан Пікулицький, Борис Бублік та Юрій Чаришников зі Львова.

Студентські роки були також добою духовного зростання Олександра. На тлі винятково діяльного пізнання і сприйняття, безмежного читання, вдивляння, вслуховування, поряд із засвоєнням нових вражень і відчувань, із випробуванням здобутих вмінь художник відкривав глибини власної свідомості, свою людську суть, свій дар творення. Формування особи поєднувалося із стрімким розвитком особливого, виключно широкого і складного світогляду, загостренням інтуїції, збагненням філософських засад будови світу, підвалин і складових буття.

Після закінчення інституту Олександр був направлений на роботу в Житомирське обласне управління поліграфії, звідки трохи згодом повернувся до Львова і до призову в армію працював художнім редактором у видавництві "Каменяр".

Рівно рік, від травня 1973 по травень 1974 р., Олександр Аксінін прожив у кафкіанській буттєвості армійських казарм, де вдосталь пізнав чимало і сумних, і забавних сторін існування в солдатській формі, діставши досвід, про який він завжди пам'ятав. Місцем служби Аксініна була військова частина 95960 у Бродах на Львівщині, звідки через декілька місяців його як

художника було відкликано до Львова для участі в оформленні експозицій Музею історії військ ПрикВО на вул. Стрийській.

Його перебування в домі батьків після повернення з армії виявилося коротким. Прагнучи більшої незалежності від повсякденності, в пошуках справжньої самореалізації, він, залишаючись в постійному контакті з рідними, перебирається жити до друзів, повністю віддаючи себе глибинному збагненню буття і художньому втіленню свого бачення світу. Відтоді життя Олександра тривалий час зовні виглядало як безперервне свято спілкування з приятелями, число яких постійно зростало, як час романтичних захоплень, товариських зустрічей і дружніх розмов, як пора сподівань. Насправді ж для Аксініна це була доба зосередженої і відважної інтелектуальної праці, спроб збагнути призначення світу і людського існування з погляду різних релігійних вчень і сучасних філософських напрямків – особливо онтології і феноменології і, зокрема, в руслі концепцій екзистенціалізму, персоналізму, психоаналізу. Саме тоді ж починається й наполеглива і безоглядна нескінченна творча робота митця, що, поглинаючи його увагу і сили, стала виразом і свідченням його унікальної свідомості.

В середині 1970-х рр. в особистому житті митця дедалі більше місця займає спілкування з молодою, надзвичайно обдарованою людиною, тоді ще студенткою Львівської консерваторії, Енгеліною Петрівною Буряковською (1944-1982 рр.), здібною виконавицею творів фортепіано, початкуючою письменницею і – згодом,під впливом Олександра, також і художницею. Шлюб Олександра з Енгеліною відбувся 11 березня 1978 р. у райвідділі ЗАГС на вул. Огієнка, 18-А – неподалік місця народження Аксініна; свідком Енгеліни була її подруга Тетяна Білинська, дружина В. Сіпера, свідками Олександра – художник Володимир Онусайтіс та мистецтвознавець, співробітник Львівської картинної галереї Дмитро Шелест. Впродовж років, прожитих у помешканні Енгеліни в будинку N 8 на вул. Десняка, Аксінін виконав чи не більшу частину своїх творів, а за участю Енгеліни познайомився з багатьма діячами "другої культури" в Москві й Ленінграді – художниками, мистецтвознавцями, поетами, письменниками, які творили поза межами офіційно проголошуваних догм, зокрема Д. Пріговим, В. Кривуліним, І. Кабаковим, О. Рабіном та іншими. Очевидно, саме тоді ж Аксінін прочитав і основну масу творів філософського і релігійного самвидаву, що, мабуть, якось позначилося й на його мистецькій діяльності. Недовге подружнє життя Олександра перервала тяжка хвороба та смерть дружини 10 серпня 1982 р.

Ще під час служби Аксініна в армії Володимир Онусайтіс привів Олександра на вул. акад. Ф.Колесси в будинок N13 і познайомив з Веніаміном Сіпером (1907-1979 рр.), відомим художником, витонченим колористом, майстром пейзажу і портрету, доброю і мудрою людиною. Щира приязнь і взаємна повага, які тоді відчули нові знайомі один до одного, дуже швидко перетворилися на глибокі дружні взаємини митців, а різниця у їхньому віці та життєвому і творчому досвіді, відмінності у художньому баченні дійсності лише сприяли уважному і зацікавленому діалогу, що тривав і відновлювався впродовж усієї другої половини 1970-х рр.

Сердечні дружні стосунки, що пов'язували Аксініна з художницею Іриною Соболевою, розпочались у 1974 р. із прийняттям його на роботу у Львівський художній відділ спеціального проектно-конструкторського бюро Міністерства легкої промисловості на вул. К. Левицького і продовжувалися й після того, як, вирішивши повністю присвятити себе творчій діяльності, Олександр у 1977 р. залишив це місце праці. Дискусії, обговорення, відкриття і огляди виставок, подорожі, в яких брала участь І. Соболева, Олександр цінував дуже високо і часто повністю погоджувався з її оцінками і висновками.

Дружня прихильність, розуміння, допомога і підтримка подружжя художників Генрієти Левицької та Володимира Буглака завжди незмінно супроводжували Аксініна за всіх обставин його життя.

В житті Аксініна 80-х років особливу роль відіграли дружні взаємини з Тетяною Білинською – дивовижна подібність світоглядних позицій, а також спрямованості інтересів і уподобань цих людей була постійною та не вимагала пояснень. Після смерті Олександра саме Т. Білинською була впорядкована мистецька спадщина Аксініна та його письмовий архів.

Ім'я Аксініна стає відомим вдома і за кордоном на межі 1970-х – 1980-х рр., після того як його твори, що експонувалися у Лодзі на Міжнародному бієнале "Малі форми графіки", були в 1979 р. відзначені Почесною медаллю, а виконаний ним у 1981 р. книжковий знак бібліотеки бенедиктинського монастиря в м. Любіні у Легницькому воєводстві авторитетне журі визнало найкращим твором конкурсу екслібрисів, присвячених 1500-літтю уродин св. Бенедикта, покровителя Європи. Три примірники цього екслібрису було тоді ж передано в дар Папі римському Іоанові Павлу II. Відтоді аркуші Аксініна привертають пильну увагу широкого кола знавців та збирачів графіки у Польщі, Німеччині, Бельгії, Франції, Голландії і США. Праці митця з успіхом виставляються на міжнародних виставках.

Впродовж свого останнього десятиліття Олександр Аксінін багато подорожував у ближніх і далеких напрямках, оглядаючи художні виставки, відвідуючи усі цікаві мистецькі події, зустрічаючись із творами і творцями, спілкуючись з ідеями і поняттями, вдивляючись в оточуючу дійсність, в інших людей та у самого себе відважно, спокійно, зосереджено, часом іронічно і завжди глибоко. Майже щороку він по декілька разів бував у прибалтійських містах, де у Латвії та в Естонії у нього були віддані шанувальники і щирі друзі, особливо близькі психологічним укладом, естетичними уподобаннями, екзистенційним спрямуванням мислення. Серед них треба відмітити естонця Тиніса Вінта, з яким Олександра пов'язували творчі і дружні стосунки до останнього дня його життя. 3 травня 1985 р., вкотре вже повертаючись із мандрів у Прибалтику, художник загинув у авіакатастрофі при зіткненні літаків під Золочевом, майже на порозі рідного Львова, міста, до якого він поспішав...

За своє коротке життя Аксінін виконав понад 300 офортних творів та чималу, однак остаточно нез'ясовану, кількість акварельних аркушів. У складі друкованої графіки – ілюстрації до "Аліси в країні чудес" Л. Керрола (1976-77 рр.), до "Пригод Гулівера" Дж. Свіфта (1977-78 рр.), до давньокитайської філософської "Книги Перемін" (1984-85 рр.), серії "Босхіана" (1977-78 рр.), "Знаки Зодіаку" (1979 р.), "Звуки" (1980 р.), "Місяці" (1980 р.), "Слова" (1980-81 рр.), "Пошта Олександра Аксініна" (1983-85 рр.) і екслібриси близьких осіб, численних знайомих, замовників, з яких багато хто швидко ставав приятелем, – так, зокрема, було у випадку польських друзів митця.

Проникливе зауваження про особу Аксініна та його майстерність висловив відомий культуролог Ігор Дюрич, в минулому ще один близький приятель і довший час постійний співрозмовник митця: " Аксінін відчував свою творчість безнадійно багатовимірною і нескінченною: розвиток первісних форм, динаміка кольороемоційних станів, мізансцени наскрізної дії, трансцендентний план образів та знаків – він творив світ грунтовно і без пробілів. Він знав, що рано помре, однак "передчасно померлим автором" залишився б, проживши хоч дві тисячі років, – вичерпатись він не міг".

В усі дні свого життя, при всіх обставинах Олександр Аксінін був людиною вільною. В цьому його таємниця і головний урок. І непроминаючий приклад. І інколи докір.

Фото І. Дюрича. 1982 р.

Олександр Аксінін: спроба силуету в графічному середовищі

Аналізуючи з перспективи майже чверті століття склад тих виставок у Львові, для яких були надруковані каталоги, можемо ствердити, що уже тоді, в другій половині 70-х років, час найглухішого застою, існувала група митців, яка достатньо артикульовано декларувала своє неприйняття існуючої директивної лінії в мистецтві СРСР. Для прикладу можна звернутися до каталогу обласної виставки "Ленінським шляхом" (до 60-річчя перевороту в Петрограді), на яку постаралися притягти всіх львівських графіків, у яких проблискувала бодай іскорка таланту. Виокремивши з переліку всіх прізвищ групу професіоналів, які на той час формували обличчя львівської графіки, можемо у світоглядному аспекті підрозділити їх на три групи. Перша, духовно сформована у 40-і а то і в 30-і роки, насамперед в умовах радянської України, або ж з туземних конформістів, дисципліновано представляє набір портретів осіб, канонізованих режимом, всілякого роду героїв, активістів та передовиків або ж сцен, які прославляють їх вчинки. Друга, "буферна" група, переважно з художників – вихідців з Західної України або тих, які щільно в молодості зіткнулися з "шістдесятництвом" (З. Кецало, І. Остафійчук, Є. Безніско), явно не відчуває припливу ентузіазму (і демонструє це) від пропонованої тематики, але в силу різних причин не спроможна заявити про своє повне неприйняття її.

К. Суєвалова. Вернісаж у картинній галереї. Офорт. 1977 р.

І нарешті, вельми обширна третя група, яка теж явно не демонструвала свого непристосуванства, але цілою низкою натяків усталювала свою позицію – О. Аксінін, В. Дем'янишин, О. Ємельянова, Г. Левицька, В. Онусайтіс, Б. Пікулицький, В. Пінігін, А. Семагін, І. Соболева, К. Суєвалова, Ю. Чаришников. Прикметно, що, за винятком І. Соболевої й Г. Левицької, це були зовсім молоді на той час люди (40-х років народження). І серед них, за винятком Б. Пікулицького, не було жодного галичанина (!). Способів уникнення прославляння "прекрасної дійсності" було декілька – спогади "непівського" дитинства (Соболева), жанр інтимного натюрморта (Онусайтіс), алегорія (Дем'янишин), іноді присмачена іронією (Суєвалова), і, найчастіше, ілюстрації до літературних творів – казок, фантастики (Аксінін, Семагін, Пінігін, згодом Чаришников) або до балансуючого на грані ужиткового й образотворчого мистецтва жанру екслібриса. Ті з графіків, які бралися до образотворчої інтерпретації літературних творів, вибирали їх з явним прицілом на нетривіальність як форми, так і змісту (чаришниковські "гоголіана та щедріана", "лемківський" цикл у Пінігіна та ін.). У Аксініна, звичайно, були свої улюблені автори – Керрол, Свіфт. Саме ілюстраціями та екслібрисами митець найчастіше проривався на місцеві виставки.

Симетричні побудови аксінінських офортів, перевертки, паралельні й дзеркальні друки, з якимись невловимими на перший погляд відмінностями, втягали глядачів у світ, де все може статися, світ, який існує за власними, незнаними нам законами, як у керролівському задзеркаллі. Зрозуміло, що така манера також дратувала виставочні комітети: над такими творами потрібно було мислити, що категорично протипоказано напрямній вказівці тоталітарного мистецтва.

Сучасники в гігантській більшості не схотіли, та й не змогли зрозуміти, а тим паче оцінити творчість О. Аксініна. Часом виникає враження, що митець спеціально грався з глядачем, підсовуючи йому своєрідні тести-ребуси на інтелігентність, ерудицію, почуття гумору (дуже часто "чорного"). Сам автор при тому теж не боявся лицедійства, показуючи себе глибшим, значимішим, витонченішим, благороднішим, ніж у повсякденності. Але така гра, однаково захоплююча для обох сторін, входить до неписаних, але всіма дотримуваних правил. У своїй забаві митець, однак, переоцінював рівень середовища. Зашифровані на кількох рівнях, з алюзіями до творчості письменників-інтелектуалів, його естампи не викликали емоційного резонансу навіть у тих, що вважали себе причетними до світу мистецтва. Тому для них аксінінські формальні, не кажучи вже про змістові, пошуки окреслювалися класично галичанською фразою, що то все "жидівські гоцки-кльоцки", які з національної культури злетять з бігом часу, як піна з пивного кухля. Цього, однак, не сталося. Олександра Аксініна оцінили вже сучасники, але, як це звичайно буває, далеко поза межами дому – в Прибалтиці, у Польщі (де з'явилися й публікації про його небанальний дар бачення світу), в інших країнах, де журі міжнародних графічних виставок не було занадто зашорене унітарною ідеологією. Олександр Аксінін ніби передчував, що в нашому бутті йому відведено не надто багато часу, тому постарався напрацювати достатньо для того, аби закріпити свою присутність у львівській графіці останньої чверті XX віку. Серед останніх робіт митця є естамп, на якому зображено груші, які градом сиплються долі. Для нього ця робота стала Символом. Чи виросте на львівському грунті з аксінінських груш нове дерево, залежить насамперед від нас.

Андрій ДОРОШ

Аксінін: містика тривання

У творчості Олександра Аксініна вказівка на кратність була на різних програмних рівнях, але найбільш виразно вона проявилася у методі. Тонко відрегульовані обсерваційні лінзи, які у відповідні моменти змінювали насвітлення думки і сприяли інтелектуальному проникненню у приховану сутність речей і значень, відрізняли його образно-конструюючі дії від творчих підходів інших львівських митців. Але неспівпадаючий з основними лініями розвитку українського графічного мистецтва О. Аксінін не відчував від того особливих психологічних труднощів. Його кроки були послідовними, а добре розвинуте чуття часу дозволяло йому прекрасно орієнтуватися в загальномистецькій проблематиці й вирішувати свій ряд професійних задач.

Міст. Єдина живописна робота О. Аксініна 1976 р.

Олександра Аксініна звично розглядають як самобутнього представника одного з мікросередовищ інтелектуального життя Львова 1970-80-х років. Формувалося воно на противагу не лише офіційщині, а й іншим проявам творчої думки, в яких було чимало зусиль актуалізації "закупореної" системою духовної енергії минулого. Аксініну, як і ряду наближених до нього графіків, вдалося нагадати місту ще одну його нереалізовану потенцію – проективність на універсальні культурні вартості. Щось дуже сильне і справжнє мотивувало вибір художником певних знакових еквівалентів до символічних конструкцій своєї графіки, щось містичне керувало ним при зіставленні особистісного та культурно дистанційованого. У поставі О. Аксініна було багато незвичного. Центр спілкування він нерідко виносив поза Львів, природньо чуючи себе в ментально інших Польщі чи Прибалтиці. Навряд чи можна пояснювати цю схильність митця виключно комунікативним фактором, заохоченим стандартами міжнародних графічних виставок. Аксінін займав значно ширше поле значень, аніж побутове реагування на привабливі пропозиції ззовні. Його образна мова мала більше саморефлективних ознак, а всі інші рівні побудови графічних композицій програмувалися згідно отого первинного внутрішнього ресурсу.

Осібне місце Аксініна в мистецькому процесі на духовній осі *Україна – Світ* було визначене ще за його життя. "Звідки у нього **це?** – дивувався свого часу його близький приятель Юрій Чаришников під час розмови з автором цих слів. Можливо, ота осібність й утривалила його присутність на мистецькому грунті Львова уже в наступні десятиліття. Уважно прочитуючи його спадщину, можна побачити цілий ряд характеристик, які пов'язують його із сучасністю, з мистецькими ідеями початку XXI століття. Аксінін контекстуально прочитується в різних площинах нового статусу української графіки, в багатопланових інтегративних процесах живої та дигітальної реальності. Аксінін не став модою, натомість став одним із видатних виразників престижності графічного фаху у метапросторі сучасного життя. У триванні Аксініна є багато інших вказівок на кратність, що узгоджується з його духовно-ціннісними орієнтирами. Усе це спрацьовує і буде спрацьовувати на його подальше тривання і в нашій пам'яті, і при творчому моделюванні новими поколіннями художників нових візій багатоликого світу.

Роман ЯЦІВ

Вежа зі слонової кістки

Творчість Олександра Аксініна у великій мірі сприяла європейській славі львівської школи графіки 70-80-х років XX століття, але радше як складова регіональна, ніж естетико-формотворча. Вона об'єднала здобутки складнопідрядної техніки класичного європейського офорту із символікою східної філософії. Рефлексія з приводу модерністської концепції світу як хаосу, посилена умовами існування у силовому полі системи радянського абсурду, спричинила добровільну герметизацію художника у цьому віртуальному світі, зсуваючи в такий спосіб центр зацікавленостей автора з вектору "естетика і політика" у площину "естетика і світова культура". У поєднанні з відмовою від європоцентризму і етноцентризму та переносом зацікавленості на проблематику, характерну для країн Сходу, такий авторський підхід працював на ідею антиієрархічного культурного релятивізму, стверджуючи цінність і рівноцінність усіх граней творчого потенціалу людства. Це створювало навколо творчості Олександра Аксініна постійне коло шанувальників: інтелектуалів, неформалів, представників андерграунду та постійну ж ворожість до Олександра Аксініна з боку офіційного радянського мистецтва.

Естетика Аксініна принципово (в умовах соцреалізму) антисистематична, адогматична, декларативно вільна від жорсткості і замкненості ідейної структури. Суб'єкт як центр системи уявлень і джерело творчості розпорошується, його місце посідає універсальна мета-мова підсвідомості, що концентрує різноманітні традиції і культурні коди за логікою сновидінь. У той же час система мистецького вислову автора залишається незмінною впродовж усього життя, вдосконалюючись лише в технічному виконанні.

Незалежно від теми кожного окремого твору, серії творів чи індивідуальностей особистостей, яким присвячено численні екслібриси, вся творчість Аксініна скидається на розкадровку одного-єдиного фільму. Цікавим пропонується безкінечне інтелектуальне блукання в лабіринті єдиного безкінечного універсального тексту, орієнтуючись на весь арсенал світової культури в естетичному сенсі і на ідеї універсального гуманізму – в філософському. Ця конструкція цікава як для тих, хто здатен відчитати весь її метафорично-символічний ряд, так і для тих, хто його не розуміє, сприймаючи лише мелодику екзотичної форми. Саме в цьому причина постійного зацікавлення творчістю Олександра Аксініна, хоча без особи самого художника його світ нагадує чарівну музичну скриньку, чий віртуозно зконструйований механізм захоплює, але мелодії не розчути. Бо ключика загублено назавжди...

Наталія КОСМОЛІНСЬКА

Олександр Аксінін: трагічна миттєвість весни

Сьогодні з відстані часу наші зустрічі з Олександром Аксініним виглядають короткими спалахами сумних спогадів про те, що могло відбутися, але не відбулося, як у більшості нашого покоління, чиє духовне становлення і творчий пошук збіглися з періодом застою. Гинули плани, ідеї через неможливість їхньої реалізації, а те , що щастило зробити, давалося величезним трудом, настирливістю, іноді – будемо відверті – навіть компромісом з власною душею та совістю.

Аксінін був внутрішнім максималістом, хоча зовні виглядав стримано і ненав'язливо компанійським. Він не прагнув лідерства у товаристві однолітків, здається, навіть ніяково себе почував, зустрівшись з метром. Нас познайомив його щирий приятель художник Володимир Онусайтіс, коротко охарактеризувавши друга: *"Це – геній!"* Але на той час усі ми були геніями. Збиралися вечорами у когось в домівці, дудлили сухе вино, до нестями пили каву і нестримно дискутували з будь-якого приводу. Тоді серед нас вважалося неуцтвом не прочитати нову книжку, не побачити новий фільм, не відвідати виставку. Ми живилися власними враженнями від життя і мистецтва, практично не звертаючи уваги на приклади офіційного визнання. Це аж ніяк не можна було назвати дисидентством, тому що дисидентство передбачало активний вияв свого негативного ставлення до номенклатурної системи. Ми ж роками перебували у стані внутрішньої еміграції від обовваніючих закликів, гасел, промов на трибунах. Ми намагалися їх не чути і не помічати, зосередившись на пошуках інформації у змаганнях за рівень власного інтелекту.

А. Дюрер. 1985 р.

Та Аксінін пішов далі від усіх. Цей худорлявий хлопчина з довгим волоссям, гострим поглядом з-під окулярів у тонкій оправі міг з блискавичною швидкістю видобути сенс із заплутаних філософських суперечок, одним виразним реченням покласти край словесним пасажам співбесідника. Він був маломовним, але кожна фраза вражала глибиною думки і досконалістю її вислову. Він неначе годинами шліфував ці речення, котрі на другий день ставали афоризмами. Так само і в творчості чіткість та лаконізм образу він викристалізовував у візерунок, над яким розмірковуємо й досі. Він творив у душі свій мистецький космос, накопичуючи у голові та серці враження від банального буття, над якими інші не замислювалися, рухаючись у звичному ритмі буденності.

Балаканина на каві у "Нектарі", незначущий обмін словами, прогулянки містом аж ніяк не вказували, що у ці короткі миті він встигає відчути і побачити те, що нам, пересічним, не щастило. І тільки роздивляючись його роботи, можна було усвідомити, з якою шаленою швидкістю він рухався по навіженій колії самовдосконалення. З ним цікаво було говорити по ночах, блукаючи під мерехтінням ліхтарів. Аксінін взагалі любив ніч, що давала йому інший вимір часу. Ніч під тьмяними львівськими зірками приймала його в обійми фантазії та щирого самовияву. Тоді він видавався прибульцем з незнайомого світу істот, що отримали згори право жити, як творити, а творити, як жити. Годі й говорити сьогодні про те, що його творчість могли оцінити в офіційних колах. Художник, далекий від виставкової суєти, у якого жодного разу не піднеслась рука створити роботу на "потрібну" тему, який недоїдав, роками носив один светр і джинси, вже лише одним фактом такого існування символізував протест проти звичних на той час правил гри: малювати індустріальні пейзажі, щоб тебе помітили, штампувати портрети передовиків, щоб про тебе схвально відгукнулись критики, з ніжністю заглядати в очі визнаних колег, щоб отримати підтримку і покровительство. Це було не для нього. І за такий неафішований максималізм він платив дорогою ціною. Про нього не говорили, не згадували у газетах, не запрошували на збори Спілки художників. Ним не цікавились керівні від мистецтва особи. Його неначе не було. Але Аксінін магнітом притягував до себе десятки людей, яким потрібна була його особистість і творчість. Розгадуючи код його графічних узагальнень, вони розгадували і себе, у хитросплетінні ліній шукали своє місце у часі і просторі, приміряючи на себе його свідоме і підсвідоме ставлення до конфлікту із реальністю. Ясна річ, що першими його оцінили на Заході – у Польщі, де пошуки нового графічного мислення задавали тон у країнах колишнього соціалістичного табору. Він здобував медалі на виставках у наших сусідів, а вдома, у Львові, і далі був оточений стіною мовчання і стійкого невизнання.

Тієї весни йому посміхнулась доля. Естонія запросила жити і працювати. Він полетів назустріч фатальним обставинам, як метелик, що побачив трагічно неусвідомлений промінь світла. Аксінін, скромний, тихий Аксінін боявся літаків. Що б змінилось в його житті, якби він вирушив з Таллінна до Львова поїздом? Приїхав би на день пізніше? Але він вирішив летіти. І літак розбився неподалік Львова... Що відчував він в останню мить життя? Жаль? Жах? Ця думка не дає мені спокою.

Він відлетів у небо, що так щедро його обдарувало. А в моїй пам'яті назавжди залишився симпатичним хлопчиною, який прикрашав кімнату для зустрічі Нового року: чіпляв до люстри вирізані з паперу сліди снігової людини, розмальовував стелю, а потім танцював з дівчатами рок-н-рол і сором'язливо відводив очі від зацікавлених поглядів. Це була тільки мить нашої спільної молодості, коли ми, студенти, як хлібом, ділилися думками і натхненням. На згадку про цей вечір Саша Аксінін подарував мені чи не найперший свій екслібрис – смішний слон тягне вагони з книжками. Добра, майже дитяча робота. Не знаю, чи пам'ятає хто-небудь з друзів такого Аксініна? Наївного. По-хлопчачому відвертого. З відблиском трагічно приреченої посмішки, як натяк на мить життя, що промайне із невблаганною швидкістю.

Галина ДОМОЖИРОВА

Олександр Аксінін: ідейні та духовні джерела творчості

Олександр Аксінін належить до того кола філософів-метафізиків і художників, які сформувались в атмосфері 60-х – 70-х років, у так звані "роки застою". Це вже не було покоління "шістдесятників" – романтиків, а покоління людей, які намагались зрозуміти людину і світ у всій їх складності і глибині. Не зважаючи на задушливу соціально-політичну атмосферу того часу, внутрішнє життя інтелігенції, як це не дивно, було більш інтенсивним і насиченим, ніж сьогодні. Уся культурна інформація того часу збиралася по крихтах, осмислювалась, обговорювалась і передавалась іншому. Кожного дня оббігались усі книжкові магазини, газетні кіоски, і, якщо знаходилося щось варте уваги: книга, стаття у журналі, платівка або кінофільм, – це ставало подією. Люди просто жадали чогось справжнього. На основі цієї жадоби до істинного, живого і вільного сформувалась своєрідна нонконформістська культура, яка об'єднувала людей опозиційних не стільки до існуючого політичного ладу, скільки до культурного офіціозу. Це було досить широке коло інтелігенції, до якого входили не тільки художники і музиканти, але й інженери, лікарі, викладачі вузів і навіть військові.

Екслібрис Тиніса Вінта. 1977 р.

Олександр Аксінін був одним з найяскравіших представників львівської нонконформістської культури. Коло Аксініна, навіть якщо судити за кількостю його екслібрисів, нараховувало декілька сот людей. Але це була лише частина людей, з якими він спілкувався. Аксінін був тою фігурою, яка притягувала до себе і яка випромінювала імпульси творчості і свободи. Ці імпульси не були випадковими і зумовлювались не стільки його комунікативними здібностями, скільки його інтенсивним інтелектуальним, духовним і художнім життям. Глибина і широта цього життя вражали тоді і продовжують вражати сьогодні, особливо коли починаєш знайомитися з його текстами і щоденниками. В поле його свідомості попадала уся доступна на той час культурна інформація. Частина її надходила з-за кордону, наприклад, книги Л. Шестова, М. Бердяєва, П. Флоренського, В. Розанова, частина передруковувалася або копіювалася з дореволюційних видань – твори св. Августина, В. Соловйова, Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, З. Фрейда, частина виходила в офіційному друці, у так званих серіях "Для наукових бібліотек" та реферативних збірниках – твори К.Г. Юнга, А. Шпенглера, М. Хайдегера, М. Фуко, А. Швейцера та ін. У 60-х – 70-х роках у видавництві "Мысль" вийшла велика кількість книжок з серії "Антологія світової філософії": "Давньоіндійська філософія", "Давньокитайська філософія", твори Платона, Арістотеля, Спінози, Берклі, Юма, Канта, Гегеля, Федорова та ін. Серед філософів і культурологів радянського періоду Аксінін виділяв С. Аверінцева, М. Бахтіна, В. Бичкова, П. Гайденко, А. Гуревича, А. Лосєва, М. Мамардашвілі, Г. Майорова та ін. Особливо Олександра цікавили праці з семіотики, проблем мовознавства, знакових систем. Тут можна виділити книги Вигодського А., Лосєва А., Лотмана Ю., Лакана Ж., Соссюра Ф., Якобсона Р., Хомського Н. та ін.

Звичайно ж, Аксінін був добре знайомий з усіма значними творами світової літератури. На той час вийшли у світ художні твори Акутагави, Борхеса, Гессе, Камю, Кафки, Сартра, Йонеско та ін. Особливу увагу Олександр приділяв Дж. Свіфту і Л. Керролу, в творах яких він знаходив багато цікавого для своїх міркувань з проблем антології простору і часу, а також смислоутворення. У цій самій площині його цікавили В. Хлєбніков і Д. Хармс. Постійним "співбесідником" Олександра Аксініна був Ф.М. Достоєвський, якого він називав просто Федором Михайловичем. У 80-і роки Аксінін почав свою "подорож на Схід", сконцентрувавши свою увагу на вивченні далекосхідних культур – Китаю, Індії, Японії, що знайшло своє відображення в ілюстраціях до книги "Іцзін". Серед режисерів кіно, фільми яких обов'язково проглядалися і обговорювалися у колі Аксініна, можна назвати Тарковського, Сокурова, Михалкова, Шепітько, Абуладзе, Антоніоні, Бергмана, Фелліні та ін. І ми перерахували явно не всі культурні джерела, які живили його думки і образи.

Як філософ Аксінін не тільки засвоював величезний масив культурної інформації, але й упорядкував її, створивши свою власну метафізичну систему, свою концепцію світу і людини. Суть цієї концепції важко визначити однозначно – до нас не дійшло її систематичного викладення. Нам залишились лише його окремі думки і вислови у текстах і щоденниках, а також записи бесід Аксініна з його друзями. По аналогії з вже існуючими філософськими вченнями, його філософську концепцію можна було б назвати і фундаментальною онтологією, екзистенціальною аналітикою, феноменологією свідомості, а самого Аксініна визначити як релігійного філософа, гностика, містика і персоналіста. Релігійного філософа – тому що він визнавав існування Вищого початку, Бога, Абсолюта у світі; гностика – тому що він претендував на максимально можливе пізнання Універсуму і людини, хоч і визнавав наявність таємниці, непізнаного, а також містичного зв'язку з Абсолютом; персоналістом – тому що найбільш значимою цінністю для Аксініна була особистість, а найважливішим – біль, драма і трагедія людського буття. Не випадково він стільки уваги приділяв екслібрису – графічній формі, де на фоні Універсуму постає, хоч і досить своєрідно, конкретна людина в її неповторній індивідуальності.

Поєднуючи в собі талант мислителя і художника, Аксінін представив свою фундаментальну і екзистенціальну онтологію у графічних образах. При цьому він створив свій оригінальний алфавіт і свою семантику представленості духовних реалій в їх матеріально-образному і символічному втіленні. Це приводить до певних труднощів при "читанні" аксінінських графічних робіт. Вони постають як складні метафізичні тексти, які потребують від сприймаючого не тільки певного культурного рівня, але й значних інтелектуальних і духовних зусиль. Але й те, що ми зрозуміли, і той таємничий метафізичний фон – все це створює неповторну ауру аксінінських робіт і відчуття причетності до чогось значимого і високого.

Сергій СИМОНЕНКО

Офорти Олександра Аксініна

Графіка Олександра Аксініна до цієї пори була відома лише небагатьом цінителям. А між тим, це один з найбільш яскравих і гідних уваги феноменів новітнього мистецтва. [...]

Недоцільно було б висувати щодо сучасного глядача ті ж вимоги, які стародавнє орнаментальне мистецтво ставило перед своїми сучасниками. Зрозуміло, для сприйняття робіт Аксініна не є обов'язковим знання певних сюжетів або володіння мовою особливих символів, однак в такому випадку їх естетичний ефект буде слабшим.

Варто вхопити медітативно-оповідну природу цього мистецтва – як ми потрапляємо в особливий світ, зі своїми законами і замкненими процесами, з новими відносинами між предметами, кожний з яких сам по собі здається нам знайомим, проте, будучи поєднаними, ці впізнані речі втягують побутову пов'язаність і оповідають про всесвіт, що існує ніби паралельно до об'єктивного порядку речей.

Дія робіт Аксініна протікає в іншому просторово-часовому вимірі – у світі, населеному архетипічними образами, у світі платонічних сутностей. Художник звертається до стародавньої символіки, користується алхімічними позначками, використовує астрологічні знаки, створює на їх базі власні символограми, тобто займається, здавалося б, тим же ж, чим ще в тридцяті роки займалися сюрреалісти Віктор Браунер, Пауль Клеє, Макс Ернст та інші митці, які зазнали впливу філософії Карла Густава Юнга і неофрейдизму, і все ж Аксініна важко назвати сюрреалістом. Перед ним стоять цілком інші завдання. Завдання, співвідносні скоріше з теперішньою духовно-релігійною ситуацією у Росії та в Україні, ніж з історією західно-європейського мистецтва.

Екслібрис бібліотеки бенедиктинського монастиря в м. Любіні (Польща). 1981 р.

Аксінін не відносить себе до числа авангардистів. Прийоми його роботи є глибоко традиційними. Він свідомо користується технікою класичного офорту. Він приділяє багато часу створенню невидимих звичайним оком, однак присутніх в роботі зображень. Наприклад, мало кому прийде до голови взяти лупу або збільшуюче скло і роздивитись крізь нього відбитки Аксініна. А між тим, якщо це зробити, то виявиться, що начебто недбало заштриховані кружальця діаметром не більше одного-двох міліметрів містять у собі цифри, найдрібніші зображення, літери тощо – те, що ніколи не побачить глядач, який розглядає роботу неозброєним оком.

При тому сам митець збільшуючим склом не користується. Це праця, яка межує з мистецтвом ювеліра, праця, яка може бути оцінена лише знавцями прийомів традиційної європейської та східної графіки. Така невидима глядачеві робота має глибокий духовний сенс для самого художника. Сам творчий процес у його очах набуває цінності релігійного акту – молитви, одкровення і т.ін.

Якими ж є витоки мистецтва Аксініна? Зовні біографія художника є бідною на події – слова ці можна відносити до більшості митців післявоєнного покоління, однак, застосовані щодо Аксініна, вони мають особливий сенс. Він свідомо відокремлює та протиставляє своє зовнішнє і внутрішнє життя. Ось що пише він сам про себе :

„У 1949 році начебто російська людина народилася у начебто європейському місті Львові. 1972 рік – диплом Поліграфічного інституту, за спеціальністю – графік. 1977 рік – І-ше одкровення із супутнім відчуттям часу. 1981 рік –ІІ-ге одкровення із супутнім відчуттям вічності. 1979 рік – перша персональна виставка у Таллінні. 1981 – друга у Польщі. Все."

Текст лаконічний у тій же мірі, що й останні роботи художника. 32 роки згорнуті у декілька рядків.

Аксініну не потрібно всебічно визначати творчі принципи, шукати психоаналітичних або соціальних мотивів своєї справи, вказувати на джерела, виявляти концептуальну природу робіт. Його графіка є концептуальною, однак концепт не винесений за межі самих робіт – він міститься в них і підлягає пізнанню. Концептуальною є наведена „біографія". [...]

Історія Львова, *„міста на роздоріжжі історичної долі"*, упредметнення протиставними архітектурними пам'ятниками різних епох та різних народів. Ось опис Львова, поданий у російській дореволюційній енциклопедії Брокгауза та Ефрона: *„Місто на схилах горбів, біля підніжжя Замкової гори, звідки красивий вид на околиці. 206113 мешканців (1910 р.), багато старовинних будівель цікавої архітектури: православна церква святого Миколая (1292 р.), Кампіанська капела..."*. Місто розташоване на горбах. Коли йдеш вулицями Львова, простір, відкритий зору, невпинно змінює свої окреслення. Кожний наступний крок відкриває нові неочікувані перспективи. То тут, то там несподівано виявляється барочний шпиль, готична арка, романська базиліка – і всі ці споруди не організовані у єдиний ансамбль, а ніби безтурботно розкидані по усьому доступному огляду простору, несуть у собі щось святкове, сюрпризне.

Просторові винаходи, оптичні омани офортів Аксініна – сполучення в одній роботі декількох ракурсів, пристрасть до овальних або м'якоплинних форм, гостре відчуття того, що часовий потік, в якому перебуває людина, не є рівномірним, а складається з завихрень, ущільнень та порожнеч – словом, уся просторова організація графіки Аксініна, особливо ранніх його робіт, має вихідним пунктом дивовижний, насичений повітрям історії образ Львова, що і нині зберігає риси пізньосередньовічного міста.

Простір робіт Аксініна до останку насичений відчуттям плинучого часу, нібито час, ущільнюючись, стає мерехтливим глибоким фоном, на якому проступають

виявлених жіночих постатей, символічних зображень риби, хреста тощо. Співвідношення тимчасового і вічного, історичного й абсолютного трактується митцем як співвідношення між темним і ясним.

Його останні за часом роботи набагато лаконічніші від ранніх. Головне в них – мерехтливий темний фон, крізь який виразно просвічують краплі, іскри світла – сліпучі частки незакресленого офортного паперу. Світло, укрите в пітьмі. Християнська спрямованість цих робіт є очевидною, недарма художник взяв участь у конкурсі, проведеному орденом бенедиктинців на книжковий знак бібліотеки ордену, – і одержав перший приз.

„Православний" – так пише він про себе у біографії. „Православ'я" робіт Аксініна відрізняється екуменічною широтою. Українська релігійна традиція взагалі поєднує у собі риси східної ортодоксії та католицизму. Вона живе на перехресті двох великих гілок християнської віри, і художник, який вважає себе православним, може без ризику припуститися суперечності, назвати свою творчість „бенедиктинською". [...]

„1977 рік – І-ше одкровення із супутнім відчуттям часу. 1981 рік – ІІ-ге одкровення із супутнім відчуттям вічності."

Паралелізм, з яким побудована ця фраза, є невід'ємним від симетрії, яка панувала в роботах Аксініна від 1977 р. до початку 1981 р. – декілька графічних серій, у кожній з яких від 10 до 25 аркушів. Серійність виявляється в першу чергу в єдності (в межах кожної серії) розміру, домінуючої форми (коло, квадрат, прямокутник) та загального для усіх робіт серії фону. Так, одна з найбільш відомих серій видрукована на фоні, що складається з найдрібніших кілець. Всередині кожного десятого кільця – мікроскопічна цифра – порядковий номер, яким позначений кожний десятий день життя художника, загалом строком у 47 років. Механічне заповнення аркуша „атомами" часу перетворює ідею тривалості життя у часі у просторовий образ, у образ, сприйняття якого є не тільки одномиттєвим, а й здійснюється на підсвідомому рівні. Час присутній тут як основа зображення. На цю основу накладена яка-небудь композиція, як правило, символічного характеру – це або вже нам знайома обнага жіноча постать, або годинниковий циферблат, що приймається за модель Всесвіту, або звичайна абстракція, яка нагадує тібетські мандали. Загалом, роботи цього часу є орієнтальними за своєю спрямованістю. Всім їм притаманне відчуття миттєвості людського існування.

Апокаліпсис. 1983 р.

Журба, що одухотворює їх, є близькою станам, які культивувалися китайськими даосами та вчителями буддистської секти дзен. Просвітлена туга за вічністю – так можна визначити цей стан. Найкраще його можуть ілюструвати слова Ян Ху, китайського поета доби Сун: *„Ці гори стоять отут споконвіку. Скільки мудрих і шановних людей приходили сюди так само, як і ми, помилуватись далечінню. І всі вони зникли без сліду, за чим залишається лише вболівати. Якщо через сотню років ми збережемо частку свідомості, наші діти все ще повертатимуться сюди."*

Мотивом вічного повернення пройняті аркуші графічних серій 1978-1979 рр.

Очевидно, говорячи про *„супутнє відчуття часу"*, митець має на увазі саме цю тугу за споконвічними горами й водами (термін філософії і живопису дзен).

В його роботах немає реальних крайобразів, немає „гір і вод", однак умовні об'єкти його композицій начебто плавають у надзвичайно згущеному, насиченому і щільному повітрі, і за рахунок цієї щільності кожний об'єкт стає більш прозорим, роз'яснюється зсередини, позбувається своєї матеріальної природи.

У деякі офорти введений колір. Художник удається до живописної техніки, вручну розфарбовуючи чорно-білі відбитки. Однак Аксінін – графік, а не живописець, і колір у його роботах служить графічним, а не живописним цілям. Присутність кольору створює ще один просторовий рівень зображення, ще один шар. Колір надає роботам Аксініна ще більшої глибини і багатовимірності. Колір не пов'язаний із зображенням, він не має у Аксініна почуттєво-образотворчого значення. Колір у його офортах є символічним.

Російсько-візантійська іконописна традиція виробила особливе ставлення до кольору як до елементу художньої форми. За певними художніми сюжетами були жорстко закріплені певні кольорові співвідношення. Тому або іншому святому відповідав той або інший колористичний знак (наприклад, Юрієві Змієборцю – яскраво-червоний плащ, Богоматері – мафорій глибокого синього тону, св.Уляні – темно-зелене вбрання, св. Параскеві-П'ятниці – темно-червоне і т.ін.).

Для Аксініна колір також пов'язаний із зображенням семіотично. [...] Колір – ключ до емоційного змісту роботи, і він мало пов'язаний з її формальною структурою. Один і той же сюжет, відбитки з одного і того ж оригіналу можуть бути розкольоровані по-різному. Робота дістає „холодного" і „теплого" трактування – й одна доповнюється другою; вони діють вже тим, що розташовуються поряд, художній ефект ґрунтується на взаємодії та протиставленні.

Роботи, створені у 1981 р., тобто після *„ІІ-го одкровення із супутнім відчуттям вічності"*, побудовані на традиційних для графіки чорно-білих співвідношеннях. У них майже облишене використання кольору, натомість інтенсивнішим стає тон. Вони набагато стриманіші і лаконічніші, ніж більш ранні. Якщо до 1981 р. митець будує свої композиції за принципом надмірності, не даючи місця порожнечам, паузам на аркуші, то зараз, в останніх роботах, порожність, незаповненість простору стала головним компонентом його образотворчої мови. У картині світу, відкритого художнику, сталося якесь кардинальне зрушення. Майбутнє покаже, що змінилося довкола й у середині Всесвіту Аксініна. Цілком очевидно, що ці зміни відбуваються на фоні очікування радикальних змін в історичній та духовній долі радянської культури, усього радянського суспільства у цілому. Магія митця дозволяє Олександру Аксініну не те щоб заглядати у майбутнє, а передчувати і у просторі власного життя здійснювати те, що згодом може статися з багатьма людьми. Одним з завдань його мистецтва є профетичне бачення. Тяжко вирішувати, наскільки виправдається напружений профетичний пафос його офортів, проте вже лише те, що вони не так уражені безвихідною ностальгією, як роботи 1977-1980 рр., є свідченням виходу, який бачить митець. [...]

Віктор КРИВУЛІН

Витяг зі статті до часопису „Нобелівський журнал", Стокгольм (Швеція)

Ілюстрація до книги Л. Керрола "Аліса в країні чудес". 1976-1977 роки

Аксинин - как эхо мира

От графики Аксинина остаётся ощущение если и не инопланетного происхождения, то, по крайней мере, ощущение от мира, не похожего на окружающую нас действительность. Мира не воспринимаемого, но оказавшегося всё же воплощённым в двухмерном пространстве листа бумаги. Мира, в котором не понятно, как жить и как выжить. Вопрос даже не о том, как удалось работы Аксинина сохранить, а о том, как удалось их создать? Я не о загадках творческого мышления. Это отдельный вопрос. Я о том, что художник, автор, выходящий в своём творчестве за ограниченные пределы установок ремесла, нуждается в адекватно реагирующей на его пробы пера интеллектуальной и эмоциональной среде.

Как бы ни были недовольны те, кто недолюбливал ни его графику, ни его самого, они не могут продемонстрировать, что им в творчестве удалось добиться чего-то сопоставимого или превосходящего. Он занял свою нишу, на которую тогда никто не в состоянии был претендовать. А непонимание или несогласие, к счастью, как мы уже начинаем понимать, – это наши личные проблемы.

Понять графику Аксинина действительно непросто. Он не стремился академически изобразить окружающих и окружающее. В том ракурсе, в котором он видел реальность, её уже за много столетий до него изобразили Босх и Брейгель, произведения которых он любил. Подменять собой современную копировальную технику он тоже не стремился. Изобразительная плоскость для него, в первую очередь, была местом искусственной организации линий, пятен, игрой с симметрией и приёмами создания иллюзии пространства (Эшера он, естественно, тоже любил), игрой с читаемыми изображениями предметов и лингвистически выражаемых символов, вследствие чего и сами предметы приобретали статус символов. Чюрлёниса и древнекитайскую акварель он любил тоже. Насколько он сумел осмыслить особенности древнекитайской ментальности, зритель может оценить сам, рассматривая некоторые офорты. Для всех упомянутых авторов и школ реальность также не была непосредственным объектом изображения. И если и участвовала как-то на изобразительной плоскости, то скорее отсылая нас к нераскрытым глубинам нашего внутреннего опыта, приобретённого при получении опыта внешнего.

Стремление к организации изобразительной плоскости приводит к появлению произведений, принципиально отличающихся по способу восприятия от произведений, автор которых задавался целью изобразить что-либо, и даже от произведений, в которых автор задался целью изобразительными средствами выразить в той или иной степени воплощаемую словами мысль. Это приводит привыкших искать узнаваемые предметы и ситуации в состояние растерянности. Сложная многоярусная по замыслу организация изображения на плоскости приводит и к огромному количеству не сразу различимых подробностей. Замысел не читается сразу. Но это не значит, что плоскость не уравновешена, что она не держится в восприятии, что она не целостна и не производит общего впечатления. Она просто не читается сразу. И не читается в большинстве случаев легко. Но есть особый род литературы, называемый *философия*, и кто скажет, что этот род литературы легко читается. Даже художественная философская проза, как выясняется, для многих слишком трудна и скучна.

То, что делает на изобразительной плоскости Аксинин, скорее сродни искушённому современным изобразительным опытом орнаменту, включающему в себя пространственную иллюзию, предметный ряд и откровенно символическую составляющую. Среди догм классического европоцентричного мышления сложилось представление, что орнамент – это второсортный продукт изобразительного искусства, нечто несерьёзное, декоративное, служащее только для украшения. Но это принципиально не так.

Естественно, существует серьёзное отличие между явлениями культуры, способными быть более или менее легко словесно изложенными, или, как говорят в таких случаях философы, дискурсивно оформленными, и, с другой стороны, с особенностями реальности, при попытках словесного осмысления которых возникают серьёзные трудности. Но это не значит, что эта сторона реальности менее важна. Если применить количественное сопоставление, то невыраженное словесно – это бесконечная Вселенная по сравнению с тем, что человечество накопило в своих библиотеках, фонотеках и архивах, с которыми уже с трудом справляется.

И в самой европейской культуре были периоды иконоборчества. А некоторые культуры до сих пор избегают изображения высших религиозных объектов, используя для этого орнамент и допуская изображение только в книжной графике. Например, так обстоит дело в культуре исповедывающих ислам народов, где орнамент и изображение по своему назначению практически меняются местами.

Если при организации изобразительной плоскости совершенно очевидно знакомство Аксинина со стандартными приёмами композиции и перспективы, хотя он использует их своеобразно, отталкиваясь от приёмов, но не преследуя цели создать иллюзию узнаваемого, а скорее демонстрируя искусственный формальный характер изобразительных средств, играя с нашим ожиданием, полученным в результате визуального воспитания, то при изображении предметной реальности он старательно избегает приёмов академической школы изображения предметов и персон, хотя и знаком с ними. Его способ передачи предметной реальности – это хорошо известный из практики древнего, детского и примитивистского рисунка приём, заключающийся в решении задачи: я должен изобразить задуманное так, чтобы те, кому я это покажу, поняли, что я решил изобразить.

Как это получается – это отдельная проблема. Но этот путь позволяет также развиваться и совершенствовать возможности реализации художественных задач. И с определённой стороны, не претендуя на ценности академической школы, обладает даже более гибкими возможностями. Так как здесь нет стремления точнее передать внешнюю сторону действительности, а имеется стремление целостно выказать своё непосредственное отношение к предметной реальности, выделяя в изображаемом самое существенное для автора.

Вот к той воплощённой на листе реальности может возникнуть различное, в том числе и негативное отношение. К трудности чтения поликультурных символов и пространственной ориентировки, к перегруженности и миниатюрности деталей, как в пластике древнеиндийских храмов, требующих изрядного труда при рассматривании. К абсурдности изображённого, к сексуальной патологичности женских образов, да мало ли к чему ещё. Максим Горький как-то сказал, правда, не о художнике, а о поэте, что он – эхо мира. Я всегда к этому добавляю: как этот мир аукался, так это эхо и откликалось.

Александр **ТОЙБЕР**

Александр Аксинин. Мысли...

Предлагаем читателю фрагменты из сохранившихся текстов Александра Аксинина без комментариев, чтобы читающий сам мог подумать над его мыслями, оценить сложность его сознания, а возможно и прояснить что-то для себя в его графических работах.

1974 год

Начало списка самых важных вещей на свете на основе их неразложимости (в намеках).

1. Я
2. Боль не как парламентарий рецепторов не принимаемых мною, а как колодец к сути и как стена от истины.
3. Равенство шансов абсолютное, то есть пространство – автономия иначе отсутствие времени в конкретной точке иначе Бог.
4. Начало истинного ряда.
5. Женщина не как болезнь продолжения, но как интонация интенции.
6. Равнодушие как вечная граница.
7. Вдруг различие то есть ритм как единственный мост.

Из бесед Аксинина с Х. о семи пунктах неразложимости:

Х.: Что означает "Я", ведь "Я" расщепляется?

А.: Расщепляется Эго, а не Я. Я – это точка интенции, несущаяся к феномену явления и с ним объединяющаяся.

Х.: Бог – это констатация?

А.: Не только. Бог как бы сам вступает в интенцию со мной помимо моей воли.

Х.: Что означает равнодушие? Барьер непроницаемости? Задержание реакции?

А.: Это нирвана задерживает реакции. Равнодушие выше – оно участвует во всех реакциях.

1976 год

Метафизика возможности – новое время и пространство.

Возможность является экспансией пространства и концентрацией времени.

Эксперимент – проект – хеппенинг – открытая возможность.

Из разговоров с Аксининым.

Значимая форма. Ближе всего к ней подошел Кафка. Судя по его дневникам, 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.

***

Творчество – есть время творящее через тебя.

Человек жестко детерминирован и ни о какой свободе воли не может быть и речи.

***

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.

Монограма Олександра Аксініна

1977 год

Порядок построенный на запретах: смерть, страх, боль, безумие и пр.

***

Мир – целое. Я – ничто. Я – не целое. Выполнить себя – заполнить ничто. Юродствуя, переводить себя в иную систему значений. Обновление вечных истин.

Все есть в сознании. Знать себя как абсолютное и обладать собой в этом знании – сокровенный смысл мира и жизни.

Каждое мгновение бытия как событие (символ), как предназначение.

***

"Поэзия абсурда" – "книга бессмыслиц" (1846 г.). 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.

1978 год

"Катарсис" – это исчерпание для индивидуума всех вариантов невозможного. Я предлагаю "пред-катарсис", то есть те конструкции, которые исчерпывают все ситуации перед невозможным.

***

Чем случайней, тем предопределенней.

***

Как удивительны и трагичны взаимодействия знака и обозначаемого. Их неадекватность колоссальна и плодотворна для понимающего.

***

Искать смысл отдельного элемента не стоит, так как онтологическое просачивается через структуру, то есть важно взаимоотношение элементов…

1979 год

Аналитика воображения – положительная способность превращать линейное время представления в одновременное пространство виртуальных элементов.

***

Время как трансцендентальная схема в отличие от простой последовательности моментов имеет определенную "фигуру".

***

Природа совмещает различия и силой связывает их, рефлексия же открывает, анализирует и развивает сходства.

***

Раздумья о конце истории – утопия причинного мышления, греза о первоначале – утопия классифицирующего мышления.

***

Внутри языка испытанного и изведанного именно как язык, во всей игре его возможностей в их крайнем выражении и выявляется, что человек "конечен", что достигая вершины всякой возможности речи, человек прибывает вовсе не вглубь себя, но, напротив, к краю того, что его ограничивает: в ту область, где рыщет смерть, где угасает мысль, где ускальзывает первоначало.

***

Критика профанирует текст, комментарий фетишизирует.

1980 год

Метафизика – бодрствование посреди мира, в котором свидетельства чувств высветляют лишь передний план.

Магическое бодрствование есть арена борьбы.

***

Личность не как нечто единичное, но как нечто единственное.

***

Мистерия открывает, вернее приобщает к истине.

1981 год

Ничто достойное быть доказанным не может быть ни доказано, ни опровергнуто.

***

Начало философии там, где прекращен разговор не только с другим, но и с собой.

***

Пробовать и испытывать то, что воспринимается без слов и изображений.

***

Основное сверхкачество человека – мочь быть **ничем.**

***

Откровение есть лишь тогда, когда есть вопрошающее.

1983 год

1. Настоящее время есть только тогда настоящее время, когда оно есть своя привязанность, а прежде всего немыслимое и это немыслимое есть единственная конечная возможность и эта возможность есть то, что создаёт возможность быть, быть, быть. Быть это быть рядом с абсолютом, а это значит быть в настоящем, а это настоящее есть всегда возвращение прошлого, которое вдруг оказывается всегда настоящим и настоящим и ещё раз им же.

2. И к абсолютному ничто не ведёт, потому как оно всегда есть и его лишь открывают удары, дары, смерть.

Текст на офорте "Памяти Карла Ясперса"

Мне кажется что ценность понятия "осевое время" в том указании на возможность возвращения к состоянию когда "символическое" лежит на пороге своего возникновения и играет наиболее чистую роль запредельного регулятора всей вычленяющейся психики и обнаруживает свою потрясающую сверхвозможность в первую очередь в силу того что оно "предлежит" иначе говоря находится и видится впереди то есть являет собой чистую возможность "задания" времени ведь иначе эта возможность уже есть в настоящем и в прошлом и не может быть полностью "своей" а напротив всегда ты сам есть некое следствие этой принадлежности иначе ты сам являешься принадлежащим и вся мощь этих метафизических возможностей способна действовать разрушительно так как она сплошь истинна и еще раз истинна и реальна и не обладает способностью уже быть фикцией то есть сочленяется с пустотой и быть возникающей то есть быть чистым хотением быть возможным бытием ибо это бытие полностью экстатично в момент принадлежности его лишь моему "началу" и само в силу этого принадлежит тебе же наиболее и это совпадение бытия и возможности бытия есть начальная точка есть положение и самоположение этой точки есть то начало которое есть ведь любое ее инобытие уже порождение бесконечного и другого способа прерывания этой бесконечности как через восстановление уже символическое этого начала я не знаю и основа ритуала есть приобщение из уже-бытия к начальному действу чистого начала чистого предбытия превращает это уже-бытие в полуреальное и потерявшее свою энергию направленности "через" и способность делать прозрачным и подчиненным любое иное бытие и утрата такой проницающей энергии делает невозможным это событие как со-бытие как рядом-бытие как другое бытие и это в свою очередь отнимает божественную способность видения и ведения ведь приобщенность к такой предначальности есть способность возникновения богов как символов где обнаруживается их абсолютное единство и предельная возможность направленного времени в каждом своем отрезке причастного абсолюту как своему источнику вернее тому что делает источник возможным по сути не являясь таковым но являясь той первоэмоцией которая не может быть по сути пережитой но всегда лежит в основе самой такой возможности переживания такого переживания которое есть переживанием высшего порядка потому что является совпадением возможности и бытия и это есть откровение и ничего выше переживания откровения нет так как это единственное бездоказательное и самосущее и использует человеческую сущность как предел.

9/III 1983

Рукописний текст офорту "Ігри з блакитним простором", туш, акварель. 1981 р.

Феноменологія простору та простір феноменології в щоденниках О. Аксініна

Щоденники Олександра Аксініна подають його не лише як майстра своєрідної, авангардової графіки, а й як шукача-мислителя. Проте, це не є "кустарна філософія", що часто-густо являє собою щось скорше екзотичне, ніж справді глибоке і цікаве; перечитавши його нотатки, я переконаний, що для нього філософія була не галуззю знання, не наукою і не академічною справою, а способом життєвого самовипробовування та формою ведення діалогу із "великою німотою" світу.

Якщо не впадати у зайві деталізації, то слід сказати, що в цих записах фігурують імена видатних філософів "усіх часів та народів" (хоча набір цих імен постає досить рідкісним для того часу!); відтворюються деякі тези та міркування філософів XIX-XX століть; без особливих ускладнень можна виділити "культові" для автора щоденників фігури (Бергсон, Бердяєв, Ніцше, Вітгенштейн, Кант, Кафка, Хайдеггер, Шестов). Дещо складніше обстоять справи із встановленням відношення Олександра до феноменології, зокрема – феноменології Гуссерля, проте не можна не помітити того, що у записах за 1978-1981 рр. все ніби просякнуте феноменологією, принаймні – своєрідною феноменологією простору. Це не значить, що Аксінін цитує феноменологічні тези або ж використовує їх як "методологічний засіб", – він мислить феноменологічно. У чому особливості такого роду мислення? Якщо сказати коротко, то надзвичайний авторитет Гуссерля на початку XX ст. був зумовлений тим, що він блискуче вирішив невирішувану раніше філософську проблему (в цьому полягає одна з ознак справжнього творчого прориву): він знайшов вихід за межі однобічності як спіритуалізму (на кшталт Мальбранша), так і реалізму (подібного натуралізму Бюхнера або тезам марксизму). Гуссерль почав доводити, що не можна вважати першою реальністю дух, але так само – і природу, фізичні сили чи матерію, бо *єдине, із чим має справу людина, – то є феномен*: дещо таке, що нам відкрилося, що присутнє в нашому погляді. При тому *феномен* (хоча за значенням самого слова це є явище) *нічого не являє, окрім себе самого*; за феноменом не стоїть ніякої прихованої сутності саме тому, що феномен і є те єдине, що взагалі може бути нам надане. Єдине, що слід додати, це те, що *феномен надається свідомості*: свідомість постає способом, формою наданості феноменів. Ця теза стає найпершою і відправною для всіх міркувань Олександра Аксініна. Хочу відразу ж категорично усунути із цієї тези усілякі натяки на якусь там "боротьбу" за або проти ідеалізму: йдеться про *спосіб вживання в дійсність*, спроби осягнути її як те, чому ми (чомусь) стали свідками, прийшовши в це життя: *"Лишь мышление вводит в мир, чувство – в бывание"*, *"Сознание – категория отношения"*. Відношення – до чого? До "того" – до "нуль-простору", "до буття", "до самоусвідомлення", "до часу", "до дій", "до суб'єкта", "до мистецтва", "до трасценденції", "до надлюдини". Кожне із цих відношень варте того, щоби, йдучи за Аксініним, вдуматись у нього, відчуваючи смак справжніх зустрічей із "непроявленим", проте значно важливіше і складніше *зрозуміти всі ці варіанти відношення як одне, як єдине "те ж саме"*. Це є те єдине, що нам потрібно, або, принаймні, потрібно людині, яка не може позбутися відчуття безглуздості нашої присутності в світі саме тому, що *"смысл всегда здесь, и деяние вполне и свободно бессмысленно и ровно"* (1978). Проте, навряд чи Аксінін був би тим, ким він був, якщо би його справа залишилася б спробою проникнути чи то у феноменологічне, чи то у кантівське, чи то у бергсонівське розуміння буття і свідомості: друга теза, що проходить через всі тексти, – це теза *боротьби із свідомістю, подолання свідомості*, оскільки *"грёза о первоначале – утопия классифицирующего мышления"* (1979). Мислення ж, як і свідомість, – явища кінцеві, впорядковані; у цьому сенсі – мова постає аналізом думки, бо членує останню, тому *"исходное – несамодостаточность любого существования"* (1979). Чи існує спосіб здолати свідомість, зняти закляття її кінцевості, націленості на порядок, а, значить, *на повторення наявного, на тривіальне*? Зрозуміло, що прагнути виконати це завдання або ж хоча б наблизитись до такого означає наближення до вічності, а вічність – це вихід за межі часу... Вихід куди? – Блискуча думка Аксініна: це *вихід у простір*. У просторі не відбувається того, що вводить нас в життєве марення, – не відбувається виникнення та зникнення; тут не діє закон причинно-наслідкових зв'язків; простір, за Сашею, це *"трансцендентальная схема"*, що має фігуру, але не має послідовності. Отже, таїна прилучення до буття пов'язана зі схемою, тобто із структурою (Фуко, Вітгенштейн, де Соссюр). Тут немає звичної (за Юмом) послідовності в часі, а тому все відбувається "раптом", за всім приховані відкриття та несподіванки, наприклад, такого роду, як прозрівання на рахунок "чудовищ", відсутність яких дозволяє переходити від безперервності до табличок-зведень (1979). Але схоплення природної структури можливе лише за умови створення *штучної*. Тут виникає фатальна парадоксальність: щоби усунути свідомість, треба скористатися нею. Але ця парадоксальність, як і будь-яка парадоксальність взагалі, є ознакою виходу за тривіальність, – це наступна теза в думках Аксініна. Парадоксальність знищує усталений порядок, але знищує в такий спосіб, що залишає нас не серед бедламу, а серед таких "образів структур" (навіть *"гербариев структур"*!), де вже не діють ні час, ні

Воскресіння. 1985 р.
Останній офорт О. Аксініна

Про Олександра Аксініна

Якщо талант художника – це здатність найбільш повно і вагомо відобразити в творчості істотні риси власної доби, то Аксінін – митець таланту надзвичайного. Оперуючи вічностними категоріями – поняттями Добра і Зла, Хаосу і Порядку, Кохання і Відчуження – виражаючи те, що властиве людському розуму споконвіку, він залишався плодом своєї епохи, яку зміг передати як ніхто інший; зі своїм вкрай загостреним світосприйняттям, він розумів і відчував її як мало хто. Тут мимоволі насувається паралель із А. Тарковським – оце вже справді близнята і брати. І як дослідник препаруючи слід події, залишений сучасністю в душі людини, він зумів знайти спосіб виразити Вічне. І те, що його і досі не розуміють і що він несправедливо забувається, – це також наслідок епохи, яка настає, Епохи Великого Споживання, мабуть, найбільш руйнівної для людського в людині.

Аксінін не був оптимістом. Аксінін не був песимістом. Аксінін був РЕАЛІСТОМ в найбільш відпочатковому значенні цього поняття. В своїй творчості він виходив з реальності (не повсякденності), сприймаючи реальність з чіткістю філософа-аналітика.

Кожна нормально розвинена людина – в тому чи іншому ступені творець. В Аксініні творець осягнув найвищий ступінь, можливий для людини.

Кожна з його графічних праць – це макро- і мікрокосм, що вимагає вдумливого проникнення. І світ цих робіт жорсткий і жорстокий, як жорстка і жорстока буває безкомпромісна правда. Тут немає місця легковажному оптимізму. Тут немає і навмисної афектації, "емоційного" і такого ж банального смакування усілякої ущербності. Одначе є тут найглибше співчуття до людської істоти, приреченої на самотність. Є тут найгостріше жалкування з приводу велетенського провалля між призначенням людини і величчю її духа, що закріплені у її етичних уявленнях, та потворністю реального буття у нею ж – людиною – облаштованому світі, в тому, що світ цей вибудований на фундаменті страждання. І це говориться і без моралістичної дидактики, і без нарочитої емоційної агресії. Вибравши форму концепту, сам художник виступає з позиції начебто відстороненого холодно-розсудливого спостерігача, завданням якого є констатація, а згодом ретельний аналіз, препарування того чи іншого факту, явища. Однак це препарування повною мірою проходить крізь його, Аксініна, біль.

Ікар. 1984 р.

Ця, здавалося б, "суха раціональність" робіт Аксініна підкреслюється чіткою, гранично виваженою композицією та його філігранною, витончено-рафінованою технікою – і в цьому Аксінін досягнув досконалості надзвичайної.

Арсенал елементів аксінінської графіки небагатий – це відрізок прямої (відрізок, а не штрих), крапка, маленьке коло і лекальна лінія. І як Хтось створював світ з атомів, складаючи з них молекули, а з молекул – речовину, так і Аксінін зі своїх ЧОТИРЬОХ елементів складав світ своїх робіт... І ще – його неповторна штриховка! (До вісьмох ліній на мм^2!) Щільно-прозора, вібруюча, жива і статична – деяке ДЕЩО.

Як нескінченно довго можна вивчати світ – так нескінченно довго можна вивчати кожну його працю. Складаючи свій графічний аркуш з численних смислових елементів у єдиний узагальнений символ – мову-світ, Аксінін спеціально збільшував час глядача. Кожну з його робіт треба пізнавати. Як мудру книгу, з кожним новим прочитанням відкриваючи в ній для себе все новіше Невідоме.

Він працював неповних одинадцять років. В техніці офорту – десять.

Та за ці десять років він створив стільки, скільки вистачить для спадщини двох-трьох маститих майстрів... Його життя обірвалося на тій грані, коли він у творчості почав підніматися на новий, значно вищий ступінь у відтворенні свого пізнання світу. Кожна з його робіт була "виношена", продумана і "прожита" заздалегідь. Він працював на подив рівно, з продуктивністю добре налагодженої машини...

Як художник він був жорстко принциповим. Він робив ВИКЛЮЧНО лише те, що хотів, вважав потрібним для себе. Абсолютна безкомпромісність. Жодної рисочки конформізму. Жодного неправдивого, "не свого" твору.

Він був вільним.

***Володимир* ОНУСАЙТІС**

звичні зв'язки, ні рух: *"Метафизика – бодрствование посреди мира, в котором свидетельства чувств высветляют лишь первый план"* (1980). Структури – мови, свідомості, мистецтва, уяви – лише накладаються одна на одну заради того, щоби зупинити цей світ, вийти за межі історії, стати людиною, що перебуває у боротьбі "із надлюдиною", "стати нічим" (*"Созерцать – значит именно не мыслить"*). Не знаю, якою мірою мені пощастило виразити внутрішню *"пластику боріння із собою"*, яка пронизує усі читані мною тексти Саші Аксініна, але у мене немає жодного сумніву у тому, що лише ця боротьба здатна хоч якоюсь мірою виправдати той кредит, який наданий нам для перебування у цьому світі, виправдати нашу *"попытку стать современниками своего собственного существования"* (1979).

Я можу стверджувати однозначно: простір, відведений для феноменології в його записках, – це є частина того переднього краю, того пружку, перед яким та за яким для нас приховане виходить у неприховане, якщо ми схочемо і будемо здатні (чи готові?) вичитати там найперше і найважливіше. Хто це відчує? – *"Откровение есть лишь там, где есть вопрошающее"* (1981). А тому справедливим залишається запитання: *"Как же проникнуть в этот мир, в котором я уже есть? Как читать его книги? – Вопросы к небу"* (1980).

***Віктор* ПЕТРУШЕНКО**

"Книга Перемін" очима митця

В наш час бурхливих і часом неможливих до передбачення подій „Книга Перемін"(„Іцзін"), сама назва якої чи не найкраще пасує нашій добі, стала порівняно відомою і популярною, хоч і у дещо дивному товаристві астрологічних пророкувань та еротичних гороскопів, екстрасенсорики та гіпнотерапії. Ці, як правило, спрощені і достосовані до „гороскопного" сприйняття версії мало що залишають від глибини та мудрості книги, яка належить стародавній культурі та має трьохтисячолітню історію.

В основі „Книги Перемін" закладено вісім якостей або образів, що характеризують як природу, так і людину:

цянь – міць, сила, батько, небо;
кунь – самовідданість, податність, мати, земля;
чжень – рухомість, грім;
кань – небезпека, вода;
гень – непорушність, гора;
сунь – проникненість, вітер, дерево;
лі – ясність, вогонь;
дуй – радісність, водоймище.

Знаки цих образів є основними триграмами і утворюються сполученням цілих (ян) та перерваних (інь) ліній.

Ці вісім якостей вступають у сполучення одна з одною і дають 64 варіанти так званих гексаграм, кожна з яких характеризує і природну, і соціальну, і психологічну, і особистістну ситуацію людини, а все разом охоплює цілий світовий процес та увесь світ людини, суспільства і природи.

Згідно „Книги Перемін" шлях кожної людини є злитий із шляхом світу, тісно пов'язаний з природою, залежить від соціальної ситуації, а з другого боку – він є глибоко індивідуальним і неповторним. Це з очевидністю не укладається в однозначний причинно-наслідковий зв'язок. „Книга Перемін" передбачає інтуїтивне збагнення світового порядку, причому текст при гексаграмах дає відповідь на запитання „Що мені робити?", а не „Що зі мною станеться?", створюючи певне мислительне поле між інтуїтивною багатозначністю даосизму і буддизму та практичною спрямованістю конфуціанства.

Березень. 1985 р.

64 гексаграми являють собою перший шар „Книги Перемін", афоризми до гексаграм складають другий шар, афоризми до окремих рисок утворюють третій шар основного тексту „Іцзін", а далі йде текст, приписуваний Конфуцію, – „Десять крил" – коментар до основного тексту. Про багатошарність і велику складність цієї книги відомий знавець китайської культури В.М. Алексеєв писав: *„Книга Перемін" складається з афоризмів, легко засвоюваних і усіма повторюваних і, далі, – місць настільки темних і незбагненних, що від них відхрещуються навіть читці, що твердо знають „Книгу Перемін"*. Багато хто порівнює „Книгу Перемін" з Біблією, а за загадковістю та зашифрованістю – з найбільш таємничою її частиною – з Апокаліпсисом.

Виникнувши як текст довкола стародавнього засобу ворожіння, „Книга Перемін" служила у подальшому джерелом філософування, а між ворожбитською практикою та філософською мудрістю простягається величезне поле психологічного та психотерапевтичного використання та інтерпретації. Відомими є спроби застосування „Книги Перемін" для аналізу і політичних, і соціальних, і економічних ситуацій. Усвідомлення власних ситуацій підприємцем, менеджером, бізнесменом, кожним, для кого є важливим побачити і зрозуміти власне становище і відшукати свій шлях, – цьому може допомогти „Книга Перемін". Послухаємо ще раз Германа Гессе: *„Є книги, призначені не для читання, книги святості і мудрості, у супроводі та в атмосфері яких можна жити роками, не читаючи їх у тому сенсі, як читаються інші книги...Ось вже півроку, як ця „Книга Перемін" лежить у моїй спальні, і ніколи я не читав її за раз більше однієї сторінки. Коли дивишся на цю комбінацію знаків, заглиблюючись у цянь – творчість, у сунь – сумірність, то це не читання і не роздуми, це ніби погляд на воду, що плине, та на хмари, що біжать. Там вже написане усе, про що тільки можна помислити, і що можна пережити"*.

Подібно до того, як у „Книзі Перемін" природа, суспільство і люди через систему знаків, символів і слів пов'язуються, організовуються у цілісну систему, еквівалентну світові, так і офорти Олександра Аксініна через пластичні образи, символічні зображення, фігури, цифри і слова утворюють цілісний метафоричний світ – світ, що живе, відчуває, мислить і переживає.

У Аксініна цей світ є ніби вміщений, укладений в його офорти, у серії його гравюр від циклу ілюстрацій до книги Л. Керрола „Аліса у країні чудес", Босхіани, циклу „Королівство Абсурдів" Дж. Свіфта, циклів „Звуки" і „Слова", до циклу „Іцзін", який завершив його десятилітнє творче життя. Твори Аксініна розраховані на діалог із глядачем, передбачають співтворчість, напружену працю зустрічної думки, активного сприйняття і візуального, образного мислення. Його роботи – це своєрідні письмена – послання до близьких за духом людей.

Декому може видатись незатишно на цьому „королівському бенкеті" пластичної образності, у цьому метафоричному світі знаків – фігур, однак психічний труд, що передбачає вглядання, вдивляння у себе, у свій власний психічний світ, – окупиться кожному сторицею.

Ігор ***ВВЕДЕНСЬКИЙ***

Ілюстрації до "Книги Перемін" 1984-1985 рр.

"Чорна скринька" Олександра Аксініна

Шістнадцять років минуло з часу авіаційної трагедії, що забрала життя 94 осіб. Серед них загинув видатний львівський графік Олександр Аксінін. Дивний, таємничий збіг обставин цієї авіаційної "НП", пророча семантика есклібрисів художника про свою трагічну долю примушують мене знову повернутися до сумної події у небі над Золочевом 3 травня 1985 року.

Приблизно о 10.00 ранку, коли Аксінін разом з іншими пасажирами рейсу 8381 на летовищі Таллінн робив останні кроки на землі до трапу перед літаком "ТУ-134А" № 65856, відомий естонський художник, друг Олександра – Тиніс Вінт – клацнув затвором фотоапарата. Зачароване коло замкнулося. На світлині лишилася постать львівського графіка, що назавжди прощався зі світом реалій третього виміру. Через дві години й тринадцять хвилин земного часу митець мав відійти у Вічність, у багатовимірний Всесвіт, куди Олександр так талановито поринав на двовимірних аркушах своїх офортів. Об'єктив фотокамери Тиніса Вінта констатував цю фатальну приреченість – до кадру попала табличка з аеродромної огорожі: "Выхода нет!". Нехай мене простять літуни, – вони знають про неписаний авіаційний забобон: не фотографуватися перед вильотом... Зрозуміло, що про ці суто пілотські "прикмети" було невідомо ані Аксініну, ані Вінту. Чітко о 10.20, за розкладом, від "Тушки" забрали трап, а вже о 10.38 – "колеса були у повітрі". Стрімкий лайнер, граціозно набираючи під крила пухнасті хмари й блакитну височінь, взяв курс на місто Лева.

Як це не дивно, але приблизно в цей же самий час забобон про фотографування був порушений і у Львові. На північній стоянці летовища Скнилів готували до вильоту військово-транспортний літак "Ан-26", що мав доставити у Москву вище керівництво Військово-Повітряних Сил Прикарпатського військового округу.

Хтось з присутніх запропонував сфотографуватися з вищим командуванням ВПС ПрикВО на стоянці біля АДП перед літаком "Ан-26", що готувався до польоту.

"Выхода нет! – посміхнувся член військової Ради генерал-майор авіації Віктор Михайлович Доценко, – что ж, уважим ветеранов. Скольким из нас посчастливится встретить очередной юбилей Победы?" Клацнули фотоапарати.

Опівдні, о 12.02, "Ан-26" почав розбіг по бетонці, шматуючи гвинтами хмари, що ледь не торкалися землі. "Борт 26492" пірнув у небо, на зустріч з бідою, востаннє оголосивши потужним "крещендо" своїх турбін околиці Скнилова. О 12.13 літаки "ТУ-134А" ("борт 65856") й "Ан-26" ("борт 26492") зіткнулися лівими плоскістями з кренами 14° й 45° вправо (відповідно), – намагаючись уникнути біди, на висоті 3900 метрів та відстані 6 кілометрів від ОПРС (окрема приводна радіостанція) Золочева. От і не вір у прикмети...

А ось ще декілька "чому?", на які не дають відповіді ані висновки державної комісії по розслідуванню катастрофи, ані матеріали судового процесу. Чому обидва висококласних екіпажі (у цьому можна переконатись, детально ознайомившись з літунськими біографіями) фактично не справилися зі своїми професійними обов'язками й загинули? Чому тільки в останні секунди екіпажі візуально помітили у розривах хмар літаки один одного й робили спроби зманеврувати від зіткнення? Це зафіксували бортові магнітофони "чорних скриньок" – систем автоматичної реєстрації параметрів польоту. На естонському "Ту-134" цю мить характеризує обірваний зіткненням літаків оклик Дмитрієва: "Ух, е...!!! "На військово-транспортному "Ан-26" за декілька секунд – вигук бортмеханіка Романа Корейби: "...командир, "Тушка"! "Потім одночасно довгі й короткі миттєвості життя. З хвилини 14 секунд – уривки фраз екіпажів по СГГУ й радіо (лексика окликів та команд не дозволяє з етичних міркувань тут їх відтворити). Всього 3 хвилини 14 секунд – безнадійних спроб врятувати себе і пасажирів. Усього 3 хвилини 14 секунд – стільки з неба на землю з висоти 3900 метрів падав "борт 26492", перевертаючись, як смертельно поранений птах.

Виникає нове запитання, на яке немає відповіді, – чому, при збігові яких фатальних обставин не одна сотня очей, не один десяток "одиниць" сучасної, діючої у широкому діапазоні частот радіолокаційної техніки не помітили тоді, що з трьох літаків, які у ці трагічні хвилини знаходилися на повітряній трасі під суцільним контролем, – два небезпечно зближуються на зустрічних курсах? Чому у напружені дні інтенсивних польотів ця "армада", що "чує-бачить-керує", успішно справлялася з одночасним контролем над десятками літаків на повітряних трасах та за їх межами? Чому у цей звичайний, нібито "спокійний" день всі помітили біду лише тоді, коли раптово о 12.13 у всіх з екранів виносних індикаторів радарів зникли дві з трьох позначок літаків? Теорія ймовірностей помилок допускає фатальний збіг обставин. Авіакатастрофа над Золочевом – саме такий випадок й тому цілком закономірний. Головними "стрілочниками" "призначено" диспетчерів та керівника польотів.

Сам, віддавши 25 років життя авіації, можу впевнено констатувати – серед представників цього фаху не буває людей, котрі абияк виконували б свої обов'язки, не буває байдужих, не буває кар'єристів.

Вдивіться в офорти Аксініна. Падаюче гроно з тридцяти п'яти ягід, яке "зрізали" повітряні ножиці. Кістка для гри, обернена до глядача гранями "3" й "5" (як хочете, так й розумійте – чи це таки в "тридцять п'ять" років обірвалося життя? Чи 3 і 5 – це дата катастрофи?). А офорт "Могила" з поминальною склянкою на рядках жита у полі, де дійсно впав літак! В ній ще одна (можливо, це Янівський цвинтар у Львові, де поховано художника) проекція могили у повітрі?.. Ще в декількох роботах Олександра можна знайти фатальні "передвісники" біди, які просто приголомшують. Тоді починаєш розуміти, що ні техніка, ані відмінні екіпажі літаків, тим більше диспетчери "Львів-Підхід II". П. Савчук, "Львів-Схід" Н. Шевченко й керівник польотів О. Квашин, що старалися виконати свої обов'язки сумлінно, – не мали намірів вбивати 94 особи. Не судимі будемо. Фатум застелив очі тоді, як ми бачимо, не тільки їм, а багатьом. Сталося те, що мало статися. Геній Олександра Аксініна передрік цю сумну подію задовго до 3 травня 1985 року...

В'ячеслав ЧИЖЕВСЬКИЙ,
майор ВПС запасу. На той час — начальник відділення контролю за режимом польотів Центру бойового управління Військово-Повітряних Сил ПрикВО

Ілюстрація на сторінці: офорт "35". 1984 р.

Юрій Гіттік (Ізраїль):

Работы А.А. в определенном смысле вторичны по отношению к его метафизическим теоретическим разработкам и являются визуализацией определенных мироощущений. Высокое мастерство заключается в создании визуально "полнокровных" эпистемологических метафор (выражение У.Эко по поводу новелл Х.Л. Борхеса), сочетании полноценного изображения и глубокой семантики каждой работы, не впадая, с одной стороны, в поверхностность формы и, с другой стороны, в схематизм концептуализма. Все это создает "плоскости погружения" в мир А.А. – от чисто визуального восприятия до насыщения дополнительными "семантическими измерениями".

Едмунд Пуздровський (Польща):

Что является декорацией, а что посланием в знаковом пространстве Аксинина? Кто ответит на этот вопрос? Знак, лишенный контекста, не бытующий в вечности, такой знак слеп, глух и мертв. Между тем знаки Аксинина не являются слепыми, они говорят с нами и нас питают, мы видим посредством них. Они дают нам возможность быть, невзирая на то, что многих, в том числе и Александра, среди нас уже нет.

Тиніс Вінт (Естонія):

Мир, который открывался Аксинину, во многом был загадочен и для него самого. Он искал параллелей ему в тайнознании древних культур, чтоб получить хоть некоторые ответы на свои настойчивые вопросы. Такой интерес закономерен, если мысль художника заходит так далеко.

Фото К. Суєвалової

Олександр Аксінін. Друзі про нього

Автопортрет. 1974 р.

Олександр Корольов (Україна):

Переживание вечности в опыте – один из путей к пониманию графики, текстов и жизни Аксинина. В самый его обдуманный поток знаков всегда включались онтологические элементы как откровения – прорывы в Иное. Что остается навсегда здесь и теперь, для него и других, хотя и неясно, почему и зачем. Откровение и дневник, исповедальность каждого жизненного и творческого акта неотрывны и взаимопроникновенны. Постоянное единство всего творчества, включая неосуществленные замыслы и отношения и творения других. И судьба как знак и откровение...

Дмитро Шелест (Україна):

...Предельная отшлифованность техники, филигранность линии, тончайшая проработка деталей, торжественная симметрия построений, сложность плановых и перспективных решений, рафинированный контраст темного и светлого, ритмизация общего тонального решения – вот характерные черты лучших работ А. Аксинина.

Григорій Островський (Ізраїль):

Творчество Александра Аксинина неповторимо и уже поэтому не может служить образцом для подражания. Очень усложненное и трудное для восприятия, надо полагать, со временем оно войдет в одухотворенное сознание более широкого круга зрителей и почитателей. Преодолевая привычные стереотипы эстетического мышления, раздвигая рамки миропонимания, это искусство влечет к себе еще неизведанными глубинами мысли и чувства, и в этом недевальвируемом качестве оно имеет не только прошлое и настоящее, но и будущее.

<u>На фото вгорі</u> (1979 р.) – стоять зліва направо: Є. Шимчук, В. Буглак, О. Аксінін, М. Шимчук, З. Найда, В. Суєвалов, Н. Пономаренко; сидять зліва направо: Я. Пікулицька, Б. Пікулицький, Г. Буряковська, Г. Левицька; нижче: М. Зелен, К. Суєвалова

<u>На фото внизу</u> (1985 р.) – О. Аксінін і Т. Вінт

Олександр Аксінін. Друзі про нього

Для мене найдивовижнішим у зовнішності Аксініна були його руки. Сам він був легким, поюнацькому тендітним. Все у ньому суперечило культові брутальної фізичної сили. У руках же тонкий кістяк був ніби наповнений повітрям, як у крилах птахів.

Фото О. Іутіна

Здається, завжди ці руки були холодними і під покровом тонкої шкіри ясно прочитувалися усі багатоманітні життєві процеси.

Велика множина горбів, ліній, їхня складність, переплетеність, багатство рельєфу робили руки неповторними.

Здається (а я не містик), що їм властиві потойбічні відчуття, які перевищують звичайні людські функції.

Пам'ятаю його відсторонюючий рух при розмовах про польоти у повітрі: "Тільки не це!" [...]

Сашко Аксінін був, поза сумнівом, безкорисливою особою. У його лексиконі не було слова "зиск". Я жодного разу не чула від нього в будь-якому контексті репліки: "Це вигідно".

Він був абсолютно невибагливим щодо їжі і будь-яку побутову незручність сприймав мовчки і без надриву.

Наскільки це було можливим для дуже бідної людини – він був щедрим. З Прибалтики завжди привозив друзям подарунки: дитячу книжку, оформлену добрим художником, пару поштових листівок. Та було це "лептою вдовиці"...

Він віддавав відбитки своїх робіт друзям дуже широко. Я не кажу "дарував" (в цьому слові є елемент подаяння), а саме віддавав. Єдину велику роботу, яку він написав темперою або олією, він повісив у мене в майстерні. Ми влаштували жартівливу "виставку однієї картини", і більше Сашко не згадував про неї. Це не означає, що в нього не було мрій, пов'язаних із матеріальними витратами. Він мріяв про стабільне місце для роботи, про добре обладнану майстерню (так ніколи він її і не мав).

Його бажання диктувалося невмолимою потребою реалізовувати свої творчі задуми, які постійно витворював його невгамовний мозок.

У цьому випадку він навіть заздрив прибалтійцям, що мали досконалі майстерні з повним спорядженням.

Він захоплювався і прекрасними інтер'єрами житла (наприклад, у Таллінні побував у художниці Малі Лейс). Однак у цьому захопленні він віддавав належне смакові митця, а не матеріальній вартості облаштування. [...]

Ірина СОБОЛЕВА

Богдан Пікулицький (Україна)

Це зачароване коло, постійно відкрите для нових бачень, знов пережиті зустрічі... Відігнати спогади про трагічне – товариша, з чим свідомість, не дивлячись на услужливу допомогу пам'яті, не може примиритись.

Він сміявся рідко, звертався: "Ви, колего!". Небагатий світ його речей, безпорядок, стіл, на ньому рука, офорт, "вороже радіо", пару пиріжків по 4 копійки і часопис "Вопросы философии" – звичайні речі стверджують свої цінності і домашні маленькі радості – Колеги.

"Лишь углубляясь в суть формы и с помощью этой сути, лишь путём отклонения второстепенных деталей можно добиться успеха в передаче наиболее полного и чистого ощущения целого."

"Майстру чорного від майстра білого".

Валерія Славнікова (Україна):

Александр – личность, сумевшая реализовать свою потенциальность и актуализировать сверхбытийные аспекты бытия в формах любви, претворивший свою миссию в непрекращающийся фейерверк активнодействующих, сокровенных актов мистерии.

Человек, любивший человечество и отдавший свою жизнь на поддержание еле живого огонька нетленной красоты.

Близько 150 офортів експонується на виставці творів Олександра Аксініна у галереї "Дзига" (Львів, вул. Вірменська, 35) 16 серпня – 10 вересня 2001 р.

ДЗИГА

Редакція висловлює подяку за допомогу у роботі і надані матеріали Олегу Введенському, Катерині і Володимиру Суєваловим, Генрієті Левицькій, Галині Жигульській, Олексію Іутіну.

"Центр Європи" видає книги з історії Галичини, путівники, мистецтвознавчу літературу, каталоги виставок

Centre d'Europe

"Галицька брама" – незалежний часопис. Розповсюджується вроздріб

Засновник – видавництво "Центр Європи"

Редакційна Рада:

Ярослав Ісаєвич – директор Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, історик

Лариса Крушельницька – директор ЛНБ ім. Стефаника, археолог

Іван Могитич – директор інституту "Укрзахідпроектреставрація", архітектор

Андрій Рудницький – зав. кафедрою Львівської політехніки, архітектор

Сергій Фрухт – директор видавництва

Головний редактор – **Олександр Шишка**
Редактор випуску – **Юрій Бірюльов**
Коректор випуску – **Ольга Бешкарева**
Відповідальний за випуск – **Сергій Симоненко**

© "Центр Європи"
Права на текстову частину і ілюстрації застережено

Відповідальність за вірогідність наведених фактів несуть автори статей

Адреса редакції:
79000, Львів,
вул. Костюшка, 18,
кімната 307 (3 поверх)
Для листів:
79007, Львів-7, а/с 1204
Тел./факс: 72-35-66
E-mail:
publisher@centrevr.lviv.ua

Реєстраційне свідоцтво
серія ЛВ № 175
від 16 серпня 1994 р.

Видруковано на верстатах видавництва ПП "Полі-Старт" (тел. 76-55-86)

Набір і верстка – комп'ютерний центр видавництва "Центр Європи"
Друк офсетний. Обсяг 2 ф. арк.
Тираж 1000