

МЕТАГРАФІКА ОЛЕКСАНДРА АКСІНІНА ЯК «ПРОСТІР ДЛЯ ВТЕЧІ»: ГНОСЕОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

БОГДАН ПИЛИПУШКО

Анотація. Цікавість до творчості О. Аксініна, зазвичай, супроводжується міркуванням стосовно гносеологічних перспектив його робіт. Унікальне втілення у мистецькій практиці О. Аксініна художніх та метафізичних пошуків характеризується поняттям *метаграфіки*. *Метаграфіка* — це форма мислення, самоусвідомлення внутрішнього досвіду і рефлексія власного бачення — в одному цілісному художньому акті. Існують різні, в тому числі протилежні характеристики його творчості: від «графічного есперанто», близького за духом ідеї «універсального мистецтва» В. Хлебнікова, до «індивідуальної художньої мови», зрозумілої до кінця виключно самому автору. Для позначення особливої властивості творчості О. Аксініна використовується категорія *інестетики*, згідно якої тільки мистецтво здатне свідчити про істину та виражати те, на що філософія вказує побічно. Текстуальність, багатовимірність структур та постійне породження нетривалих змістів у свідомості глядача обумовлює сприйняття мистецтва О. Аксініна як інтелектуального «простору для втечі». Цей «простір» передбачає гнучкість та пластичність змістів на всіх його семантичних рівнях, обумовлену низкою чинників, зокрема — внутрішнім досвідом самого реципієнта. Тому досягнення «дна кролячої нори» — або остаточного розшифрування мистецького твору — не передбачається.

Ключові слова: Олександр Аксінін, метаграфіка, індивідуальна мова, «графічне есперанто», текстуальність, інестетика, «зазор», інтерпретація, «смерть автора».

Постановка проблеми. Більше тридцяти років минуло, як Олександр Аксінін створив останню художню роботу. Однак цікавість до його праці досі викликає глядацьку інтригу — через невизначеність гносеологічного аспекту. Проблематика такого підходу багато в чому спричинена семіотичними та лінгвістичними розробками самого О. Аксініна. Дистанціюючись від необхідності авторської інтерпретації та нав'язливої «присутності», Аксінін утворював «зазор» між візуальною площиною своїх робіт і шарами їхніх внутрішніх змістів. «Зазор», який за *читацькою* потребою ми воліємо заповнити тривалими і стійкими змістами.

Здається, у своєму мистецтві О. Аксінін вбачав не тільки інтелектуальний «простір» для

переживання драми життя [30] та вираження власної думки і духу [17, с. 150], але й претендував на вирішення онтологічних питань за допомогою створених ним графом *метамови*. Тому, зберігаючи семантичні «просвіти» для глядацької інтерпретації, щільні та візуально заповнені аксінінські твори інтригують нас і не полишають вільними від тривожного збудження та передчуття прихованої Істини, висловленої невідомою мовою.

Діалогічність мистецтва О. Аксініна проявляється, зокрема, в тому, що для заінтригованого реципієнта існує можливість визначити індивідуальний рівень «загиблення» у їх змістовні пласти. Твір ніби закликає глядача зробити вибір. Цей потужний заклик, як казав Ролан Барт,

«пече з-під землі, немов погано згашений торф» [8, с. 167]. Як *відповісти*, коли чуєш його? Розробляти у пошуках істини численні інтертекстуальні джерела, відкриваючи вмонтовані художником мистецькі і літературні алюзії та ремінісценції, і філософські ідеї? «Тримати поруч», як лакмусові папірці або індикатори власної ерудованості чи уяви? Або сприймати їх як складову єдиного метафізичного ландшафту і насолоджуватися візуальною тектонікою синтетичних поверхонь цих графічних світів.

Автор статті свідомо відмовляється від зазіхань на інтерпретацію творчості О. Аксініна. **Замету** ставиться аналіз тієї ситуації, у якій при знайомстві із його працями можуть опинитися як досвідчені науковці і критики, так і пересічні глядачі. Питання полягає у тому, *які гносеологічні перспективи закладені в роботах О. Аксініна*: наскільки вони доступні розумінню глядача? Чи здатне послідовне дослідження інтелектуальних джерел творчості художника і його щоденникових записів наділити нас, глядачів, певним гносеологічним оптимізмом? Можливо, зі смертю автора ключ до їх усвідомлення було втрачено назавжди? Врешті-решт, робиться спроба зрозуміти, наскільки невизначеність гносеологічного аспекту є проблемою загалом: тобто, чи питання «розуміння» твору є досі актуальним?

Для реалізації **завдання** вилазки аналізується мистецька практика, якій О. Аксінін приділив багато сил і часу, а саме — створення *метамови*. Цей аспект його творчості інтерпретується по-різному: від пошуків універсального «графічного есперанто» з прицілом на Вічність до розробки «індивідуальної мови», доступної для розуміння виключно автору. Розглядається дослідження О. Аксініним ідей ілюзорності та абсурдності буття. Увага приділяється чинникам текстуальності та діалогічності його мистецтва, які дозволяють характеризувати створений О. Аксініним світ як інтелектуальний «простір для втечі».

Актуальні **публікації**, присвячені поста-ті О. Аксініна та його мистецтву належать авторству Гліба Вишеславського («Тотальный те-

атр Александра Аксинина», 2016) та Ігоря Введенського («Интермедиаальность в графическом творчестве Александра Аксинина», 2016; «Появление двойников»: заметки о двойничестве в графике Александра Аксинина», 2017).

Виклад основного матеріалу дослідження. У щоденнику 1977 року О. Аксінін пише: «Гегель утверждал, что не будет искусства, а будет одна философия. Я же утверждаю, что не будет философии. Но все будет — искусство. Ибо любую идею, может быть, за исключением математической логики, можно ощутить как состояние, как некоторое переживание, и заключить в образ. И все тогда явится не как понятие, а как видение, как сфера ощущения и непосредственного переживания — искусство» [4, с. 139].

Поле інтелектуальної та духовної діяльності Олександра Аксініна — це мистецька праця (тиражна і не тиражна графіка, живопис), просякнута філософськими пошуками, які фіксувалися у щоденникових записах, таблицях і схемах. Для позначення особливої властивості творчості Аксініна, І. Введенський залучає поняття *інестетики*, за допомогою якого характеризується укладання «мирного договору» між мистецтвом і філософією. Згідно даної концепції Алена Бадью, мистецтво само мислить, утворює ідеї і здатне виражати істину, про яку філософія свідчить опосередковано [12, с. 2].

Для позначення лінгвістичних та семіотичних пошуків О. Аксініна дослідниками використовується ще одне ключове поняття — *метаграфіка* (від гр. *μετα* — після, за; *γραφικός* — письмовий, графічний). Термін *метаграфіка*, вочевидь, похідний від метамови. Метамовою називається спеціальна мова описового призначення: за її допомогою описуються мови-об'єкти [29, с. 168]. Гуманітарний аспект метамови досліджується у полі лінгвістики, семіотики та філософії. У роздумах «Література і метамова» Ролан Барт наголошує на немінучій штучності, детермінованій логічним підходом до диференціації структури реальної мови (мови-об'єкту) та метамови (як мови символів) [6, с. 131]. У XX



Олександр Аксінін, фото І. Дюріча, 1981 р.



Мішель Фуко, французський філософ, 1926–1984 рр.

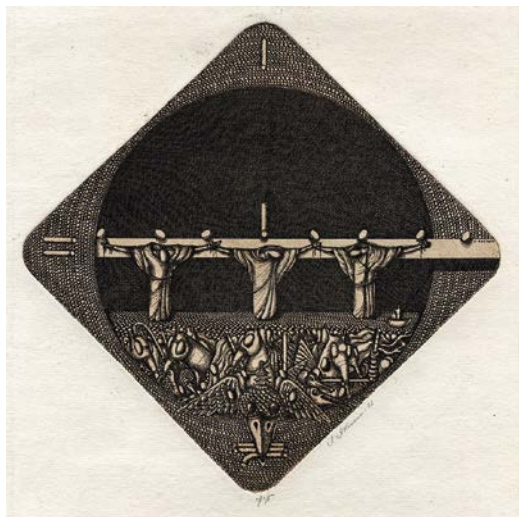
столітті література почала осмислювати власну сутність та розділяти себе на ту, «що споглядає», і ту, «яку споглядають», відчуючи власну двоїстість. Споглядання літератури зсередини, а не ззовні, призводить до знищення мови-об'єкту: мова зберігається лише у вигляді метамови. У цьому полягає певний трагізм, оскільки істина літератури в такій ситуації виходить з області дії: *це маска, що вказує на себе пальцем* [6, с. 132]. Вадим Руднев зазначає, що поява ідей постструктуралізму та постмодернізму спричинила «пом'якшене» ставлення до диференціації мови-об'єкту і метамови: дифузність метамови є адекватною досліджуваному об'єкту у *плинній* сучасності [29, с. 167].

Дослідженням структури і кордонів мови займався, зокрема, Людвіг Вітгенштейн [19, с. 136]. У «Логіко-філософському трактаті» замість розділення мови на «мову-об'єкт» та «метамову» Л. Вітгенштейн віддає пріоритет визначенню того, «що у мові може бути сказано», а що — «тільки показано» [19, с. 138]. Одне із тверджень «Трактату» полягає в тому, що мова не створює світ, але вона утворює *сітку*, яку ми використо-

вуємо при побудові світу. Образ подається філософом як модель, проекція, а *правило* є законом проекції [19, с. 139].

Для О. Аксініна таємниця прилучення до Буття також пов'язана з просторовою схемою: він говорить про *онтологічне, яке «просочується» через структуру* [4, с. 198]. У Мішеля Фуко структура *обмежує і фільтрує* видиме [34, с. 165]. «Структура являється таким обозначением видимого, которое благодаря своего рода долингвистическому выбору позволяет ему выразиться в языке» [34, с. 168]. В. Петрушенко наголошує на виборі О. Аксініним мови як інструменту для побудови структури [28, с. 16]. Мова у Аксініна перетворюється на «спосіб сочленения мысли с самой: Вся суть языка сосредотачивается в одном слове “быть”» [4, с. 335]. Повертаючись до М. Фуко: «Благодаря структуре то, что представление дает в неясном виде и в форме одновременности, оказывается доступным анализу и дающим тем самым возможность для линейного развертывания языка» [34, с. 166].

Для створення візуальної структури осмислення Буття, О. Аксінін досліджує концепцію



Апокаліпсис, офорт, Олександр Аксінін, 1983 р.



Мана пекла, Сандро Ботічеллі, 1480 р.

«знаку і означуваного» (*le signifiant et le signifié*): свідчення зацікавленості ідеями Фердинана де Сосюра. Але, оскільки найголовніше для О. Аксініна у житті і у світі знаходиться поза мовою, він оминає пастку так званого «лінгвістичного повороту» сучасної філософії, в якій безкінечне «замовляння» мови перетворюється на фрактал самоспоглядання [28, с. 9].

У щоденниках митця можна знайти численні записи і нариси, присвячені розробкам індивідуальної мови. «Універсальний язык — одночасно характеристики и комбинаторика — не реставрирует старый порядок — но он избретаает знаки, синтаксис, где весь мыслимый порядок должен найти себе место (охват всех возможных порядков)» [4, с. 335]. Даний аспект його діяльності не підлягає виключно професійній детермінації: для О. Аксініна дана задача є глибоко особистісною. Складність обраного завдання полягає у тому, що О. Аксінін займається пошуком і створенням мови, яка виведена за межі «вимовленого», оскільки вона не є вербальною. «Метаязык там, где невозможен язык» [5, с. 173]. Як втілення цих пошуків можна сприймати більшість художніх робіт О. Аксініна, але

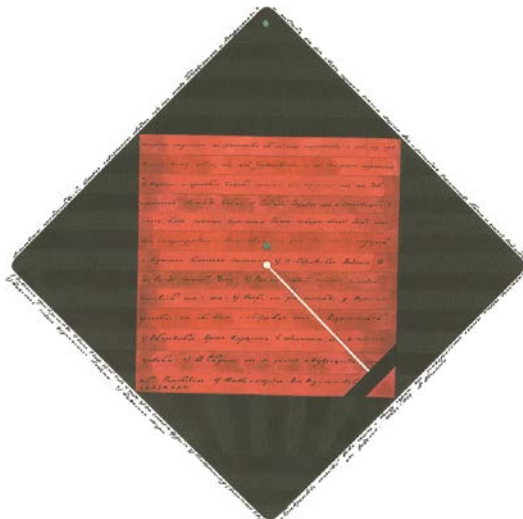
назвою «Метаязык» він позначає окрему серію із п'яти листів не тиражної графіки (шостий залишився незавершеним) [5, с. 58–61].

Ідеї структуралізму і постструктуралізму досліджувалися художником та переосмислювалися для теоретичного обґрунтування власної художньої та світоглядної системи, через це ознайомлення із ними глядачем може слугувати своєрідною підготовкою, якщо він зацікавлений у теоретизації перцептивного сприйняття.

Поняття *метаграфіки* залучається для позначення особливої форми мислення митця, самоусвідомлення внутрішнього досвіду і рефлексії власного бачення в одному цілісному художньому акті [11, с. 7]. За одним із дослідницьких припущень, метаграфіка О. Аксініна існує в одному полі естетики із ідеями Веліміра Хлебнікова, який закликав «построить письменные знаки, понятные и приемлемые для всей населенной человеческой звезды, затерянной в мире» [35, с. 621]. Те, що художник осмислював своє творче життя поза часом [17, с. 148], обумовлює розробку цього «графічного есперанто» [37, с. 38] з прицілом на Вічність [17, с. 149]. О. Аксінін переймався творчістю «Председателя Зем-



Фіксація реального плану, лист 3, із серії «Метамова», кольорова туш, олівець, Олександр Аксінін, 1980 р.



Простір молитви, акварель, кольорова туш, Олександр Аксінін, 1983 р.

ного Шара», а зосередженість на проблематиці Буття і Вічності, його осмислення (і долучення?), ймовірно, обумовлювала дані авторські інтенції стосовно «мови графічної форми, зрозумілої влюбій частині світу, мови не ілюстративної, але філософської» [17, с. 150]. «Індивідуальної мови підсвідомості, яка концентрує різноманітні традиції і культурні коди за логікою сновидін» [20, с. 20].

Як ключ до своїх робіт О. Аксінін складає таблиці метамови: «Метаязык — F (феноменів) и Метаязык — P (прецедентів)» [17, с. 149]. Серед яких — таблиці геометричних фігур, знаки «великих предметів» (драбина, колодязь, міст, бочка), «речей» (груша, капелюх, годинник, голка) і т.д. Кожен із цих об'єктів стає наділеним символічним значенням елемента графічної системи. У самих художніх роботах О. Аксініна також існують підказки, які можуть викликати радість уважного спостерігача. Наприклад, завдяки залученню до композиції роботи маленьких великих фігур художник реалізує ідею «внутрішнього глядача». Вони вдивляються і обмірковують візуальний простір, у якому були матеріалізовані, а також вказують напрямком, який,

за словами Ю. Гіттика, форсує глядацьку позицію [15]. Даний прийом підсилює увагу глядача і акцентує її у необхідному напрямку. Внутрішній глядач залучається О. Аксініним, зокрема, в офорті «Апокаліпсис» (1983): дві фігури у човні, зображені у правому куті ромбовидного зображення, дивляться на фігури жертвовного розп'яття. Одна із них простягає руку в цьому напрямку. Решта зооморфного натовпу нічого не помічає. Дана маленька деталь консолідує глядача із художником. Приклад залучення «внутрішнього глядача» можна знайти у творах митців Відродження, зокрема — у «Мопі пекла» (1480) Сандро Ботічеллі. Художник позначає у кожному колі пекла маленькі фігури Данте і Вергілія, які ніби переміщуються разом із поглядом людини, котра розглядає твір. У сучасній українській графіці використання прийому «внутрішнього глядача» можна спостерігати в офортах художниці Олександри Сиси, зокрема — у серії «Сади».

Однак, попри авторські підказки, глядач продовжує «безконечне інтелектуальне блукання в лабіринті універсального тексту» робіт О. Аксініна [20, с. 20]. Цікавість конструкції аксінін-

ських робіт, вважає Наталія Космолінська, приваблює як тих, хто здатен відчитати весь її метафорично-символічний ряд, так і тих, хто його не розуміє, сприймаючи лише мелодіку екзотичної форми. На жаль, зі смертю автора, ключ від цього світу було втрачено назавжди [20, с. 20]. Значить, індивідуальна мова О. Аксініна була зрозуміла виключно йому самому, і, як глядачі, ми приречені на гносеологічну безнадію?

«Чи мислимо ми таку мову, якою людина могла би для власного використання записувати чи висловлювати свої внутрішні переживання? [...] Слова такої мови мають стосуватися того, про що може знати лише той, хто говорить, — його безпосередніх, індивідуальних вражень. Так що інша людина не могла би навіть зрозуміти цієї мови» [14, с. 170–171].

Ці слова Л. Вітгенштейна, здається, одразу заводять дослідника у глухий кут. Адже тоді абсолютний індивідуалізм мови прирікає її на монополію виключно авторського розуміння і вираження. О. Аксінін лише підсилює у своїх записах можливе передчуття комунікативної безперспективності: «Средствами языка сказать уже ничего невозможно. Сознание современного человека устроено так, что откровение средствами современного языка очень быстро становится штампом (мгновенное освоение)» [2, с. 124]. Хоча після знайомства із графікою О. Аксініна, здається, в аргументах на користь гносеологічного песимізму потреби вже не лишається. Насичена в'язь знаків, символів і графем виступає міцним бар'єром для того, хто, переступаючи за поріг візуальної поверхні, зазирає у безодню внутрішніх змістовних глибин.

Ймовірно, візуальний «документ» метафізичних пошуків митця зберігає гносеологічні перспективи. «Археологічні розробки» інтертекстуальних джерел, утворення як логічних, так і інтуїтивних зв'язків між щоденниковими записами та офортними дошками дозволяє зазирнути у змісти ідей художника (або, принаймні, переконати себе в цьому). Проте даний підхід передбачає ставлення до творів О. Аксініна як до се-

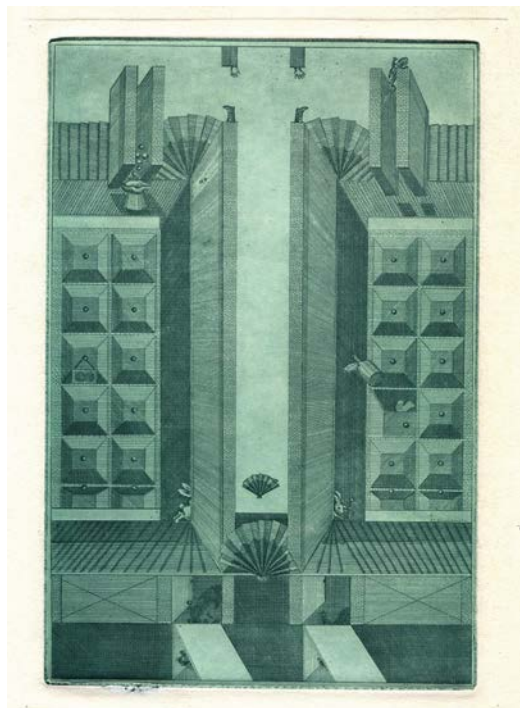
міотичних ребусів, загадок, які чекають на розгадку — тобто на винайдення «правильної» відповіді. Ця ідея наполегливих пошуків істини, із негарантованою нагородою «просвітлення» та набуття «остаточного» знання має нав'язливі релігійні конотації.

Думки стосовно молитви, людини і Буття, та ролі митця у встановленні зв'язку між ними були представлені Полем Клоделем: «Мало-помалу ми досягаємо того, що зовнішній мир вступає в стосунки з нашим внутрішнім миром. Ми говоримо на одному мові. Ми говоримо те, що хочемо сказати природі, а вона говорить те, що хотимо сказати ми... Ми служимо одній і тій же літургії» [18, с. 311]. Ідея медитативності гравіювального процесу та сприйняття метафізичної локалізації мистецького творення як «простору молитви» були близькими О. Аксініну («Простір молитви», 1983) [10, с. 136–137]. Тому «езотерична» спостережницька постава, яка спирається на методологічні позиції самого автора, також має свої позитивно-пізнавальні переваги.

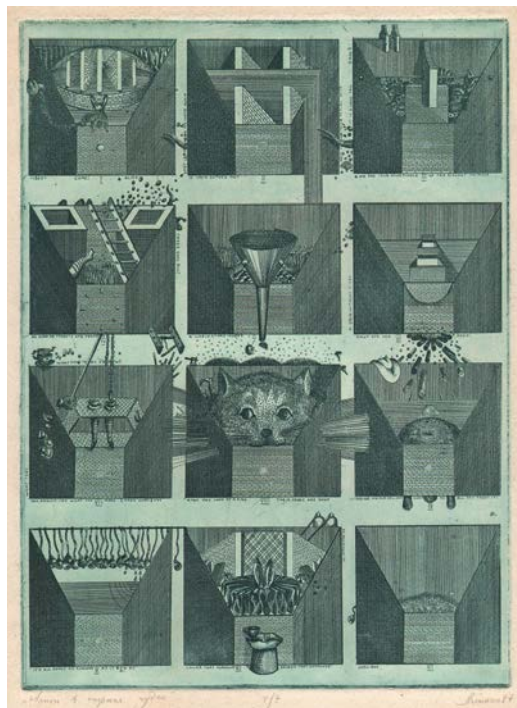
* * *

На думку В. Тарусова, якими б не були наші висновки, здогадки та асоціації щодо творчості О. Аксініна — вони залишаються суб'єктивними інтерпретаціями та враженнями, і їх не можна приписувати самому митцю. Власне, таємниця його робіт є чинником, який обумовлює глядацьку інтригу. Реципієнт може лише спостерігати особливе світовідчуття художника і, по можливості, пережити цей досвід. Дана позиція передбачає скептицизм щодо ідеї створення О. Аксініним «графічного есперанто». Яскраво виражений індивідуалізм митця обумовлює вкладання власних, доступних лише йому особистих змістів у роботи, підпорядковуючись своїм законам, розмовляючи мовою, доступною лише йому одному [32].

Коли ми говоримо про ясність, зрозумілість, ми, як правило, маємо на увазі сюжет, внутрішній зв'язок, початок, середину, кінець, логіку, за якою розгортаються події. Але події та думки лю-



Б. Кролик, лист 3, із серії «Аліса в Дивокраї», офорт, Олександр Аксінін, 1977 р.



Лист 6, із циклу «Аліса в Дивокраї», офорт, Олександр Аксінін, 1977 р.

дини не розгортаються в логічній послідовності. Коли йдеться про розшифрування творчості іншої людини, ми маємо на увазі усвідомлення цієї логіки відповідно до наших розуміння про світ і закони, які в ньому існують. Глядач О. Аксініна починає трактувати запропоновані художником образи, вибудовуючи образні конструкції за допомогою власної індивідуальної мови, яка визначається його досвідом, ерудованістю, інтуїцією, розвитком образного мислення. Уважний та наполегливий дослідник має шанси прочитати аксінінські «шифрограми», але це зчитування знакової, графічної складової мови не гарантує оволодіння нею. А значить, кожна робота буде поставати як новий набір загадок. За аналогією можна навести приклад вивчення великої кількості жартів, але це не забезпечить здатності бачити іронію та гумор у ситуаціях навколишнього світу, як і здатність їхньої вербалізації.

* * *

Діалогічність і текстуральність

«Фільм должен жить своей жизнью... Поэтому я думаю, что самым ценным и важным является создание пространства фильма, а любая попытка озвучить технику создания нарушает впечатление» (Девід Лінч) [22].

Для позначення ситуації, закладеної у внутрішній діалогічній сутності робіт О. Аксініна, інколи використовується поняття *діалогу*. Його застосування обґрунтоване як індивідуальним відношенням митця до семантичних зв'язків, що обумовлюють взаємозалежність вираження і сприйняття, так і когнітивними властивостями, специфікою його робіт.

Декартівське «мислення», як «доказ існування», було позбавлене для художника методологічного значення, оскільки в ньому виказується лише функція розуму. Набагато цікавішим він

вважав підхід Джорджа Берклі: «Існувати — значить бути сприйнятим» [12, с. 3]. «Взгляд не только видит, но он как бы и порождает вещь и как бы осмысливает, придает ей смысл и оценку и тем самым возвращает ее себе в своей самооценности» [4, с. 201]. Свідомість реципієнта є «простором», у якому розкриваються змісти; бути *сприйнятим* — значить бути *усвідомленим*. Діалог є не тільки зустріччю текстів та зустріччю культур на безособистісному рівні [33, с. 22]. Він передбачає цілком діалектичний зв'язок суб'єктів, що визначається індивідуальним обґрунтуванням права на власний голос і власну позицію. І відповідно, його імплементацією через *вчинок*: реалізацію авторського права на індивідуальний спосіб вираження і глядацького права на суб'єктивне сприйняття. Якщо мистецтво передбачає *діалогічність*, значить об'єкт-посередник (мистецький твір) наділений потенційними перспективами інтерпретацій. Даний потенціал забезпечує текстуральність аксінінської творчості.

«Згідно із авторським надзавданням, — пише М. Соколов, — ці [графічні] листи треба саме читати, як читають складний і не зовсім зрозумілий текст» [31, с. 55]. Для самого О. Аксініна мистецтво є практикою «зчитування світу» [4, с. 124]. «В образную ткань графического листа вводятся обширные тексты; возникающий сплав слова и изображения образует единую, нерасторжимую художественную структуру» [27, с. 4].

Інтертекстуальність, як важливий чинник побудови модерного та постмодернового тексту, передбачає залучення цитат, ремінісценцій та алюзій до інших текстів. Через те що в термінології постмодернізму текстом є будь-який художній твір, це твердження стосується всіх видів мистецтва. Головний герой «Доктора Фаустуса», одного із найбільш інтертекстуальних романів ХХ століття, чує такі слова від чорта (свого alter ego): «Можна підняти гру на вищу ступінь, граючись із формами, про які відомо, що з них пішло життя» [23]. Форми, із яких пішло життя, є елементами попередніх, пережитих культурних епох, а їх залучення до нового твору — своєрідна реінкар-

нація, яка наділяє ці елементи новими функціональними можливостями, новим життям. Поль Валері, якого художник цитував [17, с. 149], пише, що «немає нічого більш особистісного, більш органічного, ніж харчуватися іншими; але, необхідно їх перетравлювати» [9, с. 135]. У результаті цілеспрямованої та послідовної праці близькі за духом ідеї ставали осмисленими і вмонтованими цеглинками власної естетичної та філософської системи О. Аксініна. «Перетравлюючи» філософські ідеї та концепції, Аксінін формував індивідуальний світогляд, із якого народжувався його власний концепт Вічного мистецтва, і, як вираження — оригінальна графічна метамова [17, с. 149].

Логічним є запитання: наскільки чинник можливості інтерпретації має стосунок до діалогу? Ймовірно, автор та глядач інтерпретують закладені значення абсолютно суб'єктивно і незалежно один від одного. А сама можливість діалогу передбачає урахування при побудові відповіді, позиції співрозмовника. В іншому випадку суб'єкти розмови утворюватимуть герметичні, автономні дискурси, по суті — монологи.

Утім такий порядок характеризує наявність імперативних змістів у мистецькому творі, чим обумовлюється однозначність вираження і сприйняття. М. Шапір пише, що такий прагматичний підхід був притаманний авангардизму, де важливим є швидке засвоєння закладеного імпульсу без глибинного осмислення. Чинником цього процесу виступає знеособлення публіки і глядача [36, с. 136]. Тотальне втілення такого підходу знайшло вияв у концепції «офіційного» стилю, який апіорі не передбачає глядацьких інтерпретацій.

Сучасна культура сформувалася на руїнах ціннісних орієнтирів та оцінкових критеріїв [33, с. 18]. Існують численні, інколи абсолютно протилежні коментарі до наслідків даної ситуації: від апокаліптичних заяв стосовно втрати критеріїв оцінки художнього твору і його функцій, до оптимістичних — стосовно позитивно-пізнавальних можливостей вивільненого

від будь-якого диктату мистецтва. Сприйняття мистецького твору перетворилося на абсолютно суб'єктивний процес, через що естетика сучасної (не масової) культури все більше перетворюється на езотеричні блукання лабіринтами тексту культури [33, с. 10]. Ми можемо робити вибір на користь лінійного сприйняття буття, а можемо знаходити підтвердження його ілюзорності, невизначеності, фрагментованості. Гіпертекстуальна сучасність надасть аргументи на користь будь-якої позиції.

Уявімо, що перед нами текст, наділений інтертекстуальними посиланнями. Кожна інтертекстуальна відсилка — це «простір» для альтернативи, який заповнюється через вибір читача (свідомий чи ні). Він може продовжити читання, сприймаючи семантичні зміни як складову єдиного змістовного ландшафту. Або — використати інтертекстуальну вставку як посилання на інший текст, враховуючи стимул, закладений у цитаті. Ця властивість інтертекстуальності підтримує лінеарність тексту, розмикає його.

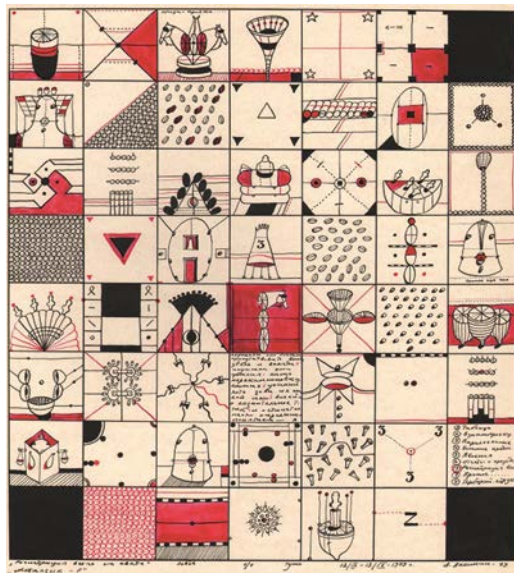
Р. Барт говорить про даремність спроб «розшифрування» тексту. Через постійне породження нетривалих змістів структура багатовимірного письма перетворюється на «простір для втечі» і передбачає гнучкість та пластичність на всіх її рівнях. Відмовляючись визнати можливість остаточного значення, література перестає зупиняти плін змісту [7, с. 390]. «Мир неизменен. Лишь в человеке есть открытость на мир», — пише О. Аксінін [1, с. 3].

* * *

Ілюзорність світу і його абсурдність

Проблематика ілюзорності та абсурдності світу у творчості О. Аксініна виступають окремою тематичною цариною, але її можна розглядати як складову гносеологічного аналізу.

О. Кошовий залучає цитату Х-Л. Борхеса для характеристики даного аспекту аксінінського мистецтва: «Визнаємо те, що визнають усі ідеалісти, — ілюзорну природу світу. Зробимо те, чого не зробив ані один ідеаліст, — шукаймо не-



Рейстрація всього на світі, лист 1 з серії «Метамова», кольорова туш, Олександр Аксінін, 1979 р.

реальності, які підтверджують цю його природу» [21].

Яким би позаземним, ілюзорним або сповненим абсурду не здавався нам створений О. Аксініним візуальний світ, він продовжує зберігати дивну владу над глядачем [27, с. 4]. Привабливість не завжди усвідомлених сюжетів обумовлена не тільки візуальною довершеністю твору: дається взнаки прихований семантичний зв'язок із реальністю і тими онтологічними питаннями, якими ми часто не усвідомлено переймаємося. Вибір митця на користь реальності вочевидь передбачав усвідомлення її невизначеності і багатогранності [16, с. 382]. «Безумие — наиболее чисто высказываемая реальность. Сущность человека вне отношения к безумию помыслить нельзя» [4, с. 171].

П. Валері стверджує: «Реальное может выразиться только в абсурде» [9, с. 178]. Для характеристики методології побудови внутрішніх логічних зв'язків у окремих серіях робіт О. Аксініна («Аліса у Дивокраї» 1976–1977 років, «Босхіана» та «Королівство абсурдів Джонатана Свіф-

та» 1977–1978 років) інколи залучається поняття «поетики абсурду» [37]. Ймовірно, для відображення парадоксальності змістів, що «межують»: коли візуальна структура твору та його образи вибудовані логічно і вивірено, але їхня внутрішня взаємодія для нас незрозуміла. Далеко не завжди ця логічна нестиківка «змістовних плит» є доведеною до абсурду. Проте «спотикання» об їхню неоднорідність природно обумовлює «тектонічні паузи» у процесі осмислення робіт. У цих темпоральних «проміжках» глядач отримує можливість перевести дихання і сконцентруватися. Семантична фактурність візуальних ландшафтів, настільки не притаманна реалістичним творам, тримає нас у напрузі, змушує акумулювати увагу: адже вона ризикує бути втраченою щомиті.

Захоплення і осмислення О. Аксініним «вакууму» логіки і значень можна відстежити у його «стосунках» із «Алісою у Дивокраї». Художник глибоко перейнявся світом та філософією цієї книги: вона не тільки захопила його і стала джерелом натхнення, але й спричинила особистісні внутрішні зміни [25, с. 81]. Він зробив широкий, багатоплановий та багатопластовий аналіз книги Л. Керрولا: твір був співзвучний із його власними світоглядними позиціями. Практично будь-який фрагмент із книги О. Аксінін знав напам'ять. Цікаво, що першу пропозицію В. Онусайтиса створити ілюстрації до «Аліси», О. Аксінін відкинув:

— Это невозможно. Эту книгу нельзя иллюстрировать. Картинка к тексту ничего не даст. В ней важен не текст, и даже не действие. В ней важно — состояние Алисы. Это не передаваемо визуально [25, с. 82].

Згодом О. Аксінін виконав серію графічних листів за мотивами книги. Офорти із цієї серії не є типовими ілюстраціями, які «обслуговують» літературний твір як візуальний додаток або пояснення. Художник вважав, що ілюструвати необхідно не події, а ідеї, не слова, а дух книги [17, с. 150]. Графічні листи О. Аксініна є незалежним світом, який відображає внутрішню логіку «Аліси у Дивокраї», візуально «інтонує» парадокси

і драми, які переживає головна героїня.

Пригоди Аліси солідаризують її із читачем через спільність відчуття розгубленості та подиву. Проте, із дивовижною безпосередністю героїня одразу вибудовує дзеркальну логіку відносин із цим світом. Аліса гостро відчуває закони абсурду, за якими він існує, та враховує їх. Стежачи за її логікою, ми переконуємося у думці, що саме такий підхід і така реакція — єдині можливі та адекватні даній ситуації.

У своїх ілюстраціях О. Аксінін також солідаризує нас із героїнею. Із 8 графічних листів, лише у декількох ми зустрічаємо приховані фрагменти зображення Аліси. Автор надає нам можливість зануритися разом із ним у цей світ, пережити його драму: інколи внутрішній ракурс спостереження нагадує «бродіння» у комп'ютерній грі. Вочевидь, художник також ідентифікує себе із Алісою: за словами Л. Ілюхіної, в одному із листів він згадує, що так само відчуває біль через постійні метаморфози [17, с. 149]. Підтвердження інтерпретації художником пригод Аліси як внутрішньої подорожі і драматичних духовних метаморфоз можна знайти у «Листі 3» (де кроляча нора візуально трактується як простір внутрішнього заглиблення) і «Листі 6» із символом «лійки», який для художника виражав страждання (через вузьке горло якої людину протягують і деформують її природну структуру [17, с. 149]). Для знаків, використаних художником, інколи важко винайти означуване; яскраво-образні метафори тільки підсилюють відчуття присутності мерехтіння абсурду: але цей досвід вже знайомий читачу книги.

У назві одного з графічних аркушів значиться: *Б. Кролик*.

— Белый? Большой? Бешеный? Большой? [25, с. 81].

Хіба не зберігається у цьому скороченні безкінечна можливість варіантів? Сам знак є цілним, але внутрішні зв'язки для нас не очевидні. У самій роботі нескінченних змінних ще більше, через що виникає мереживо потенційних внутрішніх комунікацій: але встановлюючи одні смис-

лові контакти, ми губимо інші. Якими драматичними та плінними в такій ситуації виглядають ці нетривалі та приречені зв'язки! «И как удивительны и трагичны взаимоотношения знака и означаемого» [4, с. 211]. Художник часто використовує прийом скорочень у назвах робіт або щоденникових записах. Відомим є його «ж. п. — не п.п.», переосмислене означення виразу «життя пройти — не поле перейти» [4, с. 156].

«Текст на протяжении всего изложения должен отстоять на равном расстоянии от смысла — только в этом случае возможно сообщить о некой разрешенности» [4, с. 299].

Когнітивне дистанціювання, «ухил» від остаточної інтерпретації характеризує не тільки методологічний аспект мистецтва О. Аксініна. На мою думку, в даній «поведінці» — осмислена життєва позиція. Ухилення (часто не повністю усвідомлене) від кабали маркування полярними опозиціями («советчик» / дисидент) була притаманна багатьом внутрішнім емігрантам, які відчували душевний супротив необхідності зайняти одну із ланок та прийняти найменування «мовою системи», тим самим — освідчитися в лояльності чи спротиві. «Художник — это человек, которому предлагают пробежать стометровку, а он отходит в сторону и садится в задумчивости. Это тип поведения, не предусмотренный существующей системой правил, не позитивный и не негативный» [24].

Мистецький доробок представників внутрішньої еміграції дозволяє чуттєво спостерігати цю модель поведінки. М. Гайдеггер писав про «відлаштування від клопотання світом», яке дозволяє сприймати його у «просвітах». «Просвіт», який утворюється в екзистенційній сфері буття, дозволяє дистанціюватися від негативних подразників ідеологізованого середовища і заглибитися у простір саморефлексії, відокремлюючи у своєму часі перехідне від Вічного. «Проміжок» між візуальним та метафізичним, який існує у творах О. Аксініна, є мистецьким та філософським переінтонуванням цього «місця», у якому зберігається потенціальна можливість пози-



Ролан Барт, французький філософ, семіотик, представник постструктуралізму, 1915–1980 рр.

тивно-спостережницької активності та індивідуального вибору.

Висновок. Вочевидь, авторська детермінація змістів мистецького твору виключалася самим О. Аксініним. Із великим небажанням він трактував свої роботи [26, с. 140]. Занотована цитата Л. Вітгенштейна в одному із щоденників митця проливає світло на дану ситуацію: «то, что может быть показано, не может быть сказано» [13, с. 108].

Цей підхід характеризується не тільки постмодерністською грою «мертвого автора» у «рулетку» можливих значень. На мою думку, це осмислена етична позиція О. Аксініна: не намагатися встановити авторський диктат над змістами твору. І у такий спосіб не зазіхати на глядацьке право на власну думку. Художник уникає у своїй творчості «європейского эффекта катарсиса, где откровение выплескивается и наползает на текст» [2, с. 124], відмовляється від експлуатації глядацької «залежності» від готового нарративу та швидкого «просвітлення».

Твори О. Аксініна передбачають уже закладену невизначеність, а значить — і можливість для вибору. Когнітивна дистанція між візуальною поверхнею та внутрішніми змістовними шарами перетворюється на семантичний «зазор», у якому зберігається перспектива рішення реципієнта стосовно рівня його «заглиблення». Ця ситуація дозволяє характеризувати мистецький світ О. Аксініна як безкрайній метафізичний «простір для втечі».

Література

1. Аксинин А. Как увидеть // Инэстетика пространства. Тынис Винт и Александр Аксинин. Ростов-на-Дону, 2017. С. 3.
2. Аксинин А. Конспект трансцендентальной эстетики А. А. // Симпозиум. *Studia Humanitatis*. Ростов-на-Дону, 2006. С. 124–125.
3. Аксинин А. Часть 1. Поиски символа // *Время и Вечность Александра Аксинина: В 2 т. / сост. Л. Илюхина*. Львов: Инициатива, 2014. Т. 1. С. 17–55.
4. Аксинин А. Часть 2. Поиски символа // *Время и Вечность Александра Аксинина: В 2 т. / сост. Л. Илюхина*. Львов: Инициатива, 2014. Т. 1. С. 56–431.
5. Аксинин А. Часть 3. Откровение // *Время и Вечность Александра Аксинина: В 2 т. / сост. Л. Илюхина*. Львов: Инициатива, 2014. Т. 2. 399 с.
6. Барт Р. Литература и метаязык // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Рипол Классик, 1994. С. 131–132.
7. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, Универс, 1994. С. 384–391.
8. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. Москва: Ad Marginem, 1999. 432 с.
9. Валери П. Об искусстве // Валери П. Тетради. Москва: Искусство, 1976.
10. Введенский И. Александр Аксинин. Пространство молитвы // Симпозиум. *Studia Humanitatis*. Ростов-на-Дону, 2006. С. 136–137.
11. Vvedenskiy I. Introduction // Aleksander Aksinin: Metagrafika. Gdańsk: Pracownia, 2012. С. 7.
12. Введенский И. Тынис Винт и Александр Аксинин: инэстетика пространства // *Инэстетика пространства: Тынис Винт и Александр Аксинин*. Ростов-на-Дону, 2017. С. 2.
13. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат // Витгенштейн Л. Избранные работы / пер. и коммент. В. Руднева. Москва: Территория будущего, 2005.
14. Витгенштейн Л. Философские исследования // Витгенштейн Л. Философские работы. Москва: Гнозис, 1994. С. 75–320.
15. Гиттик Ю. Внутренний зритель: Данте, Ботичелли и Аксинин. URL: http://www.aksinin.com/main.php?lang=ru&about_aksinin=25 (дата обращения: 29.11.2017).
16. Гумбрехт Х. У. В 1926 году: На острие времени. Москва: Новое литературное обозрение, 2005. 568 с.
17. Илюхина Л. Графический метаязык Александра Аксинина // Симпозиум. *Studia Humanitatis*. Ростов-на-Дону, 2006. С. 148–150.
18. Клодель П. Псалмы и фотография // Клодель П. Глаз слушает / пер. с фр. Н. Кулиш. Москва: Б.С.Г. ПРЕСС, 2006. 379 с.
19. Козлова М. С. Философские идеи Людвига Витгенштейна. Москва: Directmedia, 2013. 276 с.
20. Космолинська Н. Вежа зі слонової кістки у стилі постмодерн // Галицька Брама. 2001. № 7 (79). С. 20.
21. Кошовий О. П. Ми пам'ятаємо. Олександр Аксинін. URL: https://zaxid.net/mi_pamyatayemo_oleksandr_aksinin_n1086453 (дата звернення: 29.11.2017).
22. Линч Д. Поймать большую рыбу: Медитация, осознанность, творчество. Москва: Эксмо, 2009. 205 с.
23. Манн Т. Доктор Фаустус. Москва: АСТ, 2011. 576 с.
24. Мартов И. Борис Гройс о пассивном чтении, романтизме и тегельянстве Лимонова. URL: <https://gorky.media/intervyu/posle-dekadentskoj-literatury-ya-pereshel-na-sartra/> (дата обращения: 29.11.2017).
25. Онусайтис В. Об Александре Аксинине. Записи-спогади львівського художника, товариша О. Аксиніна [рукопис].
26. Островский Г. Александр Аксинин // Симпозиум. *Studia Humanitatis*. Ростов-на-Дону, 2006. С. 140–141.
27. Островский Г. Предисловие // Александр Аксинин. Каталог графики. Львов, 1988. С. 3–4.
28. Петрушенко В. Художественная поэтика А. Аксинина как способ философствования // *Время и Вечность Александра Аксинина: В 2 т. / сост. Л. Илюхина*. Львов: Инициатива, 2014. Т. 2. С. 7–21.
29. Руднев В. П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. Москва: Аграф, 1997. 381 с.
30. Скринник-Миська Д. Мистецтво це про менталітет. URL: <https://zbruc.eu/node/66699> (дата звернення: 29.11.2017).
31. Соколов М. Вільний онук чорного квадрату // Metagrafika. Aleksander Aksinin. Gdansk: Pracownia, 2012. S. 51–56.

32. Тарусов В. Тарусов про язык А. Аксинина. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=754202708082922&set=a.111767882326411.19719.100004795994592&type=3&theater> (дата обращения: 29.11.2017)..
33. Тишуніна Н. В. Современные глобализационные процессы: вызов, рефлексии, стратегии // Глобализация и культура: аналитический подход. Санкт-Петербург: Янус, 2003. С. 5–24.
34. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Санкт-Петербург: Асад, 1994. 404 с.
35. Хлебников В. Художники мира! // Велимир Хлебников. Творения. Москва: Советский писатель, 1986. С. 621.
36. Шапир М. С. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // *Philologica*. 1995. № 2. С. 135–143.
37. Schütte C. Poesie des Absurden Alexander Aksinin in der Galerie La Brique // *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 2013. № 49. S. 38.

References

1. Aksinin A. Kak uvidet [Aksinin A. How to see] // *Inestetika prostranstva*. Tyinis Vint i Aleksandr Aksinin [Inesthetics of space: Tyinis Vint and Aleksandr Aksinin]. Rostov-na-Donu, 2017. S. 3.
2. Aksinin A. Konspekt transsendentalnoy estetiki A. A. [Aksinin A. Summary of A. A.'s transcendental aesthetics] // *Simpozium. Studia Humanitatis* [Simposium. Studia Humanitatis]. Rostov-na-Donu, 2006. S. 124–125.
3. Aksinin A. Chast 1. Poiski simvola // *Vremya i Vechnost Aleksandra Aksinina: V 2 t. / sost. L. Ilyuhina* [Time and Eternity of Aleksandr Aksinin: In 2 volumes / compiled by L. Ilyuhina]. Lvov: Initsiativa, 2014. T. 1. S. 17–55.
4. Aksinin A. Chast 2. Poiski simvola [Aksinin A. Part 2. Search for a symbol] // *Vremya i Vechnost Aleksandra Aksinina: V 2 t. / sost. L. Ilyuhina* [Time and Eternity of Aleksandr Aksinin: In 2 volumes / compiled by L. Ilyuhina]. Lvov: Initsiativa, 2014. T. 1. S. 56–431.
5. Aksinin A. Chast 3. Otkrovenie [Aksinin A. Part 3. Revelation] // *Vremya i Vechnost Aleksandra Aksinina: V 2 t. / sost. L. Ilyuhina* [Time and Eternity of Aleksandr Aksinin: In 2 volumes / compiled by L. Ilyuhina]. Lvov: Initsiativa, 2014. Vol. 2. 399 s.
6. Bart R. Literatura i metazyzyk [Barthes R. Literature and metalanguage] // Bart R. *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* [Barthes R. Selected works: Semiotics. Poetics]. Moskva: Ropol Klassik, 1994. S. 131–132.
7. Bart R. Smert avtora [Barthes R. Death of the author] // Bart R. *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* [Barthes R. Selected works: Semiotics. Poetics]. Moskva: Progress, Univers, 1994. S. 384–391.
8. Bart R. Fragmentyi rechi vlyublennoho [Barthes R. Lover's Discourse: Fragments]. Moskva: Ad Marginem, 1999. 432 s.
9. Valeri P. Ob iskusstve [Valery P. On art] // Valeri P. *Tetradi* [Valery P. Notebooks]. Moskva: Iskusstvo, 1976.
10. Vvedenskiy I. Aleksandr Aksinin. Prostranstvo molitvyi [Vvedenskiy I. Aleksandr Aksinin. Space for the prayer] // *Simpozium. Studia Humanitatis* [Simposium. Studia Humanitatis]. Rostov-na-Donu, 2006. S. 136–137.
11. Vvedenskiy I. Introduction // Aleksander Aksinin: *Metagrafika*. Gdańsk: Pracownia, 2012. С. 7.
12. Vvedenskiy I. Tyinis Vint i Aleksandr Aksinin: inestetika prostranstva [Vvedenskiy I. Tyinis Vint and Aleksandr Aksinin: Inesthetics of space] // *Inestetika prostranstva: Tyinis Vint i Aleksandr Aksinin* [Inesthetics of space: Tyinis Vint and Aleksandr Aksinin]. Rostov-na-Donu, 2017. S. 2.
13. Vitgenshteyn L. Logiko-filosofskiy traktat [Wittgenstein L. Tractatus Logico-Philosophicus] // Vitgenshteyn L. *Izbrannyye raboty / per. i komment. V. Rudneva* [Wittgenstein L. Selected works / translation and commentaries by V. Rudnev]. Moskva: Territoriya buduschego, 2005.
14. Vitgenshteyn L. Filosofskie issledovaniya [Wittgenstein L. Philosophical Investigations] // Vitgenshteyn L. *Filosofskie raboty* [Wittgenstein L. Philosophical works]. Moskva: Gnozis, 1994. S. 75–320.
15. Gittik Yu. Vnutrenniy zritel: Dante, Botichelli i Aksinin [Gittik Yu. AN inner viewer: Dante, Botichelli and Aksinin]. URL: http://www.aksinin.com/main.php?lang=ru&about_aksinin=25 (last accessed: 29.11.2017).
16. Gumbrecht H. U. V 1926 godu: Na ostrie vremeni [Gumbrecht G. U. In 1926: Living on the Edge of Time]. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005. 568 s.
17. Ilyuhina L. Graficheskiy metazyzyk Aleksandra Aksinina [Ilyuhina L. Graphical metalanguage of Aleksandr Aksinin] // *Simpozium. Studia Humanitatis* [Simposium. Studia Humanitatis]. Rostov-na-Donu, 2006. S. 148–150.
18. Klodel P. Psalmy i fotografiya [Clausel P. Psalms and photography] // Klodel P. *Glaz slushaet* [Clausel P. Eye is listening] / per. s fr. N. Kulish. Moskva: B.S.G. PRESS, 2006. 379 s.

19. Kozlova M. S. Filosofskie idei Lyudviga Vitgenshteyna [Kozlova M. Philosophical ideas of Ludwig Wittgenstein]. Moskva: Directmedia, 2013. 276 s.
20. Kosmolinska N. Vezha zi slonovoi kistky u styli postmodern [Kosmolinska N. Postmodern ivory tower]// Halytska Brama [Galician Gate]. 2001. # 7 (79). S. 20.
21. Koshovyi O. P. My pamiatiaemo. Oleksandr Aksinin [Koshovyi O. We remember. Oleksandr Aksinin]. URL: https://zaxid.net/mi_pamyatayemo_oleksandr_aksinin_n1086453 (data zvernennia: 29.11.2017).
22. Lynch D. Pymat bolshuyu ryibu: Meditatsiya, osoznannost, tvorchestvo [Lynch D. Catching the Big Fish: On meditation, mindfulness, creativity]. Moskva: Eksmo, 2009. 205 s.
23. Mann T. Doktor Faustus [Mann T. Doctor Faustus]. Moskva: AST, 2011. 576 s.
24. Martov I. Boris Groys o passivnom chtenii, romantizme i gegelianstve Limonova [Martov I. Boris Groys on the passive reading, romanticism and Limov's Hegelianism]. URL: <https://goriky.media/intervyu/posledekadentskoj-literatury-ya-pereshel-na-sartra/> (last accessed: 29.11.2017).
25. Onusaitys V. Ob Aleksandre Aksynyne. Zapysy-spohady lvivskoho khudozhnyka, tovarysha O. Aksinina [rukopys] [Onusaitys V. About Aleksandr Aksinin. Recollections about Lviv artist and friend O. Aksinin [manuscript]].
26. Ostrovskiy G. Aleksandr Aksinin [Osrovkiy G. Aleksandr Aksinin] // Simpozium. Studia Humanitatis [Simposium. Studia Humanitatis]. Rostov-na-Donu, 2006. S. 140-141.
27. Ostrovskiy G. Predislovie [Ostrovskiy G. Afterword] // Aleksandr Aksinin. Katalog grafiki [Aleksandr Aksinin. Graphics' catalogues]. Lvov, 1988. S. 3-4.
28. Petrushenko V. Hudozhestvennaya poetika A. Aksinina kak sposob filosofstvovaniya [Petrushenko V. Artistic poetics of A. Aksinin as a philosophical tool] // Vremya i Vechnost Aleksandra Aksinina: V 2 t. / sost. L. Ilyuhina [Time and Eternity of Aleksandr Aksinin: In 2 volumes / compiled by L. Ilyuhina]. Lvov: Initsiativa, 2014. T. 2. S. 7-21.
29. Rudnev V. P. Slovar kulturyi XX veka: klyuchevyie ponyatiya i tekstyi [Rudnev V. Dictionary of 20th century culture: key terms and texts]. Moskva: Agraf, 1997. 381 s.
30. Skrynnyk-Myska D. Mystetstvo tse pro mentalitet [Skrynnyk-Myska D. Art is about mentality]. URL: <https://zbruc.eu/node/66699> (data zvernennia: 29.11.2017).
31. Sokolov M. Vilnyi onuk chornoho kvadratu [Sokolov M. A free grandchild of the black square] // Metagrafika. Aleksander Aksinin [Metagraphics. Aleksandr Aksinin]. Gdansk: Pracownia, 2012. S. 51-56.
32. Tarusov V. Tarusov pro yazyik A. Aksinina [Tarusov V. Tarusov on A. Aksinin's language]. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=754202708082922&set=a.111767882326411.19719.100004795994592&type=3&theater> (data obrascheniya: 29.11.2017)..
33. Tishunina N. V. Sovremennyye globalizatsionnyie protsessy: vyizov, refleksii, strategii [Tishunina N. Contemporary globalizational processes: challenge, reflections, strategies] // Globalizatsiya i kultura: analiticheskiy podhod [Globalization and culture: An analytical approach]. Sankt-Peterburg: Yanus, 2003. S. 5-24.
34. Fuko M. Slova i veschi. Arheologiya gumanitarnyih nauk [Foucault M. Words and Things. Archeology of the humanities]. Sankt-Peterburg: Acad, 1994. 404 s.
35. Hlebnikov V. Hudozhniki mira! [Khlebnikov V. Artists of the world!] // Velimir Hlebnikov. Tvoreniya [Velimir Khlebnikov. Creations]. Moskva: Sovetskiy pisatel, 1986. S. 621.
36. Shapir M. S. Esteticheskiy opyt XX veka: avangard i postmodernizm [SHapir M. Aesthetical experience of the 20th century: avante-garde and postmodernism] // Philologica. 1995. No. 2. S. 135-143.
37. Schütte C. Poesie des Absurden Alexander Aksinin in der Galerie La Brique // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 2013. № 49. S. 38.

Пилипушко Б. А. Метаграфіка Александра Аксинина как «пространство для побега»: гносеологический аспект

Аннотация. Интерес к творчеству А. Аксинина, как правило, сопровождается размышлениями о гносеологических перспективах его работ. Уникальное воплощение в творческой практике А. Аксинина художественных и метафизических поисков характеризуется понятием *метаграфіки*. *Метаграфіка* — это форма мышления, осознания внутреннего опыта и рефлексия собственного виденья — в одном целостном художественном акте. Существуют разные, в том числе противоположные характеристики его творчества: от «графического эсперанто», близкого по духу идее «универсального искусства» В. Хлебникова, до «индивидуального художественного языка», понятного до конца исключительно самому автору. Для обозначения особенного свойства творчества А. Аксинина используется категория инэстетики, согласно которой только искусство способно свидетельствовать об истине и выражать то, на что философия указывает косвенно. Текстуальность, многомерность структур и постоянное порождение непродолжительных смыслов в сознании зрителя обуславливают восприятие искусства А. Аксинина как интеллектуального «пространства для побега». Это «пространство» предполагает гибкость и пластичность смыслов на всех его семантических уровнях, обусловленную рядом факторов, в частности — внутренним опытом самого реципиента. Поэтому достижения «дна кроличьей норы» — или окончательной расшифровки произведения искусства — не предвидится.

Ключевые слова: Александр Аксинин, метаграфіка, индивидуальный язык, «графическое эсперанто», текстуальность, инэстетика, «ззор», интерпретация, «смерть автора».

Pilipushko B. A. Metagraphics of Oleksandr Aksinin as a «space for escape»: the epistemological aspect

Summary. Interest to the works of O. Aksinin usually is accompanied by arguments about the epistemological perspectives of his works. The unique embodiment of artistic and metaphysical searches in the artistic practice is characterized by the notion of *metagraphics*. *Metagraphics* is a form of thinking, self-awareness of internal experience and reflection of one's own vision — in one holistic artistic act. There are various, characteristics of his work, including opposite ones: from «graphic Esperanto» with the connotations of «universal art» of V. Khlebnykov, to «individual artistic language», understandable only to the artist himself. To denote the special peculiarities of O. Aksinin's pieces of art, the category of anesthetics is involved, according to which only art can testify the truth and express, what the philosophy points out indirectly. Textuality, multidimensionality of structures and the constant generation of short-lived meanings in the mind of the viewer by his works, determines the perception of O. Aksinin's art, as an intellectual «space for escape». This «space» provides flexibility for the plasticity of content at all semantic levels, due to several factors, in particular — the internal experience of the recipient. Therefore, the achievement of the «bottom of the rabbit hole» — or the final deciphering of the artistic work — is not expected.

Key words: Oleksandr Aksinin, metagraphics, individual language, «graphical Esperanto», textuality, anaesthetics, «semantic gap», interpretation, «death of the author».