

**Ольга ПЕТРОВА**  
*главный научный сотрудник ИПСИ,  
д-р филос. наук, проф.*

## **БЕЛЫЕ ОКНА, ЧЕРНЫЕ ДОРОГИ** **Протоархаика Александра Животкова**

Дуальность «бытия-небытия» — извечная проблема, не имеющая оснований для потери актуальности. Уход в «Ничто» — тайна и неразрешимый вопрос. На него пытались ответить философы и художники, в том числе — основоположники нефигуратива: В. Кандинский, К. Малевич, П. Мондриан. Каждый, в соответствии со своей программой, предложил версию категории «Ничто», как попытку запечатлеть не видимое, а Видение. Уйти от изображения материи в сферу иллюзорного, к изображению эйдосов — эта идея, родственная даосизму, была активно разработана украинским нефигуративным искусством, в частности, такими художниками, как А. Животков, Т. Сильваши, Н. Кривенко и другие.

«Ничто» выступает всеохватывающим универсумом многих религий и философских школ, цементируя дуализм «бытия-небытия». В серии полотен «Варианты в белом» А. Животков на интуитивно-дологичном уровне вошел в сердцевину неразрешенной до сих пор парадоксальности. Цикл холстов был написан автором наслоениями разнонаправленных фактур оттенков белого. Как некогда Михаил Врубель порастил зрителей вариациями белого в композиции «Сошествие св. Духа» (Кирилловская церковь, Киев), так теперь Александр Животков в своих нефигуративных полотнах разработал тональное и цветовое многообразие белого цвета.

Первые холсты «Вариантов в белом» появились в 1999 г., а в 2000 г. случилось непоправимое — погиб Сергей Животков. В душе Александра смешались шок, яростное бессилие и тихая молитва. Серия полотен была дописана в 2000 г. как реквием по брату. Впоследствии она экспонировалась в Гаррах-Палаце (Вена, 2001). Вечное молчание, тайна «Ничто», провал в паузу не оставляли сознание художника. «Белое звучит подобно молчанию, которое вдруг может быть понято — писал Василий Кандинский, — поэтому и действует белое на нашу психику как молчание такой величины,

которая для нас абсолютна» [1, с. 131]. «Истина открывается в молчании» — основополагающий постулат дзен-буддизма рифмуется с мыслью Кандинского и прозрениями художника перед белой плоскостью холста. В этом «голоде к чистоте» в 1910 г. В. Кандинский, а в 2000 г. — А. Животков интуитивно ощутили точки сближения духовных априори Восточной и Западной мысли. Эсхатологическая тема «Вариантов в белом. Памяти Сергея Животкова» зазвучала нервными росчерками белого по белому и словами Маргариты, обращенными к Мастеру: «Слушай беззвучие... Слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни — тишиной» [2, с. 709].

Философское смирение в душе Александра порой сменялось холодным бешенством. Тогда были написаны «Дороги» (2001–2004), «Варианты с черным» (2003–2005) и другие работы. Художник всматривался в запредельное, в ядро неизъяснимой словами катастрофы с тем чувством, с каким Данте в «Божественной комедии» метался между светом и неотвратимостью Ада. Животков пишет «Дороги» как Ахеронт — путь к ускользающему горизонту. В этих композициях жесткие диагонали изрезали, исхлестали холсты. Треугольные формы впиваются в зрачок. В полотно вводится песок, земля, еще Бог знает что, смешанные с сажей. В этот период Александр совершенно спонтанно начал демонтаж собственной живописной системы. В этих сгустках бессознательной энергии проявилась истина, от которой, по словам Ф. Ницше, большинству людей становится не по себе. В невербализованных мотивах «Дорог» первенство принадлежит странно-жутковатому «Иному».

Еще в ранних композициях А. Животкова (1996–1998) сложилась система устойчивых знаков. Они несут смысловую, символическую — и даже мистическую нагрузку. Абрис женской полуфигуры — знак тайны и входа в непознанный мир. Рыба — Христос; в иных религиях, — кипарис — душа Воина, фаллос и предупреждение; круг — светило, или женская грудь — символ продолжения рода; птица — благая весть, а крест — основа мироздания (композиции), а также охранный знак. Смысл этой символики варьируется, подчиняясь интуиции автора. А. Животков в юности отдал дань восхищения гению Сергея Параджанова, прежде всего его фильму «Цвет граната» («Саят-Нова»). Не случайно в авторской семантике живописца, в его знаковой системе так много общего со смыслообразующими символами древних армянских храмов, с пассионарностью раннехристианской архаики.

Изырядная книжная образованность, полученная в юности (влияние отца — Олега Животкова, и наставника — Михаила Рудакова), исчерпывающее знание истории искусства позволяют Александру свободно перемещаться в культурном континууме мира.

Для художника время не пропасть, через которую невозможно перекинуть мост; оно не разделяет, а соединяет прошлое и настоящее, а также западную и восточную культуры. Поэтому его знаковая система включает пространственный символический ряд. Александр вместе с братом-коллегой Сергеем вошли в искусство с собственной эстетической родословной и своей грамматикой. Ей Александр Животков остается верен до сегодняшнего дня.

Круг, крест, птица, рыба — эти символы также укоренены в историко-археологических слоях Украины. Наша культура — палимпсест, сохранивший следы различных племен и народов, которые здесь жили, рождали новые поколения, воевали, откуда уходили и куда вновь возвращались, чтобы осесть на этих холмах, берегах, в этих степях. Они оставили после себя курганы, тайну скифских баб и архетипические орнаменты. Это наследие находит отклик в авторской знаковой системе А. Животкова. Она сродни эзопову языку «полуреализма», в котором нет и не может быть психологизма, но всегда присутствует эмоциональная доминанта: холст несет ощущение покоя; света; либо острого драматизма. Каждая композиция этого художника — страстное вопрошание «Что есть истина?» и поиск дороги к Храму.

Экстатически пережитая А. Животковым реальность в его требующих дешифровки композициях преобразуется в убедительный пластический образ. Внешне они статичны, но их подтексты напряжены, даже перегружены.

Зритель, не отягощенный культурой созерцательности, не сразу поймет протоархаику модернизма А. Животкова. Заботился ли автор полотном о «неполноте определенности», полуоткрытости-полутайне композиций — этот вопрос остается открытым для дискуссий. Очевидно то, что его образы, как любой незнакомый текст, нуждаются в расшифровке. «Перелистывая» один за другим слои, фактуры, оттенки тона, тайные знаки-архетипы, заложенные в структуру полотна автором, зритель входит в произведение, словно в дом художника. Путем изобразительной провокации-интриги искусство А. Животкова завоевывает контакты. Это в особенности важно в виду того, что каждый зритель замкнут в собственном понимании-восприятии. «Мы видим свое видение и понимаем свое

понимание» [3, с. 26]. Еще Жан Кокто рассуждал о том, что произведение, не хранящее секрета, излишне очевидное, рискует быстро сгореть. Творческое наследие крупного мастера всегда загадочно. Вспомним улыбку Джоконды, «Ночной дозор» Рембрандта, не говоря уже о творчестве Дали и множества модернистов.

Процесс восприятия «прообразов» А. Животкова важен как опредмечивание, обогащение композиций множеством смыслов. Гуманист по определению, художник не приемлет тезиса Ж.-П. Сартра «Ад — это другие»: мастер настроен на диалог со зрителем. Соучастие зрителя в процессе восприятия произведения проявляет смысловую неоднозначность последнего. Еще в XIX веке Людвиг Фейербах сказал: «Человек в общении с человеком, единство Я и Ты — есть Бог» [4, с. 203]. Ведь не случайно для развития сюжета Даниэля Дефо его герою Робинзону понадобился Пятница. Отношения между ними стали моделью общения «Я—Ты». Таковы же взаимоотношения художника со зрителем. Желая диалога с ним, А. Животков сознательно или интуитивно (что несущественно) закладывает в композиции «произвол» интерпретаций. Так открывается шлюз для диалога с чужим сознанием, возбуждается энергия «внутреннего разговора» с полотном у зрителя.

Александр Животков в большинстве своих произведений сосредоточен на теме трагизма бытия, а также на этическом идеале человечности. Он относится к числу тех немногих творческих личностей, которые умеют выстраивать элементы нетрадиционного видения в разумные, моральные дискурсы. Прекрасный парадокс этого искусства состоит в том, что его выверенная композиционная структура (результат колоссальной практики) предложена зрителю для домысливания-сотворчества. Базовые единицы художественного послания в зрительских интерпретациях делают произведение «открытым» в духе нон-финито («номадизма»). Как правило, композиции выстраиваются в серии. Они открывают путь развития той или иной темы в волновой энергии автора. Устойчивая знаковая система А. Животкова уже двадцать лет «кочует» из одной серии полотен и коллажей в другую; но, что замечательно, зритель нигде не найдет самоповторов в сближенных композиционно-смысловых рядах. Тихой молитвой отзывается в душе созерцание бело-охристых полотен. Горным водопадом оглушают черные холсты автора («Дороги», «Протасов Яр» и другие). Все они открывают дверь в «дом души» художника-модерниста.

Начиная с 2003 г. техника создания композиций усложнилась. В «тело» холста А. Животков начал вводить маргинальные мате-

риалы (ткань, бумагу, сетку, дерево). Его первые полуколлажи-полживопись не были только формальной игрой-экспериментом. Это был ответ «разорванному сознанию» нашего времени, отягощенному личной семейной бедой. Зрители были потрясены серией коллажей, выполненных из упаковочного двухслойного картона, трансформированного в жесткие, будто бы кричащие от отчаяния композиции. Вырванные куски бумажных слоев зияли открытыми ранами (выставка в галерее «Триптих». Киев, 2003). Такой дорогой ценой дается художнику инновационная форма. Автор говорит: «Материал вторичен, главное — внутренний посыл. Я его исполнитель». А. Животков сам подложил динамит под традиционные нормы письма. Он создал авторскую неоархаику как стилевой контрапункт модернизма.

В этой бунтарской ситуации вспомним коллажи художников классического авангарда 1910-х: П. Пикассо, А. Архипенко, Х. Миро, К. Швиттерса, Ман Рея и других. С маргинальными материалами (глина, цемент, металл, стекло) работали Ж. Дюбюффе (сырое искусство), художники группы «Кобра» (1948–1951), Лючио Фонтана (его «специализм»), Энтони Тапиес (информель). Все они представляют вторую волну европейского авангарда 1950–1970-х. В экспериментах с материалами оформилось особое «коллажное мышление» XX века. Для мэтров как первой, так и второй волны авангарда коллаж (или усложненная форма: бриколлаж) был преимущественно игрой форм, формализмом как самоцелью. Демонстративные стыки разных материалов (реальностей) создавали калейдоскоп разбегающихся, разнонаправленных контекстов. Там доминировала игра, создающая алогичный мир.

Что же до метода А. Животкова, то он коллажный «произвол» подчинил задаче обогащения смыслов собственной «неоархаики», повествующей о непознаваемом Дзен, о Вечности и «Ничто», о токах земли, о текстах Библии (введение в композиции скорописи, выполненной каламусом).

Там, где европейские авангардисты отказывались от смыслов в пользу игры формами, у А. Животкова новая форма проявляет его архетипы — знаки и смыслы композиций. Разработанный автором «шум фактур» обнаруживает нематериальную, «духовную фактуру». В этом подходе к технике коллажа (в сочетании с живописью) открывается индивидуальный язык автора, необходимый для максимальной артикуляции духовного начала. Бессловесный диалог контуров, очерченных прорезями, разновысокие участки

композиции, их тональные переходы и фактуры — все зовет войти в мир открытых форм, провоцирует углубленное вживание в смысловые пласты произведения, в его поэтику.

А. Архипенко — великий открыватель авангардной скульптуры XX века, — говорил: «В мире есть все. Приходите и возьмите, если сможете» [5, р. 40]. А. Животков смог. Он увлеченно работает с теми материалами, которых праздный глаз не замечает. Ведь еще Анна Ахматова писала: «Когда б Вы знали, из какого сора Растут стихи, не ведая стыда...» [6, с. 294].

Увлеченная игра художника с чуждыми материалами завершается артистичными живописными аккордами. Многослойная художественная кухня уходит в подтекст. Маргинальные первоэлементы преобразуются в знаки духовности. Композиции то взрываются мощными черными аккордами, то серебрятся, переливаясь полутонами, как жемчужница, поднятая со дна океана.

Тихое мерцание сближенных оттенков серого или охристого, монотонные ряды введенной в композицию скорописи — все навевает медитативную созерцательность. Вспоминается японский «сад камней», даосская культура созерцательности и эстетика «Ваби-саби» (скромной простоты).

С культурой Востока (Кавказ, Непал, Тибет, Япония) у А. Животкова личные духовные контакты в роли смиренного паломника то в обитель великого Ламы, то в горные монастыри Тибета, то в заброшенные горные базилики Армении. На высоте 4500 метров в центральном Тибете Александр буквально касался ладонями неба, — и смог дотронуться до плотного ядра спрессованной тишины: молчания, столь ценимого даосами. Опыт поднебесья, открывая тщету материального мира, наполнил художника особой духовной жаждой, а главное, освободил от мучительной тревоги. Композиции-полурельефы 2009–2012 гг. обрели просветленности нового духовного опыта в творчестве, пережитом экстатически.

Тибет и просветляющая мудрость Дао открыли новые пласты сознания А. Животкова. После возвращения из поднебесного мира художник острее ощущает диссонансы, разломы, деструкцию, свойственные нашей земле. Вероятно, не без этих контрастов возникла потребность в острых «играх» с обломками жизни. А. Животков в мастерской, начиная новую композицию, абсолютно интуитивен. Его стиль работы — спонтанность, однако она базируется на высокой живописной культуре. Чувствовать материал и превращать обломки рам, деревянные, картон, куски марли и прочее в духовную

субстанцию — это особый дар, которым обладают только дети и художники. Им дано ощущать потаенные токи элементарных вещей. Это подарок людям, живущим в согласии с веществами и энергиями природы. В способности из разрозненных фрагментов создавать гармонию есть нечто магическое; шаманское. Не случайно композиции А. Животкова как концентрат суггестивной энергии настаивают уставшего, разуверившегося человека и одаривают его радостью и смыслом категории «Быть».

В творческом опыте Александра Животкова социум с его проблемами как бы выведен за скобки. Мир отдельных композиций и серий может показаться подчеркнуто камерным, герметичным. Так думать — величайшая ошибка, так как знаковость авторской символики, тема каждой композиции апеллирует к зрителю с морально-этической программой, закодированной в категориях «прекрасного».

1. *Кандинский В. В.* Одухотворенность в искусстве (живопись) // Кандинский В. В. Избр. труды по теории искусства: В 2 т. — М., 2001. — Т. 1.

2. *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Избр. произв.: В 2 т. — К., 1989. — Т. 2.

3. *Якимович А. К.* Эпоха сокрушительных творений: Из истории искусства и мысли XX века. — М., 2009.

4. *Фейербах Л.* Избр. филос. произв.: В 2 т. — М., 1955. — Т. 1.

5. *Taillandier Y.* Conversation avec Archipenko, XX Siecle, n. s. XVV — e annee, no 22 (Christnas, 1963).

6. *Ахматова А. А.* Бег времени. — М.; Л., 1965.

**Анотація.** Статтю присвячено творчості Олександра Животкова, який працює із знаками прадавньої культури в системі багатозначних символів та з міфологічним простором-часом.

*Ключові слова:* мистецтво, метафоризм, даосизм, знаковість, часова хронологія.

**Аннотация.** Статья посвящена творчеству Александра Животкова, который работает со знаками древней культуры в системе многозначительных символов и с мифологическим пространством-временем.

*Ключевые слова:* искусство, метафоризм, даосизм, знаковость, временная хронология.

**Summary.** The article is devoted to art of Alexandr Zhyvotkov, who works with signs of an ancient culture in the system of symbols and mythological space-time.

*Keywords:* fine arts, metaphoric, daoism, signs, time chronology.