

Элий Белютин

ТЕОРИЯ
ВСЕОБЩЕЙ КОНТАКТНОСТИ

ББК

УДК

ISBN

Элий Белютин

Теория всеобщей контактности

«Новая реальность»

Москва, 2013

Графика и модули Э. М. Белютина

На развороте (стр. 4-5):

«Рынок цветов в Костроме». 1965. Х. м. 270 x 400 см

Штрих-код

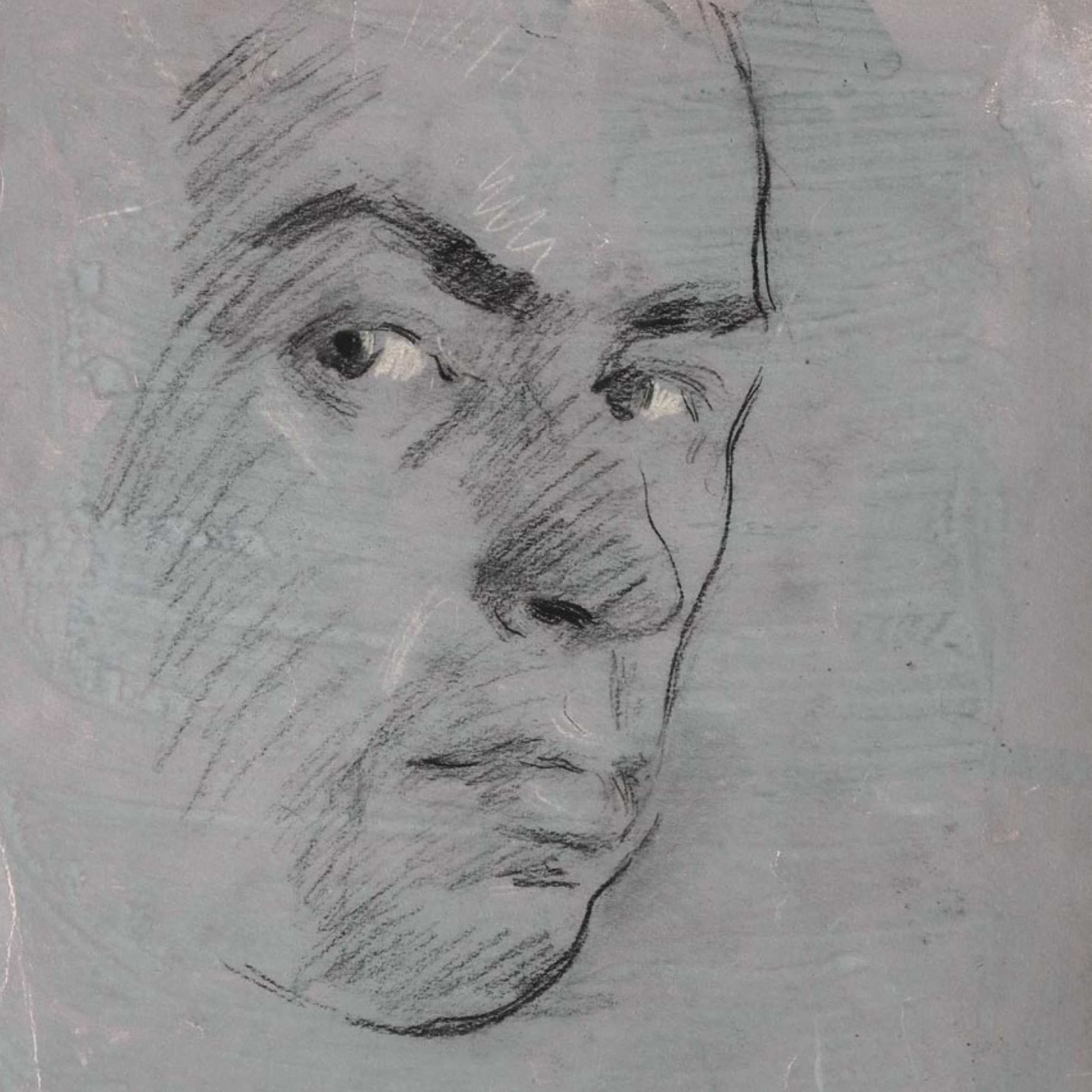
Элий Белютин

ТЕОРИЯ ВСЕОБЩЕЙ КОНТАКТНОСТИ

«НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ»

Москва, 2013





КРАТКИЕ ТЕЗИСЫ ТЕОРИИ ВСЕОБЩЕЙ КОНТАКТНОСТИ

Новое поколение вину за мусор, в котором барахтаются современные люди, возлагает на своих предшественников. Это естественно. Любые ссылки на обстоятельства – «А что мы могли сделать?» – смешны. Личная позиция каждого более важна исторически, чем ситуация в семейной или общественной жизни. Может быть, это несправедливо, но внутренний суд поколения только таков.

Всю жизнь меня глубоко волновала трагедия искусства в стране, давно и неопровержимо доказавшей, насколько бессмысленно насильственное управление им. XIX век с его формально процветавшей Академией художеств, поддержанной всеми императорскими привилегиями, и сменившее его великое революционное искусство Кандинского, Малевича, Шагала, Архипенко, Татлина – разве не лучшее тому доказательство?

Живопись в русском обществе теснейшим образом связана с общественным самосознанием. Поэтому в 1962 году события Манежа оказались набатом, отозвавшимся во всем нашем народе и вызвавшим бурную реакцию в самых, казалось, неожиданных областях.

На этих примерах мне хочется, чтобы люди поняли, какое значение имеет искусство в жизни вообще. Что искусство – нечто неизмеримо большее, чем самые ценные музейные экспонаты, чем вклад денег, допинг чувств или забавный китч. Постоянно стимулируемая, но во многом и ограничиваемая условиями технического прогресса духовная жизнь человечества может наиболее полно и свободно реализоваться именно в искусстве. Искусство способно объединять людей и их разъединять, разрушая связь времен, превращать их в хорошо жующих скотов, прямых убийц

или обогащать самыми высокими нравственными идеалами. И это свойство только современного искусства, которое действительно выражает человека своего времени. Оно пробуждает в человеке чувство собственного достоинства, делая для него свободу чувств, мыслей условием его человеческого существования. И поэтому я посвящаю эту книгу великому борцу за свободу искусства как основной формы человеческого достоинства, моему дорогому другу – замечательному французу Жану Кассу, и именно в этой связи я предлагаю теорию всеобщей контактности, формулирующую основные принципы ответственности искусства.

Я стал задумываться над принципами теории всеобщей контактности очень давно – еще во время второй мировой войны. Попав 16 лет добровольцем на фронт и получив нелепую контузию, я сидел в нетопленном зале библиотеки и читал не Ницше, которого уже знал, а Жития святых преподобного Макария, великолепный памятник древнерусской мысли и литературы.

Это были очень толстые книги, которые мерзнувшие девушки, не переставая удивляться, притаскивали мне из бывшей библиотеки историка Москвы И. Е. Забелина, ныне Государственной Исторической библиотеки. Я читал страницы, написанные языком древним, мудреным и одновременно удивительно ясным, и поражался внутренней логичности преподобных и угодников, еще до Сергия Радонежского и после него уходивших в безлюдье, в леса и там начинавших строить свою новую предметную жизнь. Строить не ради отказа от жизни, а ради наиболее полного осознания и осмысления ее.

Мальчишка, вспоминая всего несколько раз виденные холсты в закрывшемся Музее нового западного искусства или постановки уже погибшего к тому времени Мейерхольда, я чувствовал, что между пыльными синими листами трудов Ма-

кария и цветными париками на развороченной сцене в «Лесе» Островского есть прямая связь, что «Танец» Матисса и кубистические построения Пикассо это скорее *нравственное выражение понимания человеком жизни*, чем художественное. Так стала приходить ко мне теория контактности.

Другой стороной было безмолвие, полная растерянность. Странная опустошенность, царившая в колоссальной стране. Страна, столько испытывавшая, – и гнет крепостного права, и разруху гражданской войны, так самоотверженно боровшаяся с нацистами, не могла лишиться своего интеллекта. Неужели та знаменитая русская нищая интеллигенция, которая никогда не боялась сказать того, что думает, могла быть так наивно и ловко сломлена Сталиным и у нее не осталось самого главного, что толкало ее когда-то на деятельность, – веры в справедливость? Ведь именно эта славянская вера «в лучшее», поиски «смысла жизни» делала из русских народников и революционеров.

Неужели муляжи «отца всех народов мира», как стали называть в конце концов Сталина, расставленные на всех площадях, скверах, станциях метро и в учреждениях, лишали людей способности мыслить, превращали их в пресловутые сталинские винтики-шурупчики, безразлично какие бы фамилии они ни носили – Шостакович или Прокофьев. Было еще и другое – узаконенное панибратство с искусством и глумление над наиболее талантливыми его представителями.

Все это не только трагически подтверждало мою теорию, что искусство – не эстетическая категория, а категория нравственно-морального подсознания человека, но и заставляло задуматься над тем, что проповедь гармонии и реализма, восхваление Чайковского и Глинки, как непревзойденных образцов для подражания сегодня, теснейшим образом связана с отсутствием тео-

рии искусства. Любое демагогическое положение, многократно и популярно повторенное, не только прикроет собой насилие, но и легко изуродует общественное сознание.

Массовые средства информации, которые развивались в эти десятилетия, усиливали значение теоретического понимания искусства. Пренебрегать его законами становилось не только наивно, но и опасно. Воздействуя на существо морально-нравственного надсознания людей, искусство легко могло дезориентировать общество и разложить народ. Тем более что с годами все более и более углубленно рассматривая эти вопросы, я мог убедиться, что и на Западе и в Америке ученые, касавшиеся проблем искусства, отличались от советских искусствоведов только интеллектуальным снобизмом и эрудицией. Совершенно одинаковый принцип констатации фактов, стремление к поспешной их оценке, определению места в искусстве прошлого или настоящего, неустанные поиски аналогий – все это очень напоминало сравнительную биологию Левенгука, робкое коллессионирование бабочек-фактов, но никак не анализ искусства.

Кто был в этом виноват? Несомненно великий XIX век, давший нашему столетию в технике практически все, чем мы сейчас так гордимся; и одновременно подчиняющий мышление ученых аморфной методологии, от которой совсем не просто освободиться. Ведь даже самая плохая проселочная дорога лучше, чем путешествие без нее. Но ведь кто-то уже ходил по этим дорогам, а для того, чтобы установить новую точку зрения даже на самые обыденные вещи, нужно идти новыми путями. И путь этот в искусстве заключался в том, чтобы пересмотреть отношение к искусству как к категории эстетической и как к антиподу науки, чтобы понять, что искусство – это познание человеком самого себя в мире, который его окружает или который он сам сообразно своей воле создает.

Я художник и потому не хочу здесь анализировать труды философов-эстетиков, искусствоведов. Я собираюсь изложить новую точку зрения на искусство, главным образом, на живопись и скульптуру, отчасти на дизайн и архитектуру, взяв за основу не описание изобразительных элементов, а анализируя воздействие искусства на человека, те пути контактности искусства, которые одни делают его современным (вечным или сиоминутным), устанавливают сущность и пути его эволюции и предопределяют даже его дальнейшее развитие.

Сегодня, как и в XVIII веке, теоретики искусства утверждают, что человек получает от искусства пользу в смысле эстетического развития и получения определенной информации. Узнавая в искусстве окружающую действительность, отдельные обстоятельства истории, ее деятелей и т.д., переживая нарисованное, написанное или сыгранное, он делает для себя известные выводы.

Но ведь подобная информативность легко и успешно заменяется средствами технической информации. С гораздо большим успехом, чем искусство, о прошлом и настоящем нам общаются радио, телевидение, печать, кино и фотодокументы. К тому же подобная информативность искажает самую природу искусства, поскольку оно призвано не изображать, а воздействовать и в этом ключе любая информация легко подвергается искажению.

Наконец, утверждая эстетическую ценность искусства, теоретики сводят его задачи к чисто теоретическим аспектам – репродукции окружающей нас жизни с помощью формально ясных, тоже теоретически определяемых средств – так называемых видов искусства: живописи, скульптуры, графики, театра, литературы, музыки, архитектуры и т.п. То есть руководствуясь техническими приемами осуществления замысла, а не заключенного в нем выражения.

Подобная трактовка искусства уходит своими корнями в первые попытки XVII – XVIII столетий проанализировать искусство и те современные механистические концепции, которые рассматривают его как род занятий человека, а не как форму его жизни.

Общая теория контактности искусства, наоборот, исходит из того, что *искусство представляет форму жизни человека и, значит, безусловно «полезно» и необходимо для развития человечества.* Искусство обращается к морально-нравственному надсознанию человека, к тем внутренним организующим личность человека и человеческое общество устоям, от которых зависит и то, что мы называем культурой нации или народа, но и существование самого общества и государства.

Теория контактности исходит из того, что человек обращается к произведениям искусства или к его элементам (например, в дизайне) за тем, чтобы обрести определенный коммуникативный контакт. Этот контакт зачастую, казалось бы, не имеет прямого выхода на эмоциональный мир человека, непричастен к формированию его моральных или нравственных критериев, хотя несомненно и воздействует на них. Этот контакт часто не несет и так называемого эстетического удовлетворения (современное искусство наглядно это доказывает), не обогащает знания действительности, хотя познание сегодняшнего человека в искусстве всегда присутствует.

Теория контактности определяет несколько аспектов (законов), по которым человек обращается к искусству. Эти аспекты касаются каждого человека по-разному. Практически нет такого человека, который не обращался бы к искусству. Но продолжительность и глубина подобного контакта у людей различна. Она определяется не только их культурным, интеллектуальным или эмоциональным уровнем, но и факторами внешней среды, бытием окружающей их действительности. Кстати сказать, час-

то не сытый, а именно голодный человек больше контактирует с искусством.

Теория контактности исходит из того, что искусство является самой яркой формой проявления творческой потенции человека. Тот атомный взрыв, который происходит в надсознании человека и называется творчеством, составляет существо искусства. Но этот взрыв «управляется», культивируется и формируется искусством, что, конечно, не значит, что большие ученые должны, положим, серьезно заниматься искусством. Когда-то скорее всего они испытали контакт с искусством. Их подсознание не отметило этого обстоятельства, но формирование творческого потенциала началось и продолжало развиваться под влиянием осуществившегося контакта (само собой разумеется, нельзя исключить появления людей с огромным, как бы независимым от внешних обстоятельств творческим потенциалом).

Итак, первый закон общей теории контактности – *закон равновесия эмоционального подсознания.* Он говорит о том, что человек обращается к искусству, стремясь обрести благодаря нему равновесие тому напряжению подсознания, которое создается в нем внутренней динамикой современной жизни. Это как бы элементарная контактность, связанная с физиологией человека. Она удовлетворяется простейшими формами контакта с искусством. Вместе с тем спортивные состязания, футбол, хоккей, олимпиады, где массовость создает сильный эмоциональный допинг, могут физически становиться аналогом компенсации искусством. Известным аналогом, потому что все остальное связано для человека только с искусством, поскольку ничто другое не может дать необходимой разрядки, но напротив – только конденсировать перегрузки, приводя человека к стрессовым состояниям и, в конечном счете, к изменению морально-нравственных его принципов.

Это принципиальное положение связано в общей теории контактности с той потенцией, которая возникает в человеке в результате нарушения эмоционального надсознания. Эта потенция, требуя эмоционально-интеллектуального удовлетворения, связана с необходимостью творческого сопереживания и возмущения, что создает активную массу в надсознании, способную удовлетворить – уравновесить жизненный конформизм. Поэтому только искусство, преобразующее материал в пластическое воздействие или, как в спортивных состязаниях, открывающее возможность активного соучастия, дают человеку найти тот эмоциональный вес, который делает его подсознание полярным.

Второй закон общей теории контактности – закон доверия интеллектуального подсознания. Он говорит об обращении человека к искусству с целью установления с ним интеллектуального контакта, эмоциональной связи, которая аналогична связи доверия с другим человеком. Этот контакт следует за первым законом и часто зависит от силы воздействия жизни на подсознание человека, либо от силы морально-нравственного комплекса, который присущ каждому человеку. Этот контакт подобен потоку тепла, который проникает в тебя и говорит о том, что нечто более сложное, чем наше подсознание, проникает в твою жизнь, дает тебе в искусстве друга. Образы искусства, его пластика начинают совпадать с миром скрытого интеллектуального подсознания, заполняя существующий в нем вакуум недоверия к себе.

Пластическое воздействие искусства во втором законе более сложно, более длительно, и если в первом случае плакат, шлягер, джаз, хоккей, эстрада, оперетта могут в какой-то степени удовлетворить эмоциональное надсознание, то для интеллектуального надсознания требуется опера, графика, камерная скульптура.

Третий закон общей контактности связан с творческим потенциалом личности, характер эмоционально-интеллектуального подсознания играет очень большую роль в его реализации. Это закон творческой потенции. Его воздействие на человека огромно, практически безгранично. Правильно сформулированное – осознанное, это качество искусства способно превратить его в подлинный стимул развития человеческого общества.

Согласно третьему закону человек стремится замкнуть свою творческую потенцию, пусть самую незначительную, с творческой потенцией искусства, поскольку искусство, как говорилось, представляет самое яркое проявление творческой потенции человечества. Возбуждение и стимулирование творческого импульса пластическими средствами искусства воздействует на всю духовную организацию человека.

Таким образом, общая теория контактности рассматривает искусство как проявление чистой творческой потенции человечества и выводит свои законы, утверждая, что любой человек, независимо от культурного своего уровня, способен воспринимать искусство. Практическая «полезность» искусства связана с возможностью восстанавливать нарушенное эмоциональное равновесие в надсознании, интеллектуальное доверие, формулировать и одновременно форсировать творческую потенцию человека.

Основные законы общей теории контактности позволяют сформулировать и основные законы искусства.

Первый закон требует активного выявления творческой потенции искусства и, значит, выявления нематериального в сверхматериальном. Иными словами, пластическая борьба материала и идеи – первое условие искусства (усиление преобразования материала, отрицание материала возникающим образом, усиление потенции творчества в самом восприятии предмета искусства и т.п.).

Второй закон требует четкого раскрытия путей контактности искусства, его открытости и, значит, четкого выявления его художественного смысла и природы его языка.

Если первый закон можно назвать законом преображения, то второй – законом ворот. Ибо раскрытие ворот искусства, активное заявление путей для контакта – это прежде всего четкое заявление современных черт искусства, ибо только они позволяют свободнее и активнее донести до сегодняшнего человека необходимую ему коммуникабельность искусства. Обострение моментов современности в искусстве – основное условие второго закона. Никакое произведение не станет произведением искусства, если не пройдет через эти ворота контактности современного человека. Именно они определяют характер условности, степень трансформации форм действительности, степень агрессивности форм воздействия искусства, порядок организации действующего пространства искусства и т.п. Талант художника и состоит в умении открыть эти «ворота» своего искусства – именно тогда его видение мира может стать всеобщим.

Третий закон – закон коммуникабельности, иначе – закон средств связи в искусстве. Согласно этому закону, нет изобразительных средств – эти качества искусства нельзя определять как постоянные, – а есть средства связи, которыми и определяются отдельные виды искусства. Средства связи можно характеризовать как коммуникативно постоянные и коммуникативно непостоянные. Те и другие могут быть и традиционными, и современными, то есть только что открытыми и разработанными художником. Поскольку обострение коммуникабельности, нахождение новых качеств, создание новых связей для воздействия на надсознание современного человека и составляет существо эволюции искусства, именно им определяется современное искусство.

Но связи эти должны быть прямыми, короткими, активно соединяющимися с человеком. Отсюда современность, отсутствие предвзятости в стремлении установить связь с человеком, новаторство в любой его форме проявления позволяют сделать коммуникабельность наиболее полной.

Четвертый закон говорит о содержательном смысле контактности. Информативность искусства преследует и устанавливает не только физическую потребность в развитии творческой потенции человека, но умножает ее на совершенствование его духовной организации – воздействует на его нравственный, моральный, общественный, и гуманистический потенциал. Этот закон предопределяет в качестве обязательного условия для создания произведений искусства наличие, пусть не всегда открыто проявленного, внутреннего содержания. Значимость содержания, его общечеловечность, гуманизм вместе с творческим потенциалом искусства и лежит в основе всех великих художественных произведений. Поэтому стремление сделать человека участником творческого процесса, заставить его поверить в свою человеческую сущность и составляет тот великий оптимизм искусства, который уже много веков является моральным и нравственным стимулом всего человечества.

Пятый закон рассматривает пути реализации материала и коммуникабельности искусства для определения всех его видов, или иначе – *комплексных средств воздействия на человека.*

Поскольку общая теория контактности говорит о необходимости полного удовлетворения человеческого подсознания, четкая ориентация искусства на активный контакт с воспринимающим его человеком совершенно обязательна. Поэтому пятый закон предусматривает обострение соотношения различных существенных элементов искусства, нахождение новых их соотно-

шений с тем, чтобы активно включить человека в восприятие и переживание произведения искусства.

Определение общих границ комплексных средств искусства, его видов имеет тем большее значение, что средства воздействия разнообразны и не могут быть ограничены рамками условности и вневременных законов. Они развиваются вместе с человеком и могут быть достаточно техничны. Но связанные с материалом, они тем самым ограничены в своих возможностях, почему постоянное их варьирование и совершенствование обязательны ради усиления их воздействия.

Согласно пятому закону, нельзя установить в некоем извечном определении специфику живописи, скульптуры, театра, литературы, архитектуры, музыки и т.д., поскольку они способны постоянно трансформироваться. Жизнь человека в обществе и государстве способна их менять. Живопись в ортодоксальном ее истолковании может стать наполовину скульптурой и музыкой, музыка – литературой, а скульптура превратиться в архитектуру. Все это находится во власти перемен и обстоятельств внутренней жизни сегодняшнего человека. И тем не менее известные принципы, которыми определяются перечисленные виды искусства, существуют.

Первый принцип связан с характером материала, в котором обращается искусство к человеку: плоскость, объем, пространство, движение, звук, слово и т.п. Характер материала преображения определяет своеобразный фундамент, на котором может возникнуть любое здание, совмещающее или, наоборот, отрицающее всякое соединение с другими материалами. Это уже зависит от времени и характера культуры данного периода развития человечества.

Второй принцип связан с характером средств связи, с динамикой современной жизни, с наполненностью или, наоборот, – диск-

ретностью внутреннего мира человека сегодняшнего дня. Этим определяется, как используются средства связи в том или ином материале искусства. Иначе говоря – они находятся в прямой зависимости от силы своего воздействия на человека. Поэтому в каждом материале предпочтение отдается тем качествам средств связи, которые дают наибольший эффект для своего развития.

В цвете, например, основой является не окраска или оттенок, а вес, поскольку вес цвета более универсален. В форме выбирается не качество ее поверхности, не объем, а пространственная масса. Подобный анализ позволяет точнее определить круг произведений того или иного вида искусства.

Третий принцип связан с характером наполненности искусства, которая, в свою очередь, зависит от тех конкретных условий, которые время и социально-экономические обстоятельства делают обязательными для существования контакта между искусством и современником. Иначе сказать, особенности наполненности искусства зависят от способа его воздействия на современников. Это общение, а оно должно быть очень активным – и вызывает каждый раз иную трактовку даже самых общих идей и тем и соответственно иной характер трактовки материала искусства для реализации его контактности. Действительность в своей совокупности с частью алогичным, непоследовательным, казалось бы, действием языка собственно пластики определяет характер наполненности искусства, его метод, идеи, способ общения со зрителем. Именно способ контакта искусства и современного человека говорят о том, какое это искусство – *сегодняшнее или вчерашнее*, и определяет потребность в нем общества.

Теория контактности основывается на духовной дисфункции, испытываемой человеком в современном ему мире. Степени этой неудовлетворенности определяют и силу контактности с искус-

ством, и меру потребности в последнем. Контактность в данном случае рассматривается как средство самовозбуждения человека зрителем или творческим претворением художником окружающей действительности. Подобное самовозбуждение может быть физическим (футбол, хоккей, все виды спортивных игр), экстатическим (рок-ансамбли), эмоциональным (танец), экспрессивным, интеллектуальным и т.д. Оно всегда связано с высвобождением творческой духовной эмоциональной потенции человека, которая во все времена угнетается природой, обществом и государством.

Исходя из этих посылок, можно вывести **ЕДИНЫЕ ЗАКОНЫ КОНТАКТНОСТИ**.

Условия контактности определяются временем и характером эмоциональной дисфункции общества, которая обуславливается многими факторами – политическим, экономическим, социальным, национальным, культурным и другими. Эта дисфункция, в свою очередь, обуславливает силу и направленность той или иной пластической потребности человека и общества. В ее основе лежит противоречие между человеком (логикой его жизни) и обществом (как демократического объединения отдельных людей), государством (как бюрократическим орудием насильственного подавления человека), народом (с его характерными национальными особенностями), наконец, с логикой эволюции земли, то есть временем (парапсихологическое воздействие эволюции материи на развитие человеческого общества).

Все это, определяя степень и характер декомпенсации, сталкивается с внутренней логикой развития искусства. Ведь как землетрясение, уничтожая что-то в ландшафте земли, не может изменить ее существа, так и искусство, изменяясь от времени и условий, продолжает оставаться искусством. С другой стороны,

нельзя забывать о конфронтации общества и государства, общества и народа (впрочем, очень редко) тем более, что подобный конфликт неизбежно сказывается на характере искусства.

Так при конфликте общества и государства рождается, живет и поддерживается обществом антигосударственное, неофициальное искусство, своим гражданским смыслом и пластическим языком противостоящее официальному искусству.

Конфликт между человеком и обществом рождает стремление к резкому изменению средств искусства. По-новому осмысливая, как бы пропуская через себя материал, находя новые средства выражения, художник бросает пластический вызов обществу, что приводит к появлению неконформистского по форме искусства. Наглядный пример тому представляет Микельанджело, фовисты, Пикассо.

Конфликт между человеком и государством требует государственного общественного искусства, где главным становятся не столько новый язык средств выражения, противостоящий государственному искусству, сколько направленность против государства и пластического и сюжетного содержания. Здесь возможно появление целых художественных школ и направлений вроде импрессионистов.

Конфликт человека с народом реализуется в консерватизме изобразительного языка искусства, означает его застылость, академизм, замкнутость в самом себе и, как следствие, невосприимчивость современниками. В данном случае речь идет именно об искусстве, а не о салонной его подделке, модном – на потребу рынка варианте или китче.

Конфликт человека со временем носит или психологический характер, или ведет к превращению искусства в ремесло, что не имеет уже отношения к творческой потенции человека.

Однако устанавливая эти общие принципы конфронтации человека с окружающим миром и соответственно характерные особенности контактности в каждом отдельном виде искусства, нельзя забывать, что различные конфликты вызывают различные эйфории.

Способность определять свое положение в природе, обществе, реальной действительности составляет одну из основополагающих посылок деятельности человека. Специальная наука занимается рассмотрением вопросов его поведения – отдельных частей большой проблемы, которые относятся вообще к формам жизни человеческой личности, проблемы, где физическое и психофизическое начала теснейшим образом связываются с подсознанием и морально-нравственным комплексом конкретной индивидуальности.

Рассматривая проблемы контактности; можно найти новое определение не только сознательно-общественному поведению человека, но и по-новому определить науку, значение в ней особой контактности человека, которую можно целеустремленно развивать. Нас же интересует основная контактность человека, которую можно определить как контактность с самим собой, то есть анализ и изложение путей и связей, создающих внутреннюю гармонию нашего надсознания. Эти связи находятся в сложнейшем взаимодействии и имеют различные формы.

Одни из них прямым образом относятся к эмоциональной, другие к интеллектуальной деятельности, третьи к физиологическому бытию. В своем взаимопроникновении все эти формы контактности создают ту полноценность человеческой личности, от которой во многом зависит жизнь человека. Разрушение же этих связей приводит к декомпенсации нашего физического, эмоционального, психического и морального мира.

Общая теория контактности рассматривает контактность человека, исходя из нескольких законов. Во-первых, это законы социальной контактности. Ими определяется общественное обитание человека в мире. Во-вторых, два закона связаны с физическим бытием человека – бытием его тела (физиологическая контактность) и его эмоций (экстатическая контактность). Четвертый закон касается возбуждения потенции эмоциональной (экспрессивная контактность), творческой. Наконец, последняя, все объединяющая контактность как бы сублимирует творческую потенцию в нравственно-моральную революцию человеческого надсознания.

В социальной контактности на первом месте стоит чувство социальной неполноценности человека. Оно может возникать от различных причин – социальных, экономических, культурных и принимать, на первый взгляд, наиболее нелепые формы, начиная с приобретения «самой красивой» и большой автомашины, кончая погоней за ультрамодными прическами и моделями одежды. Это степень так называемого формирования человека в среде, иначе – общественная декомпенсация личности.

Как важнейший элемент сюда входит понимание роли человека в обществе. Отсюда общественные, групповые идеалы, мода являются средствами утверждения его как человека в окружающем мире. Поэтому контактность рассматривается здесь только как социально-пластическая потребность и прямого отношения к искусству не имеет, хотя безусловно влияет на самые массовые его формы, вроде той же моды, и приобретает значение в определении способности человека быть художником.

Эта форма контактности тесно переплетена с каждодневной жизнью человека и дает прямой экономический эффект. Учет и понимание социальной декомпенсации людей ведет к точному

прогнозированию тенденций моды и соответственно будущего спроса на промышленные товары.

Здесь необходимо учитывать и другие моменты – дисфункцию общества, его социальные и культурные особенности, отношения полов и т.д. В социальной декомпенсации человека большую роль играет темп жизни и темперамент культурно-технического развития общества, эволюция моральных и общественных ценностей и общий характер современного конформизма. Эта декомпенсация в основном связана с желанием человека стать конформистом в обществе и собственно своей среде. Подобно другим видам контактности, эта контактность имеет свои законы эйфории (возбуждения), каждая из которых складывается из определенных элементов.

Так на первом месте во всех эйфориях социальной контактности стоит момент превосходства – стремление человека быть как все, но и немного (или много) лучше всех. Это примитивное чувство элементарной контактности с окружающим. На втором месте стоит утилитарность или нужность вещи, предмета, качества, искусства. На третьем – момент доказательства, иначе сказать, утверждение личности. Все эти моменты формируют и регулируют различные степени эйфории социальной контактности, в число которых входят эйфория местная, социально-«соседская», политическая, сексуальная, индивидуалистическая, национальная, семейная. Все они варьируют один и тот же момент – конформизма в превосходной степени.

ЗАКОН ФИЗИОЛОГИЧЕСКОЙ КОНТАКТНОСТИ – в нем первое место занимают рефлекторные ощущения: движение, запах, звук, открытый секс, любой шокинг, то есть все, что связано с физическим воздействием на подсознание человека. Декомпенсация физической неполноценности, неудовлетворенности, фи-

зического недоверия к себе составляют основы его составных элементов.

Иногда целые эпохи в истории строят свое искусство только на этих элементах первичной, условно говоря, контактности. Например, первобытное общество (чувство физического недоверия к своим силам – отсюда наскальные росписи, скульптура, танцы), поздний Рим (бои гладиаторов как компенсация физической неполноценности), Средневековье (казни и сожжения на кострах наравне с театральными зрелищами как компенсация религиозной неудовлетворенности), в XX веке массовые спортивные состязания, секс (компенсация физического недоверия к себе и неудовлетворенности своей индивидуальностью).

Однако поскольку человек всегда остается человеком, физиологическая контактность присутствует в любом обществе, при любом общественном строе, охватывая огромные массы людей, и упускать ее из виду, пренебрегать самим фактом ее существования недопустимо. Неуправляемая, она приводит к повышению агрессивности в обществе. Но и попытки управления ею, которые предпринимаются в тоталитарных государствах, обречены на полную неудачу. Ибо она не связана ни с какой идеологией, а лишь с физическим бытием человека и способна уничтожить любую идеологию, отупляя человека и вместе с тем не давая необходимого эффекта удовлетворения.

Таким образом, физиологическая контактность, как и все другие формы последней, предполагает соперничество человеком происходящего, иными словами – включение его физической потенции в акт действия, усилия, наслаждения, игры и т.д.

ЗАКОН ЭКСТАТИЧЕСКОЙ КОНТАКТНОСТИ предполагает своего рода допинговую контактность эмоций человека. Отсюда повышенная громкость, шум, любой допинг, вызывающий чувство

страха, ужаса, любое нервное потрясение одинаково характерны для него. Возбуждение, поражение эмоциональных ощущений создает импульс для декомпенсации подсознания.

Подобная контактность присуща не отдельным эпохам, но существует всегда, поскольку она связана с заторможенностью ощущений человека в большей степени, чем с условиями времени. Тем не менее бывают большие временные промежутки, когда подавление обществом или государством эмоций человека настолько возрастает, что человеку становятся нужны или крики терзаемых дикими зверями первых христиан на арене Колизея или фильмы ужасов.

Эйфории экстатического контакта связаны с эмоциональным подсознанием человека. Если в физиологической контактности все зависит от сильной и удачной игры, в которой человек, сидя на трибунах или перед экраном телевизора, внутренне участвует, то в экстатическом контакте обязательна смена ритмов, новые драматические находки, перемена приемов воздействия на людей. Иначе эта контактность притупляется и сходит на нет. Так The Beatles и Элвис Пресли практически отличаются друг от друга прежде всего сменой ритмов и музыкальным стилем, в то время как напряженность подачи ими песни, сила и напряженность звука остаются по сути неизменными, а известное ощущение темперамента у Пресли компенсируется в свое время шокировавшим зрителей внешним видом The Beatles.

Суммируя сказанное, в экстатической контактности самым важным является создание напряженного поля воздействия на человека и частая смена приемов его передачи средствами массового искусства слушателю или зрителю. Эта контактность важна не только потому, что экстатическая подавленность характеризует человечество в гораздо больших масштабах, чем физиологичес-

кая. В конце концов, болельщики хоккея, футбола не составляют большей части человечества. Но она охватывает целые возрасты, особенно подростков, женщин и мужчин в возрасте 30 – 40 лет. Реклама, шлягеры, ансамбли, кино, телевидение, детективная или историко-приключенческая литература – их успех зависит от точного учета именно экстатической контактности.

Эйфории в экстатической контактности определяются возможностью допинга. Это эйфория взрыва (поражение эмоций человека ситуацией, формой и т.д.), насилия (то есть насилия над ортодоксально сориентированными чувствами человека), анатомии чувств (изложение эмоциональной жизни в медицинском аспекте), эйфория откровенности (публичное раскрытие эмоционального подсознания), система шокинга (обратная метаморфоза понимания обычных вещей, например, мусорный бак как постель в пьесе Беккета и т.п.).

Каждая из этих эйфорий имеет единые для всех моменты конструкции. Первый момент – диссонанс со всем, что окружает человека, активное усиление уже существующей дисфункции и в человеке, и в обществе. Второе – ритмика действий, ее сюжетный пластический темперамент, который позволяет усиливать воздействие диссонанса. Третье – создание постоянного и очень сильного напряжения, полностью поглощающего человека. Все эти конструктивные элементы относятся ко всем проявлениям экстатической контактности от шлягеров, кинофильмов до графики и павильонной архитектуры.

ЗАКОН ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ КОНТАКТНОСТИ предполагает стремление вызвать эмоции человека на прямой контакт с искусством. Этот вызов, непосредственный и часто спонтанный, не похож на экстатический контакт, поскольку он не шокирует, не создает дополнительного допинга, но лишь усиливает прису-

щую человеку эмоциональность. Именно раскрепощение эмоций человека создает основу для преодоления декомпенсации надсознания, иначе – эмоциональную среду его переживания.

Эмоциональная контактность искусства присуща человеку во все эпохи. Она составляет основу народного искусства, оказывает решающее влияние на дизайн, на интерьерную архитектуру и на всю ту художественную среду, в которой обитает человек. Законы ее эйфории особенно важны, поскольку возбуждение эмоций является важнейшим элементом возникновения контакта между человеком и искусством.

Теория контактности рассматривает здесь несколько аспектов эйфорий: контакт доверия, поглощения, расширения внимания, переживаний, модуляции эмоций, выхода экспрессии. Любое народное искусство, начиная с музыки, танца или прикладных вещей, несет в себе контакт доверия и модуляцию эмоций. Так, в раскрашенном пасхальном яйце эйфория доверия заключается в самом сюжете пасхи, тогда как цветное решение абстрактно модулирует человеческую эмоцию. С теми же эйфориями связана и народная одежда.

Более сложный контакт возникает от дизайна, интерьерной архитектуры, где эйфории переживания и расширения внимания находятся в прямой зависимости от эйфории поглощения. Поэтому при создании современного дизайна на первом месте стоит способность вызвать через него эйфорию поглощения, что предполагает знание всего комплекса контактности современного искусства и возникающих или уже существующих средств связи.

Еще более сложна эйфория выхода экспрессии, поскольку она связана с полной полярностью эмоциональной неудовлетворенности человека. И здесь развлекательный театр, музыка, танец занимают большое место в разрешении контакта, масштаб же

подобной эйфории регулируется тремя условиями: открытостью, весомостью эмоции и силой конформизма.

Открытость связана в основном со способностью прикладного искусства (развлекательного, собственно народного и т.п.) завоевывать доверительный контакт с человеком. Способность доказать свою необходимость для эмоционального мира человека зависит именно от эйфории открытости вещи или произведения искусства. Те характерные бытовые, национальные или современные пластические черты, которые активно фиксируются в искусстве, – важное условие этой эйфории. Кроме того, большое значение в моменте открытости имеет ясная разработанность и утилитарность – практическая полезность. Наконец, традиционность, привычность вещи, предмета искусства или его события вместе с другими чертами составляет существо момента открытости.

Момент весомости эмоции – это прежде всего эмоциональная сюжетика произведения искусства. Здесь главное место занимает характер общественной дисфункции, общественного конформизма, а иногда и социальной неудовлетворенности. Весомость эмоции создает смысловую основу для верного решения даже той же настольной лампы или автомашины. Эмоциональный вес заключает в себе еще два элемента: реконструкцию больших сюжетов, чувств, идей и внешнюю неутилитарность вещей (один из примеров – стилизация мебели в прикладном искусстве).

Наконец, в эмоциональной контактности очень большое значение имеет момент силы конформизма. Он создает эмоциональную общественную среду и позволяет человеку этой средой пользоваться. И если весомость эмоции заключает в себе начало стиля (неутилитарность эмоциональной эстетики), то конформизм делает этот стиль всеобщим, находя его или искажая по общим, привычным, ранее существовавшим потребностям людей. Это да-

ет даже такую сложную эйфорию как сделать предметом среды, в которой живет человек, выход экспрессии.

Таким образом, эмоциональная контактность обладает чрезвычайно широким диапазоном воздействия на человека и большинство из нас постоянно находится под ее воздействием, начиная с предметов обихода, покупки продуктов питания, одежды, предметов обстановки, включая развлекательный театр, кино и произведения прикладного искусства. Поэтому разработка вопросов этой контактности имеет очень большое практическое значение.

ЗАКОН ЭКСПРЕССИВНОЙ КОНТАКТНОСТИ обращен на вызов в человеке элементов творческой потенции (самовыражения). Включение человека в акт искусства, его переживание носит не статичный (как в эмоциональной контактности), а активный действенный характер. Здесь происходит компенсация определенных элементов интеллектуальной потенции, почему вместо, скажем, оперетты возникает потребность в драматическом театре с определенными экспериментальными посылками, на смену прикладному искусству приходит графика, а развлекательной музыке более сложный по звучанию эстрадный оркестр.

Все эти эйфории связаны между собой необходимостью создать возможно более активное поле для усиления контактности искусства с творческой потенцией человека. Эйфории, связанные с экспрессивной контактностью, – это агрессия вызова, разрядка, аккумуляция, притяжение, выход и т.д. Поэтому во всех видах искусства они предполагают обязательное обострение пластического характера раскрытия сюжета, формы и т.п. Собственно экспрессивная контактность во всех своих эйфориях обращается прежде всего к этому условию. Соответственно каждая из названных эйфорий располагает определенными свойствами.

На первом месте стоит неожиданность, заставляющая реаги-

ровать на то или иное событие искусства, которое можно определить как момент воздействия. За нею следует то, что можно назвать ударом, иначе – открытием, поражающим надсознание человека. Это ощущение искусства, не обязательно точно формулируемое и определяемое, сменяется моментом восприятия, то есть спокойным включением творческой потенции в рождающийся на глазах акт искусства.

Пробуждение творческой потенции средствами искусства заставляет формулировать контактность искусства как очеловечивание видения окружающего мира и самого себя. Иными словами, только преобразенное, трансформированное с помощью чувств искусство способно пробудить потенцию человечества. Поэтому экспрессивную потенцию можно определить как потенцию реакции, вызов человека на реакцию пластическим языком искусства. Поиски формы в театре, музыке, живописи, литературе, архитектуре являются как бы содержанием экспрессивной контактности.

Экспрессивная контактность чрезвычайно важна для рождения творческой мысли и вообще формирования личности человека тем более, что с развитием науки и техники развитие творческой потенции становится для многих людей почти физической необходимостью. Разработка ее принципов имеет и прикладное, и практическое художественное значение.

ЗАКОН ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ КОНТАКТНОСТИ связан с декомпенсацией интеллектуально-эмоционального надсознания человека, восстанавливаемой средствами искусства. Испытывают подобное нарушение равновесия многие люди вне зависимости от уровня образования и развития интеллекта. Декомпенсация нашего умственного мира, дисфункция мышления требует активного мобилизующего контакта с искусством, в котором большую роль играет сознание.

Условно говоря, здесь требуется искусство, обращенное и к сюжетной сложности, и к ассоциативно-эмоциональным связям, и к чистой пластике. Но реализоваться этот контакт может только средствами искусства. Отсюда пути и связи типов искусства, способность сублимировать функциональность на связь – создание доверия, интереса к собственному интеллекту составляют важнейшее условие подобного рода контактности. Здесь существуют свои эйфории, которые позволяют полнее сконцентрировать действие любого искусства на человека.

Без эйфории доверия невозможен никакой интеллектуальный контакт, безразлично, в какой форме он бы ни проявлялся: в виде театральной постановки, характере подачи спектакля, в общем виде картины, ее цветовом решении, в характере музыкального произведения или оформлении книги. В эйфории доверия существуют свои конструктивные элементы: композиция доверия, то есть пластическая система наиболее характерных для сегодняшнего искусства решений, конструкция входа, то есть функциональная активная разработка наиболее полного и понятного пластического изложения смысла, и, наконец, воздействие контакта – полное поглощение, переживание искусства человеком. Здесь все средства сюжета и пластики должны с огромной энергией заполнить вакуум интеллектуального недоверия к себе человека, рождая ощущение полной внутренней сбалансированности.

Вслед за эйфорией доверия идет эйфория раскрытия, где полный контакт с искусством позволяет человеку непосредственно столкнуться со своей интеллектуальной потенцией.

Эйфория поглощения и эйфория импульса дают возможность человеку не только полностью сконтактоваться с самим собой, но и практически использовать раскрытую в самом себе благодаря общению с искусством творческую потенцию.

Все эти эйфории объединяются композицией доверия (т.е. современной пластикой искусства), которая открывает «конструкцию входа» (наиболее функциональное воздействие искусства через содержание) и создающей «эффект воздействия» (полное восприятие искусства).

ЗАКОН ДУХОВНОЙ КОНТАКТНОСТИ непосредственно обращен к морально-нравственному комплексу человека. Это один из основных контактов человека с искусством, осознание идеалов человечности и попытка для себя открыть смысл бытия. Искусство компенсирует здесь дисфункцию человека всем комплексом своих средств и, соединяясь с острым возбуждением творческой потенции, может оказаться наиболее преобразующим средством человеческого общества. Ощущение разрушенности мира, невозможности его осознать, понять себя в этом мире, духовная потерянность характеризуют этот вид декомпенсации внутреннего равновесия человека.

Для воссоздания этого равновесия мало средств обычного искусства, если последнее не включает весь арсенал последних пластических находок, способных наиболее активно воздействовать на творческую потенцию человека. Как наиболее сложное новаторское и вместе с тем сюжетно насыщенное построение, решающее темы жизни человечества, предстает перед нами искусство в этой контактности.

Здесь тоже имеются свои эйфории, позволяющие установить лучший контакт человека с искусством. Это эйфории контактности вызова, разрушения, сна и созидания. Каждая из них связана с определенной степенью дисфункции человека и общества. Эйфория контактности – необходимость быстрого воздействия средствами искусства на человека, поскольку уже сам контакт дает необходимый эффект. Необычность пластичес-

кого решения, интерес к подаче сюжета – этого может быть вполне достаточно.

Эйфория захвата более сложна, поскольку требует более глубокого и доверительного проникновения в человека. Здесь совершенно обязательна не спонтанность, а расчетливость пластического решения, учитывающего все достижения современной контактности искусства.

Эйфория вызова строится на контакте-игре, на способности искусства вызывать в человеке духовную творческую потенцию. Поэтому здесь важно не столько литературное содержание, сколько содержательность пластического языка современного искусства.

Эйфории разрушения и сна построены на соединении творческой потенции человека с нравственно-моральным комплексом его надсознания. Шокинг, поражение духовного мира человека, стресс его сознания – характерные черты этих эйфорий. Пьесы Беккета – лучший тому пример.

Эйфорию созидания можно условно определить как некое религиозно-духовное воздействие искусства на человека, на его надсознание, где человек как бы погружается в мир искусства и где все элементы искусства воздействуют на его духовный и творческий потенциал, формируя новое восприятие мира. Такое воздействие существовало в Средневековье и, возможно, будет иметь место еще не один раз в истории человечества, поскольку его условием является внутренняя устремленность человека к себе как к члену вселенной, а не к своему одиночеству в ней.

Каждая из перечисленных эйфорий располагает своими элементами воздействия. Но во всех них на первом месте стоит конструкция контакта или определение путей наибольшего пластического воздействия на человека в любом искусстве, безразлично, будет ли это абсурдность, гиперболизация или нечто

иное подобное. Возможно сочетание всех элементов с нарушением привычных предметных, пространственных или смысловых положений.

Второе место занимает композиция захвата внутреннего мира человека сюжетом, пластикой, ассоциациями, интересом к действию, к интриге, выдумке и т.п.

На третьем находится конструкция создания внутренней успокоенности, точнее – нахождения себя, заполнения своего душевного мира искусством, контактностью с его средствами, содержанием, с его потенцией. Эта важнейшая человеческая контактность в будущем будет несомненно служить большинству людей в их мире смятенных чувств и жизненного конформизма.

Все эти законы контактности обращены к искусству и к человеку, поскольку, несмотря на разницу декомпенсации и различия пластического выражения его средств, контактность как таковая остается единой. Ее общие законы зависят от потребностей современного мира, а не от возможностей искусства. Ведь сами эти возможности появляются только в зависимости от потребностей контактности.

Единство всех видов контактности вызвано прежде всего тем, что они по существу рассматривают только вопросы связи искусства и человека, точнее – средств воздействия на подсознание или надсознание человека. Общая компенсация нарушенного жизнью внутреннего эмоционального, интеллектуального или физического равновесия является другой частью этого единства. Поэтому, обобщая эти положения во всех законах контактности, можно составить условную формулу потребности и характера наибольшей контактности данного конкретного времени.

Основным фактором в ней будет сила конфронтации человека с государством. *Эту конфронтацию можно обозначить*

буквой К. Следующей будет та реальная декомпенсация – социальная, физиологическая, экстатическая, экспрессивная, эмоциональная, интеллектуальная или духовная, которая конкретно существует в данный момент у людей, – Д. Общая конфигурация общества и конкретная декомпенсация надсознания человека, помноженные между собой, дают величину духовного конформизма времени.

Эта всеобщая конфронтация, существующая в мире или в отдельной стране, для того чтобы определить потребность в контактности искусства. Тем самым выводится формула высшей контактности своего времени:

$$\frac{K \times D}{C \times I} = \text{наивысшая контактность}$$

Формула эта может строиться по десятичной системе, где конфликт общества и государства, государства и народа, а также конфронтация человека с обществом получает свое цифровое выражение. Как цифровое выражение можно получить и культурный потенциал той или иной страны и различных видов контактности. Тем самым, составив цифровую таблицу, можно установить потребность каждой отдельной страны, общества или человека в определенном конкретном виде контактности.

ОСНОВНЫЕ ФОРМЫ КОНТАКТНОСТИ

Декомпенсация человеческого надсознания определяет искусство, его язык, его активность. Конфронтация общества и государства или человека и общества сказывается на его форме, на направленности пластического содержания. Культурная традиция говорит о преимущественном интересе к тем или иным видам искусства. Но что именно определяет общее развитие пластики искусства – временная человеческая конфронтация или некие более характерные условия, связанные с развитием, «взрослением» человечества, его цивилизации – со временем?

Согласно теории контактности, такие общие условия, сказывающиеся на общем развитии пластического мышления человечества, существуют. Их истоки заключены в основном характере человеческой контактности с самим собой и с окружающим миром. Теория исходит из того, что сам факт контактности челове-

ка с делом человеческих же рук возможен только при условии человечности языка контакта, т. е. того способа, которым самовыражение художника передается людям. Значит, человеческий перевод увиденного, познанного или придуманного необходим. По этой же причине в искусстве невозможна, например, фотокопия с натуры (исключение представляет китч), как и чистая абстракция без каких бы то ни было пространственных, цветовых или осязательных эмоций от окружающего мира.

Более того – язык искусства повторяющий, копирующий, составляющий прямые образы натуры практически не контактен с человеком, а представляет как бы язык орфографии, передающий своими пустыми для человеческих чувств знаками какую-то информацию, не имеющую, как известно, никакого отношения к человеческой потенции. Поэтому деформация предметных

форм, их трансформация в зависимости от личного видения художника – наиболее перспективный в смысле контактности путь развития средств искусства. Чем больше пропускает художник через себя увиденное, все элементы окружающего его мира, чем точнее происходящий в нем самом процесс воспроизводит, тем ярче и контактнее его творчество.

Этот характер видения может существовать и в сочетаниях натуральных форм с повышенной литературной их декларацией (сюрреализм), и в повышении звучания цвета, в мазке (новые фигуративы), и в вещественности абстракции. Контактность возможна только через очеловечивание любых средств искусства. А раз так закономерности пластики человеческой контактности лежат в самом человеке.

Новорожденный ребенок контактуется с самим собой. Для него внешний мир состоит из своего содержания – молока, сухих пеленок. Его замкнутость в себе увеличивается и органами чувств, которые всё воспринимают плоско и однозначно (зрение, слух). Условно такая первоначальная контактность может быть названа плоскостной: условность существования ребенка рождает условность его видения.

Но когда в руки ребенка попадает любой предмет, а особенно когда он начинает делать первые шаги, приходит радостное предметное восприятие мира. Все хочется потрогать и ощутить. Мир оказывается прекрасен и интересен. Это огромное поле для исследования и рассматривания, иначе сказать – как бы предметная контактность. Неожиданность открытия предметного мира вызывает исследовательский характер контактности.

Передвижение ребенка среди знакомых и потому уже представших представлять интерес предметов, превращение этих предметов с помощью воображения в другие, вроде стула в ав-

томобиль, игра со своими оценками предметов, где собственное воображение значит больше реальности и создает так называемую пространственную контактность. Погружение в самого себя, анализ собственных мыслей о мире и эмоций, ими вызываемых, и характеризует эту контактность.

Эти три формы контактности могут считаться основными для пластической контактности человеческого надсознания, какое бы влияние ни оказывала на него техническая цивилизация. Каждая из этих форм стимулирует и сублимирует ряд характерных признаков.

Замкнутая в самой себе плоскостная контактность нуждается только в выработке некоего условного пластического всеобщего языка, наподобие букв, иероглифов, для того, чтобы человек мог делиться сам с собой содержанием своего жизненного мира – государственного, общественного, семейного.

Предметная контактность предполагает необходимость создания новых средств передачи контакта познанного другим людям, что формирует новый язык искусства. И хотя этот язык тесно переплетается с изучением, человеческая радость контакта, как радость открытия, остается неизменной.

Пространственная контактность более сложна по своим посылам. В ней заключена оценка человеком всего происходящего вокруг него и в нем самом через себя. Определение самопознания как основы существования человека открывает огромные возможности для создания нового пластического языка, очень активного и воздейственного. Однако делаемые в пластике открытия очень скоро стабилизируются, поскольку главенствующее в этой контактности выражение внутреннего самосознания заставляет обращаться скорее к ее выявлению, чем к поискам новых форм.

Эти три формы пластической контактности обладают большой внутренней динамикой, которая позволяет по-разному варьировать одни и те же проблемы внутри них. Кроме того, связанные с особенностями человеческого мышления, эти контакты могут быть соотнесены с определенными культурно-историческими эпохами, давая возможность проследить характер пластического мышления того или иного времени. При этом оказывается, что определенные эпохи целиком накладываются на ту или иную контактность, всеми своими чертами подтверждая ее особенности. Причем сменяют они друг друга с жесткой логикой, как типы познания самого себя, окружающего мира или оценки этого мира через себя (соответственно плоскостная, предметная и пространственная контактности). Эти основные формы контактности определяют пути развития творческой потенции и характер пластического мышления времени. Их развитие идет по спирали, постоянно усложняясь, но также постоянно повторяя соответствующие формы контактности.

Так, плоскостная и пространственная контактности наиболее длительны по времени, занимаемому ими в культурной эволюции человека. Предметная значительно более коротка. Это определяется прежде всего характером развития в каждой из них творческой потенции человека. Плоскостная контактность предполагает главенство содержания общественного, государственного. Пластическую эволюцию в данном случае заменяет варьирование различных вариантов уже найденного языка искусства, поскольку главной остается контактность с содержанием как таковым. Лучший пример тому – Древний Египет. Косность, малая подвижность художественного языка естественны для этой формы контактности.

Предметная контактность – самая активная в познании че-

ловеком своего физического бытия и окружающего его мира и создает основу для открытия новых средств выражения своих контактов в искусстве, формируя пластический язык, тесно связанный с увиденным и узанным.

ТИПЫ КОНТАКТНОСТИ – ЖИВОПИСЬ, ГРАФИКА

Теория контактности рассматривает отдельные виды искусства как виды. Это вызвано ортодоксальностью восприятия самого термина вид, с которым связывается определенный набор коммуникативных средств воздействия. Исчезновение же средств и изменение методов воздействия часто воспринимается как невозможное, как разрушение самих основ искусства, хотя на деле мы сталкиваемся всего лишь с естественной эволюцией того или иного искусства во времени.

Виды искусства, как их принято понимать, не уместаются в рамках истории и времени. Границы средств искусства условны, а если к этому прибавить, что искусство постоянно теряет контакт со временем, не будучи в силах перестроиться, оно отрывается от постоянно меняющихся потребностей действительности и застывает в музеях в виде красивых безжизненных птиц, не способных дать людям той компенсации, которой от них ждет человечество.

Поэтому понятие типа, содержащее только основные посылы того или иного типа искусства, более емко, и позволяет неизмеримо точнее понимать и определять постоянный и временный пластический характер искусства. Однако прежде чем анализировать особенности пластики искусства, нужно принять во внимание ту конструкцию искусства, куда дисфункция зрения входит только как одна из составных частей.

Если необходимость восстановления духовного равновесия

составляет как бы содержание искусства, то его эмоционально-интеллектуальный язык определяет смысловой строй средств воздействия на человека. Этот язык возникает от декомпенсации одного из элементов контактности человека с миром – «закона преобразования», в элементарной своей части способности узнавать незнакомое через привычное, преображая постоянные компоненты: пятно, линию, фактуру, мазок, композицию, рисунок и т. п.

Каждый из постоянных элементов живописи обладает различными качествами контактности и, кроме того, находится, в прямой зависимости от трех основных форм контактности, по которым строятся целые пластические эпохи.

ПЛОСКОСТЬ обладает целым рядом контактных импульсов, которые активно компенсируют зрительный конформизм надсознания. Это возбуждение плоскостности, подавление ее, разрушение, деформация плоскости, модуляция, материализация, разлом плоскости и т. п. Все эти и другие импульсы связаны, в первую очередь, с пластической тенденцией времени и силой декомпенсации современного человека. Каждый из этих импульсов обладает логикой и концепционностью действия. Например, возбуждение плоскостности предполагает структурную организацию, ее разрушение – резкую фактурность и т. п.

Но во всех этих импульсах можно увидеть определенную закономерность, обусловленную проблемой организации плоскости. Здесь выделяются как бы три момента: функция плоскости, композиция и вес плоскости. Все эти три момента находятся в тесной связи и зависимости по признаку – расширение композиции плоскости увеличивает ее вес, а вес, в свою очередь, увеличивает ее функцию. И наоборот – сужение композиции снимает ее вес и ведет к ослаблению плоскостности. Так усиление

функции плоскостности дает перенос композиции к краям, что создает ощущение веса всей поверхности. Для ослабления же последней композиция плоскости сосредотачивается в центре, что почти полностью ликвидирует вес плоскости. Портреты XIX века, размещаемые в центре, создают пространство, подобное чаше, и дематериализуют плоскость, а символически – однозначное пространство Матисса усиливает вес и функцию плоскости.

С другой стороны, деформация плоскости, требуя композиционных разломов, тем самым снижает вес плоскости, но и усиливает ее функцию. Подавление плоскостности требует строгой организации их качества в уже знакомые человеку свойства. В более сложном варианте это способность человека видеть в другом материале несвойственные ему, но возможные качества. Поэтому увидеть в камне человека, на плоскости глубину, увидеть в страдающем человеке короля Лира, в скрипичной пьесе услышать ритм своей любви – это подоснова всех искусств. И она имеет свои эйфории, которые главным образом рассматривают материал, степени удаления от него сюжета (степень условности) и эйфории образа. Иными словами, возврат материально-пластического возбуждения к человеку.

Чем более далек материал от предмета выражения, чем более материально и сложно пластически он его трактует, тем сильнее сюжетное его воздействие, тем активнее возврат образа к человеку. Скульптуры Генри Мура – лучший тому пример. Или наоборот – приближение материала к предмету изображения (за исключением полного его совпадения, что уже не имеет отношения и искусству, так как не затрагивает творческой потенции человека) дает меньшую эйфорию возврата образа.

Эти положения относятся практически ко всем видам искусства, независимо от их типов и пластического характера, пос-

кольку самый «закон преобразования», как и компенсация духовного равновесия, служат общей цели – творческому потенциалу людей.

Тип пластической контактности с человеком, который можно назвать живописью, обусловлен, как уже говорилось, особенностями пространственного зрения. Необходимость компенсировать этот недостаток человеческого глаза рождает острую потребность в преобразении плоскости в глубину или рельеф с помощью привычных для жизненного конформизма цветовых отношений. Цвет, создающий на плоскости глубину или рельеф (то есть то или иное материальное пространство), – один из трех постоянных элементов живописи наряду с плоскостью и изобразительным пространством.

ЦВЕТ в живописи тоже обладает целым рядом контактных импульсов, которые активно компенсируют пространственное восприятие человека. Эти импульсы касаются не столько физического характера цвета как такового, сколько особенностей его восприятия человеком, способности его устанавливать контакт. Вот некоторые его импульсы: агрессия, эмоциональность, натуральность, пассивность, дефективность, депрессивность, взрыв и т. д. Каждый импульс развивается в искусстве не столько в зависимости от личности художника, сколько от его способности угадать и удовлетворить контактность своего времени.

Во всех импульсах существуют закономерности, связанные с физическим характером цвета и его воздействием на человека. Без цвета (эмоциональная оценка его функциональной экспрессии), окраска, фактурность цвета (ощущение натяжения поверхности), светосильность цвета (способность создавать внутренний светотональный мир картин), изобразительность цвета (совпадение с предметом и воздейственное его изложение на

плоскости), временной импульс его восприятия (продолжительность запоминания цвета) и т. д. Все эти качества находятся в тесной связи с основными импульсами, ими определяются и усиливают действие последних. Так, вес цвета, фактурность, продолжительность во времени восприятия усиливают основные импульсы, вроде агрессии, экспрессии, взрыва, дефективности и т. д. Изобразительность цвета, окраска, светосильность связаны с импульсом эмоциональности, натуральности, депрессивности и т. д.

ПРОСТРАНСТВО в живописи обладает рядом контактных импульсов, компенсируя неудовлетворенность зрительного конформизма человека. Поэтому импульсы – воздействие, пространственность, конструкция пространства, натурализация и символизация, апространственное пространство, материализация его и т. п. – наиболее здесь характерны. В пространственных импульсах, как и в плоскости, выделяются три момента, позволяющие более конкретно создавать его воздействие. Эти элементы импульсов позволяют более точно решать проблему контактности живописи вместе с остальными ее тенденциями. Например, воздействие пространства на плоскости можно усилить, если подчинить его дисфункцию выявлению экспрессивного веса пространства. Конструкция в этом случае окажется тесно связанной с характером плоскости. Создание же пространственности у плоскости тесно переплетается, в свою очередь, с другими составными моментами – конструкция с экспрессивным весом создает дисфункцию всей поверхности. Символический импульс изобразительного пространства в общей конструкции прежде всего говорит о экспрессивном весе пространства в общей конструкции, создавая ослабление дисфункции пространства на плоскости. Плоскость, цвет и пространство, являясь основными в живописи

обладают необычайно разрозненной системой контактов с человеком, в которую входит определенная система знаков, символов, идеографических образов, иллюзий и аллюзий, так или иначе связанных с восприятием или ощущением человеком себя в окружающем мире. Этот перевод мира в какую-то изобразительную систему – независимо от того, натурализм это или абстракция, – зависит целиком от потребностей времени и характера контактности, который устанавливает способ пластической трансформации виденного и концепционность его претворения в искусстве. Однако основные элементы в живописи не только создают основу для анализа. Их характерные свойства и качества обладают большой подвижностью. Они легко вступают во взаимодействие с отдельными типами других видов живописи, рождая кинетическую скульптуру, цветовое пространство, суперграфику и т. д. Все это естественно для развития искусства, поскольку связано с удовлетворением современной контактности человека. Здесь также можно проследить временные и постоянные связи, возникающие между типами искусства. Иногда временные связи по своей активности затмевают весь вид искусства. Активно выражая собой возникшую недостаточность человека, они в поисках пластической контактности создают необычайно сильные воздействующие средства, в которых происходит агрессивное разрушение некоторых основных элементов. Но общая человеческая дисфункция не может долго мириться с активной дисфункцией искусства. Контактность исчезает, и художникам приходится вновь искать временных активных связей между типами искусства для удовлетворения потребностей современного человека. Яркое тому свидетельство – современное нам искусство. Но анализируя живопись в основных ее посылах, нельзя забывать и о характере тех временных пластических ее средств, которые то возникают,

то исчезают в недолгой ее эволюции. Более того – некоторые ее элементы рождают новые варианты искусства, связанные часто с техническими достижениями своего времени и с особенностями временной контактности. Так появилась в свое время графика, гравюра, суперграфика, промышленная графика и другие. Поэтому, анализируя их качества, необходимо отметить активные и негативные стороны, чтобы представлять возможности их эволюции.

Все побочные средства живописи делятся на технические – те, которые непосредственно связаны с процессом работы (рисунок, композиция, технология), и на воздействующие – связанные с функцией передачи тех или иных качеств основных элементов живописи (плоскости, цвета, пространства) зрителю. Это пятно, мазок, фактура, оттенок, окраска, тональность, глубинность, агрессия, рельефность. Этих качеств может быть гораздо больше, и проявлять себя они могут по-разному – все зависит от времени и характера контактности.

Размер пятна, характер его наполнения цветом, контрастность или сближенность по весу, размеру дает различное решение плоскостности. Мазок, его темп, настрой, размер говорят об экспрессии видения плоскости, а фактура – о значении материализации в контакте. Цвет в его прямом воздействии на человека имеет окраску (зеленый, красный, желтый и т. д.), оттенок (преобладание того или иного цвета в краске), тональность (различную степень светлоты, позволяющую делать для глаза плоскость достаточно светоносной), вес (степень экспрессии восприятия).

Точно также пространство строится по принципу окна или рельефа и может выражать агрессию символического изобразительного пространства.

Технические средства живописи, ставшие традиционными предметами изучения, хотя они составляют всего-навсего ремесленную основу живописи, обладают определенной функциональной динамикой. Это качество дает им возможность легко подстраиваться под те или иные требования искусства своего времени – безразлично, что именно в данный период доминирует: предметная, плоскостная или пространственная контактность.

Средства, являющиеся формой организации образа контактности на плоскости, обладают жесткой логикой. Так, технология рассматривает все вероятные технические и временные возможности создания на плоскости или на ее пространственной имитации живописной поверхности. Технология тесно связана не столько с техникой своего времени, сколько с изменяющимися требованиями контактности. Например, замена темперной живописи, очень важной в плоскостной контактности Средневековья, живописью масляной возникла в результате поисков большей контактности художниками, а не учеными. Так и в настоящее время пластиковые краски постепенно заменяют масло, поскольку больше соответствуют той пространственной фигуративности, с которой, повидимому, начнется XXI век. Практически все XX столетие во многом состояло из технологических поисков (начиная с кубизма, через ташизм к поп-арту и т. д.).

Композиция затрагивает все стороны изобразительного процесса, начиная с проблем организации плоскости как плоскости, решения сюжетного образа контакта, придания плоскости необходимого статического веса, чтобы она служила средством компенсации человеческих чувств и т. д. Кроме того, композиция затрагивает и стороны цветовой поверхности, и проблемы пространства на плоскости.

Каждая из этих сторон рождает свою определенную специфику, которая исходит в общем из одних и тех же посылок композиции. Так, первое условие композиционности – целостность восприятия плоскости. При всей анархии поверхности плоскость должна восприниматься как единое целое.

Второе условие – условие необходимости статического веса, то есть значение для эмоциональной реакции человека всей поверхности живописи. И третье – композиционное прочтение, то есть модуляция времени контакта, способность сообщить ему длительный эмоциональный сюжетный экспрессивный смысл.

Соотношения в другом техническом средстве – рисунке еще более сложны, поскольку рисунок может имитировать часть необходимой человеку дисфункции зрения. Являясь практически средством контактно-пластического мышления (если композицию считать средством реализации этого контакта), рисунок обладает большой самостоятельностью, рождая не только возможность собственного контактирования с самим собой, но и давая жизнь целому виду искусства – графике, которая и сама обладает рядом специфических декомпенсаций человеческого восприятия и мышления. Восполняя почти аналогично живописи дисфункцию пространственного восприятия человека, графика отказывается в целом от цвета, дающего художнику возможность легче устанавливать контакт с природой и человеком, берет экспрессивность мышления за основу своего закона преобразования плоскости. Поэтому ассоциативность, символизм в трактовке, условность средств, характеризуя тенденции времени, являются основными чертами контактности в графике.

Однако несмотря на принципиальные различия в рисунке и графике можно их средства рассматривать в некоем единстве. Тем более, что традиционное понимание рисунка как подсобно-

го средства живописи, лишено всякого смысла. Рисунок может останавливаться на любом этапе присущего ему контактно-плоскостного мышления, однако характер и смысл удовлетворения им дисфункции человеческого зрения не меняется. В графике к этому добавляются чисто технические средства, сублимирующие все элементы рисунка в 2-3 наиболее характерных.

На первом месте в рисунке, как и в живописи стоит плоскость, от характера трактовки которой и зависят его средства. Создание в ней «окна», или условной глубины, неизбежно заставляет сосредоточить средства рисунка на имитации тех предметно-иллюзорных отношений, которые существуют в натуре. Некоторое условное их усиление целиком зависит от размеров конфронтации художника и времени.

С другой стороны, трактовка плоскости как плоскости, где средствами рисунка надо создать материально-пластический контакт условного пространства, открывает огромные возможности для поисков самых разнообразных средств связи между человеком и искусством.

Следующей стоит линия, как основное средство проявления пластического мышления. Линия обладает целым рядом элементов: непрерывность, спонтанность, экспрессивность, агрессивность, эмоциональность, техничность, модуляция, прерывистость, натурализация и т. п. Все возможности линии тесно связаны с задачами контакта художника, характером его «само-возбуждения».

Следующим по значению является тональное пятно. Поскольку на плоскости и в рисунке, а еще больше в графике восприятие пространственности происходит как бы толчками вследствие отсутствия цветовой среды, пятно, дающее активный выход изображения на контакт, играет очень большую роль. Пятно

позволяет передавать отдельные раздражители – цвет, свет, эмоцию, форму, тон и т. д., позволяет усиливать экспрессию общего решения, раскрывает эмоциональный вес сюжета. Именно этот диапазон возможностей – от передачи натуры до передачи характера видения мира и самого себя создает для пятна большие графические возможности.

Цвет также участвует и в рисунке, и в графике как усиление экспрессии видения и сюжета. Но участвует в своем самом открытом варианте – скорее как краска, чем как цвет. Отсюда его насыщенность, острота воздействия, контрастность имеют решающее значение для художника. Таковы общие черты типа контактности, которую мы называем живописью.

ТЕОРИЯ ВСЕОБЩЕЙ КОНТАКТНОСТИ

Скульптура

Дизайн

Фотография

Телевидение

Следующей по силе контактности является скульптура. Дисфункция апредметности человеческого зрения является первопричиной появления тех пластических средств, которые ее определяют. Основой здесь является форма – чем более предметная, материальная, тем более удовлетворяющая недостаточность нашего видения. Ее положение в пространстве, самостоятельность и отчужденность создают необходимое пространственное напряжение для ее восприятия и преобразования.

Эти основные элементы контактности обладают большой емкостью, позволяющей включить все остальные, непостоянные средства скульптуры в них в зависимости от времени и характера контактности.

ФОРМА обладает рядом контактных импульсов, способных создать необходимую компенсацию зрения и ощущений человека.

Монолитность, материальность, натуральность, объемность, структурность, неподвижность или подвижность, коммуникабельность или отчужденность – основные возможные качества формы. Все они связаны между собой проблемой усиления трехмерности.

Монолитность – это предметность материала формы. Натуральность – известное совпадение с реальными формами. Материальность – когда основной является не форма как таковая, а материал изображения. Объемность – усиление формы без претензий на материал (резиновая скульптура). Структурность – ассоциативное восприятие материала. Неподвижность – нарочитая статика, усиливающая все формы. Подвижность – создание динамики восприятия трехмерности. Коммуникабельность – когда материальные или пространственные связи превалируют над материалом (дырки в форме). Отчужденность – замкнутая форма в форме.

Все эти импульсы формы, кроме того, обладают определенными пластическими моментами, из которых на первом месте стоит вес (экспрессивное ощущение физической весомости формы – огромный резиновый шар и гранитная статуя). За весом следует экспрессия ее поверхности, т. е. характер ее воздействия на глаз человека. И, наконец, контактность объема ее с восприятием, как бы композиционность общей массы формы.

МАТЕРИАЛ – один из ведущих элементов скульптуры, по которому узнается и характер контактности времени, и сила преобразования. Он отличается по своему характеру и степени удовлетворения зрительного ощущения человека. Причем здесь есть свои закономерности. Нематериальный материал скульптуры должен обладать большим масштабом, чтобы стать контактным (огромная пластиковая скульптура). Вещественный материал, т. е. с явным проявлением своих качеств, будет контактным только в небольшом размере.

Таким образом, материал имеет следующие контактные моменты: вещественный, нематериальный, смысловой, символический, поверхностный, динамический, отсутствующий, техничный, натуральный, коммуникабельный. Вещественный – материал с ярко выраженным качеством (гранит, мрамор, бронза). Нематериальный – где есть форма, но сам материал как таковой отсутствует (резина, пластик). Смысловой – материал подразумеваемый (полихромированное дерево), поверхностный (стекло, кожа), динамичный – показывающий изменения материала. Отсутствующий – пространственная форма с любыми материальными или аматериальными границами. Техничный – имеющий в виду нарочитую утрировку в наборе случайного технического материала. Натуральный – стог сена, кусок масла, стеклянная бутылка (для ассоциативного контакта).

Коммуникабельный – любая материальная форма установки непосредственной связи с человеком. Но и здесь, несмотря на столь сложную материализацию формы, существуют моменты, которые регулируют все странности материала. Это воздействие материала и его конструкции и пространственный масштаб. Воздейственность материала говорит об открытии его свойств, безразлично каких. Под конструкцией подразумевается характер подачи материала в форме. Масштаб целиком зависит от материальности, вещественности и динамичности его свойств.

ПРОСТРАНСТВО – очень важный элемент скульптуры не только в силу дисфункции человеческого зрения, а потому что форма заключает в себе пространство, ее окружающее, и пространство, сопутствующее восприятию скульптуры. Отсюда возникает, как важнейший элемент своего рода, материализация пространства в скульптуре, или иначе – создание напряженного пространства.

Пространство имеет следующие контактные импульсы: материализация пространства, символизация, ассоциативное пространство, смысловое пространство и т. д. Напряженное пространство, возникающее вокруг формы, и создает материализацию, необходимую для компенсации зрения. Символическое пространство – это предполагаемое пространство (египетский рельеф), ассоциативное пространство – возникающее как зрительно-экспрессивное (иначе – кинетическое пространство), смысловое пространство – декларирующее сюжетное пространство, наконец, апространство – когда зритель оказывается внутри скульптуры.

Существуют три момента, которые присущи всем контактным импульсам пространства. Во-первых, напряженность любого

пространства, так как только при этом условии происходит полная компенсация зрения. Во-вторых, захват пространством формы, которая усиливает силу контакта. Третья – материальная, или наоборот аматериальная, динамика охвата пространства.

Эти общие элементы скульптуры обладают меньшей, чем живопись, но все же достаточно широкой системой контактов с человеком. Подобный контакт может осуществляться чисто пластически или путем перевода своих зрительных, интеллектуальных, эмоциональных ощущений, получаемых от мира, природы, в определенную изобразительную систему. Этот перевод и самый его характер целиком зависят от времени и характера дисфункции общества, а также от типа контакта, символизирующего ту или иную пластическую эпоху.

Общие элементы скульптуры имеют целый ряд непостоянных качеств. С одной стороны, технические – связанные непосредственно с процессом работы, которые в скульптуре еще более временны, чем в другом типе искусства за исключением рисунка. С другой – те качества скульптуры, которые то отмирают, то возрождаются в зависимости от потребности контактности времени.

На первом месте стоит выразительность – способность сделать скульптуру действенной. Затем изобразительность – способность выразить через нее определенное содержание. Натурализация – для создания подобия чего-то (наименее контактная форма). Символизация формы иди содержания. Гиперболизация – преувеличение формы для выявления либо пластического, либо литературного сюжета. Трансформация – изменение формы для усиления пластического воздействия. Ассоциация – использование различных элементов скульптуры для создания большего контакта. Аскульптурность – создание, предположим,

скульптурной живописи. Кинетичность – подвижность элементов скульптуры. Перечислить все качества скульптуры практически невозможно – их рождает время, и время же их уносит вместе с теми человеческими потребностями, которые вызвали их к жизни.

Основные и побочные элементы скульптуры очень динамичны по своему содержанию и легко сочетаются с основными элементами других типов искусства, рождая и новые произведения искусства и даже новые его типы (светокинозвучная скульптура, киноскульптура и т. д.). В этих новых видах скульптуры, часто очень активных, поскольку они удовлетворяют контактность сегодняшнего дня скорее, чем вечные основы скульптуры, много новых элементов воздействия на человека. Часть из них, безусловно, обогатит побочные средства скульптуры, живописи, архитектуры и других типов искусств. Однако стабильность соединения различных элементов разных типов искусств всегда прежде всего зависит от полного использования основных элементов, когда побочные появляются лишь как коммуникативные средства для углубленного разьяснения той контактности, которая уже возникла. Таким образом, тезисы теории контактности говорят о том, что в основе искусства лежит потребность человека в компенсации своего внутреннего эмоционально-интеллектуального равновесия, нарушаемого воздействием окружающей жизни. Что конфронтация человека с обществом и государством активно сказывается на характере искусства и темпераменте его контактности.

Важнейший элемент дизайна – это контакт практичности, которая рассматривается прежде всего как эйфория. Практичность дизайна – это его социальная мобильность и высший конформизм времени. Отсюда анализ социальной дисфункции, по-

нимание истоков экономической и политической конфронтации человека в обществе имеет очень большое значение.

Контакт практичности состоит из импульсов потребности, поиска и удовлетворения. Эйфория потребности – выявление остроты своей дисфункции, поиск – нахождение совпадения конформизма социального и внутренней дисфункции, удовлетворение – социально-эмоциональное равновесие, возникающее в результате контакта с дизайном.

Таким образом, искусство дизайна – общественное искусство, удовлетворяющее индивидуальный конформизм человека. Его положения тесно переплетены и с другими видами искусств, и с характером экономической, политической жизни государства, его социального строя. Поэтому исследование дизайна составляет специальный раздел следующей книги.

Такой же специальный раздел составляет и анализ контактности в театре, литературе, поэзии, драматургии и музыке, и, конечно, большое место занимают проблемы радио, фотографии, кино и телевидения, тем более, что эти последние, возникнув в ответ на резкую информационно-эмоциональную дисфункцию в обществе XIX века, до сих пор сохраняют большое значение средства массового воздействия. Любопытно, что в основе массово-технических художественных видов искусства, какими являются фотография, кино и телевидение, лежит очень важная дисфункция общества, связанная не только с потребностями декомпенсации человеческого сознания, но и в первую очередь социальной дисфункции человека в государстве.

Практически социальная подавляемость человека государством, обществом и техникой сделала в XIX веке потребность в эмоционально-зрительном контакте всеобщей. То раскрепощение личности, которое принес XVIII век, обусловило значение

человека и его окружения для него самого, что породило не только всеобщность миниатюр и портретов, но вызвало к жизни и бидермайер и собственно дагерротипы. А соединяясь с предметной контактностью XIX века, эта общественная дисфункция переросла в физическую потребность человеческого сознания в зрительно-эмоциональной информации, что собственно и положило начало переходу от книжной цивилизации XV века к зрительной культуре XX столетия. Поэтому рождение кино, появление телевидения представляет естественное развитие человеческой контактности. Зрительно-эмоциональный контакт дает современному человеку ту полноту информации, которой часто не может обеспечить собственно эмоциональный контакт. Простой пример. Широкое распространение книг по искусству, часто намного превышающее количество посещений музеев и выставок. Зрительно-эмоциональная информация от серии репродукций в книге оказывается более воздейственной, чем эмоциональное переживание одной картины.

Итак, фотография, родившись как кульминация предметной контактности XIX столетия, казалась сначала новым техническим искусством, полностью заменяющим оптическое искусство академий и салонов своего времени. Те внешние ферменты зрительной реальности, которые всегда служили развлекательной дидактикой в восприятии пластики искусства, вдруг получили столь ясное выражение, что, казалось, были способны полностью заменить оптическое искусство. Но это техническое достижение, не будучи собственно искусством, до сих пор сохраняет огромную контактность с людьми как форма связи человека с человеком. И именно оно помогло живописи найти верную дорогу в развитии своей пластики. Практически открытие дагерротипа для живописи имело такое же значение, как открытие атома, так

как мгновенно высвободило искусство от пут, мешающих его развитию, сообщило эволюции последнего неслыханный стимул.

Во-первых, фотография сняла с живописи пресловутую концепцию нравоучительного эстетизма. Во-вторых, фотография, а вслед за ней и появившееся кино показали, насколько остро улавливают современные художники (импрессионисты, затем фовисты и абстракционисты) пластическое развитие динамики окружающей жизни современным человеком. Можно сказать, что Сезанн, а затем кубизм были провозвестниками кино, его кинетики, его трюков, сюжетов. Но главное в революции, осуществленной самим фактом появления кино и фотографии, была деформация зрительного восприятия плоскости. Плоскость перестала быть пассивной, она превратилась в «чрезвычайное происшествие», заставляющее зрителя, не отрываясь, смотреть на нее. Отныне ни один художник при всем желании не сможет носить имя современного художника, если он столь же активно не преподаст свою картину зрителю.

После появления кино агрессивность плоскости и средств воздействия изобразительного искусства стала неизбежной. Но фотография, а затем и кино повлияли и на другие элементы живописи – на композицию, цвет, весь арсенал изобразительных средств, повлияли, но не революционизировали их, как то считают некоторые исследователи. Ибо только потребность в новой контактности со своими чувствами, вызванная влиянием многочисленных экономических, политических, социальных факторов в их воздействии на человека, неизбежно обуславливала и изменения в характере изобразительных средств живописи, реформировала их пластический язык. Тем более, что кино, оказавшись производным изобразительного искусства и в известной мере драматургии, несло в себе сильнейшее влияние живописи,

не говоря о широкоформатном кино, появление которого было неизбежно в связи с изменившейся трактовкой плоскости в абстрактной живописи (часть эмоционального пространства). Или, например, современное кино с монтажом нескольких кадров на одной плоскости – «кино автомобилей» имеет теснейшую связь и с телевидением, а главное – с системой коллажей и поп-артом (монтажность восприятия).

Итак, фотография, как вид изобразительного искусства, основывается на пространственной дисфункции человеческого зрения. Предметная контактность, господствовавшая в XIX веке и обостренная в силу ускорявшегося темпа промышленной революции родила потребность в удовлетворении осязательной дисфункции человеческого зрения и дала людям фотографию, а затем и кино. Ибо, родившись из изобразительного искусства, фотография стала эксплуатировать особое ответвление дисфункции человека, уже с самого начала давшее основание надеяться на неизбежность появления кино. Эта дисфункция бессознательной потребности в «информации», интерес к эмоционально-оптическому контакту с действительностью, когда каждая подробность говорит о реальных вещах, о жизни и становится почти физической потребностью человеческого сознания. Своего рода пассивное начало нынешнего «информационного взрыва». И отсюда следующим его этапом должна была быть действительная жизнь вещей и предметов на плоскости. Мчащийся с экрана в зал паровоз был развитием контактности дагерротипа.

Однако фотография, поскольку сначала следует говорить о ней, обладает целым рядом условностей изобразительного искусства, что делает ее похожей на последнее. Плоскость, на которой она воспроизводит снимок, более условна, чем в живописи (пространства фотография не передает). С другой стороны,

она активно пользуется условным тоном (мы видим только то, что освещено), цветом для воспроизведения реального предметного мира. И кроме того, фотография способна управлять видением человека в большей степени, чем живопись. Опираясь реальным предметным миром, она способна передавать кинетику восприятия человеческим глазом окружающего.

Таким образом, в фотографии можно отметить плоскость, тон и цвет, как основные элементы, взятые у живописи, плюс новое качество, а именно кинетика видения предметного мира. Именно из этого нового качества в порядке его продолжения и родилось кино.

Плоскость в фотографии обладает целым рядом импульсов, несколько отличных от трактовки плоскости в живописи. Сюда входят формат, объем, насыщенность, открытость, информативность, сжатость и разжатость, динамизм и т. д. Эти импульсы тесно связаны с необходимостью «чрезвычайного» интереса человеческого глаза к плоскости, который ими и вызывается. Вначале, когда дагерротип только соревновался с рисунком, гравюрой, фотографы не отдавали себе отчета в том, что подобное соревнование бессмысленно, так как дисфункцию пространственного зрения фотография не способна полностью удовлетворить, что она удовлетворяет предметно-пространственную дисфункцию и что предельная достоверность – сильная черта фотографии, а кинетика восприятия и составляет суть ее собственного развития. Отсюда и возникло, что «чрезвычайность» плоскости можно было достичь только сочетанием предметного мира в необычном формате или в неестественном (трудном для восприятия) объеме предметного мира, вмещенном в плоскость.

Таким образом, импульсы контактности фотографии, формат и объем связаны в основном с характером подачи предметного

мира, что впоследствии, как известно, и ляжет в основу эволюции экрана кино, «насыщенность», «открытость» связаны с характером трактовки освещения, то есть с подачей этого предметного мира. «Сжатость» и «разжатость», «динамизм» говорят о характере трактовки. Отсюда следует, что все основные импульсы плоскости связаны с характером изображения реального мира на плоскости, в то время как тон и цвет (второй элемент фотографии) практически от этого почти не зависят, будучи почти целиком соотнесены с индивидуальностью фотографа. Это одно из основных положений контактности в фотографии, поскольку только реальный предмет, изображенный ирреально (или очень эмоционально) дает наивысшую контактность видения. Поэтому тон и цвет являются не свидетельством объективной информации, а наоборот свидетельствами усиления контакта реального предмета со зрителем. Здесь возможны соотношения цветного и нецветного, и усиление тона, и искажение цвета (здесь рассматриваются проблемы художественной фотографии, а не технической съемки). И это естественно, если считать, что основная задача фотографии, делающей ее контактной со зрителем, – это ее способность улавливать сегодняшнюю кинетику восприятия мира человеком. Именно поэтому она относится к типу физиологической контактности, доставляя человеку «контакт участия». Именно поэтому ее информативность имеет прежде всего отношение к человеческому видению. И поэтому видение, способность фотографии обострять восприятие предметного мира, активизировать натуральность ее современного видения и создает наивысшую ее контактность.

КИНО относится к экстатической контактности, и тот шокинг, который лежит в ее основе (поражение чувств человека) во многом определяет характер быстротечной жизни фильмов и осо-

бенности ее специфики. Допинговая контактность эмоций человека заложена уже в самой основе кино – «ожившей плоскости», «чрезвычайности» преобразования изображения, громкости, разрушении масштаба видения, подвижности кинетики восприятия и т. д. И первое время использование только чисто технических воздействий кино на человека было достаточно для создания импульса для декомпенсации подсознания. Затем с началом научно-технического прогресса и обострения интеллектуального общественного кризиса XX века после первой мировой войны появляется засилие литературно-демагогической сюжетики. Это дидактическое кино, пренебрегая своей пластической спецификой, идущей во многом от изобразительного искусства, очень скоро вступило в противоречие со своим языком и ушло в документальный фильм, либо в авантюрный или детективный.

Практически тот кризис, который переживает сейчас кино, во многом связан с тем, что его художники не хотят искать новых путей контактности с современным человеком, походя на тех первых мастеров дагерротипа, которые пытались конкурировать с рисунком и живописью, не думая о тех возможностях, которые были заложены в самой его сущности.

Таким образом, кино, появившись в ответ на обострение массовой образно-пространственной дисфункции людей, усиливающейся в результате технического прогресса XIX века, обладает целым рядом специфических черт изобразительного искусства, необычайно трансформируемых потребностями сиюминутной контактности.

Так на первом месте стоит плоскость. Однако в силу того, что кино принадлежит к экстатической контактности, где поражение, шокинг эмоций и самого восприятия является главным условием, плоскость, становясь «чрезвычайным происшествием», не

стабильна. Она легко может менять свои размеры и параметры, поскольку это позволяет лучше передать кинетику человеческого видения. Как и в фотографии, цвет и тон в кино не могут являться средствами воспроизведения правдоподобий природы. Они находятся во власти сегодняшней контактности и личности художника, создающего фильм. Но одним из главных условий искусства кино, которое, кстати сказать, возникло в живописи задолго до его рождения, это «динамизм подачи» изображения, т.е. та активность, агрессивность, с которыми фильм действует на зрителей. Ведь именно это и составляет существо экстатической контактности и практически является основным контактным законом кино. Таким образом, в кино можно отметить несколько основных его свойств – плоскость, тон, цвет, агрессивность подачи сюжета (пластического или литературного) и всеобщность (конформизм) для сегодняшнего человека типа подачи. Сюда входит не только проблема кинозвезд или напротив – отсутствия последних, но самый характер мышления режиссера и художника: конформизм его восприятия и мировоззрения, конформизм или конфронтация со всеми постулатами общества или государства, но не с контактностью времени. Это основные элементы кино. Они обладают своими импульсами, которые могут быть чрезвычайными или аморфными, но их присутствие необходимо.

Так плоскость (экранное пространство) имеет захват, отсутствие поля, обзораемость, монтажность, вакуумность, кинетику статичную и подвижную, фигуративность и т. д. Захват означает подвижность размера экрана, связанную с динамикой подачи; отсутствие поля – золотое сечение, где зритель не чувствует кадра; обзораемость – предоставляемая зрителю инициатива рассматривания (широкий экран); монтажность – не только так называемое «кино для автомобилей», где размеры экрана, его масштаб

делают обычную подачу изображения очень пассивной, но главное – когда экран рассматривается не как место воспроизведения кадра, а наоборот – кадр воспринимается экраном. Вакуумность – пренебрежение всеми законами кино и живописи, кадра и композиции (шокинг композиционного равновесия); кинетика статичная – нарочитая неподвижность восприятия и наоборот; фигуративность – кино будущего, кино без экрана, когда образ, пространство, предмет являются и сюжетом и экраном фильма. Цвет и тон в кино обладают также своими импульсами, но если раньше они часто прямым образом были связаны с живописью, теперь длительное существование кино сделало их в известной степени автономными.

Так цвет и тон существуют уже не в прямой зависимости от сюжета или личности художника, а скорее от агрессии подачи фильма, от темперамента мировосприятия автора. Иными словами, если экранное пространство руководит глазом зрителя, эмоциональностью его восприятия вообще, то цвет и тон как бы излагают мировоззрение художника, т. е. являются уже как бы не техникой, а творчеством (разделение, конечно, очень условное). Отсюда цвет и тон, практически неделимые в кино, обладают своими подвижными импульсами. К ним относятся создание среды, когда тон и цвет обеспечивают общее напряжение подачи, толчки – иными словами, создание внутренней ритмики эмоционального воздействия на зрителя, взрыв – неуправляемая, казалось, организация экранного тона, структуры – жесткая логика цвета и тона в дисгармонии сюжета, осязательные импульсы – тон и цвет, обращенные не к глазу, а к осязанию человека, немой цвет и тон – целиком связанные с надсознанием и т. п.

Агрессивность подачи сюжета – третий элемент кино – явление не столько творческое (если творчество рассматривать как

создающий процесс). Самовыражение, темперамент отклика на воздействие окружающей действительности, степень контакта собственно с жизнью составляет ее сущность. Импульсы этой агрессивности – поглощение, отпор, экспрессия, пустота, анализ, видение и т. п. Поглощение целиком связано со степенью погружения в контакт с современной жизнью, отпор напротив – разрушение этого контакта, что, в свою очередь, дает большую степень контактности. Экспрессия – нарочитое подчеркивание возбуждения, испытываемого художником через сюжет и характер его реализации; пустота – равнодушие к возможностям всякого контакта с действительностью (контактность надсознания); анализ – дидактика контакта; видение – способность навязывать свою концепцию восприятия. Наконец, тип подачи фильма, иными словами – реализация мировоззрения автора, где сливаются все элементы кино с чувством художника современной ему контактности и масштабом личной реакции на нее. И здесь эмоциональность, интеллектуализм, снобизм, экспрессивность, рациональность, отрешенность опустошенности и т. п. являются наиболее типичными импульсами этого свойства киноискусства.

Эти общие посылки тезисов теории контактности в искусстве кино дают обоснование пластической быстротечности жизни всех художественно-технических средств воздействия на массового зрителя и указывают на те их импульсы и свойства, которые наиболее подвержены изменениям. Дело в том, что та дисфункция в обществе, которая вызывает к жизни те или иные новые сочетания типов искусств, делает их теснейшим образом связанными с потребностями сегодняшней контактности. Появление фотографии, а затем и кино не случайно совпало с массовым увлечением спортивными состязаниями. Потребность в экзотическом и физиологическом допинге стала массовой из-за

технической революции XIX века. Неизбежным оказалось появление телевидения, что означало и начало научно-технической революции XX столетия, и появление новой общественной контактности.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ не представляет собой «кино на дому», как некоторые его понимают. Оно и не средство массовой информации, поскольку последнюю человек может получить быстрее и полнее обычным путем. Телевидение появилось и стало массовым только в силу резкой подавленности государством, техникой и обществом внутренней эмоциональной жизни человека. Телевидение не может создавать насильственного допинга чувств, отталкивать человека и тем самым притягивать его к себе, как это делается в кино. Напротив, принадлежа к эмоциональной контактности, оно должно вызывать человека на контакт доверия, помогая ему обрести уверенность в себе, декомпенсируя его надсознание, телевидение создает эмоциональную среду его нынешней жизни. И это независимо от того, смотрит ли он хоккей или футбол, фильм, спектакль или последние известия. Реакция человека на телевизор и события, им показываемые, совсем иные, чем если бы тот же зритель находился в театре или кино. Кстати в кинотеатре никто не будет смотреть полностью футбольного или хоккейного матча. Это другая контактность и другое восприятие. И именно поэтому способность художников телевидения разгадать этот эмоциональный контакт делает их передачи всеобщими и наиболее воздейственными и именно поэтому воздействие телевидения несравнимо ни с кино, ни с радио – декомпенсация внутреннего эмоционального мира более существенна для общества, чем внешнее их поражение как в экзотической контактности. Телевидение имеет несколько характерных особенностей, которые очень важны, поскольку

от их развития во многом зависит дальнейшее развитие этого вида художественно-технического искусства. Тем более что только недавно среди художников, которые им занимаются, стало появляться понимание принципиальной специфики средств его воздействия на человека. Иными словами, телевизор из средства передачи изображения и информации еще не стал средством нового искусства. Замечательному канадскому философу Макхьюзену принадлежит великолепное утверждение: «Не важно, что передают по телевизору, важно, какой он марки». Как ни парадоксально это звучит, но действительно среди всех свойств телевидения на первом месте стоит внешний вид телевизора, совпадение его формы с наисовременнейшей пластической контактностью времени приобретает особое значение. Если автомобиль, принадлежа к социальной контактности, должен поражать всех своим превосходным конформизмом, то телевизор должен входить в контакт доверия, стать частью личной жизни человека, а не его обстановки. Ибо телевизор не мебель и проектировать его подобным образом нельзя, но он своего рода собеседник, с которым можно непосредственно общаться. Объем его показывающей поверхности, ее качество, т. е. техническое совершенство телевизора, позволяющее человеку перестать замечать технику и иметь спокойную возможность вступить в прямой контакт с самим собой, со своими чувствами и мыслями, стоит на втором месте, объем, который не находится в прямой зависимости от размера экрана.

Объем – это соотношение сторон, это размер, позволяющий видеть своего собеседника таким же, как сам зритель, но главное – это масштаб объема, т. е. соотношение человека смотрящего и человека показываемого. Может быть, когда-нибудь возникнут телевизоры в размер стены, но только тогда это уже

будет не телевидение, а новый вид духовной контактности, компенсирующей еще более сложную дисфункцию внутренней жизни человека. Пока же даже метровый экран еще не нашел своего полноценного языка для общения с человеком. Объем телевизора сейчас находится в полной зависимости, как с эмоциональной дисфункцией, так и с ощущением человеком своей социальной неполноценности.

На третьем месте стоит динамика подачи изображения, определяющая характер эмоционального насыщения дисфункции. Сюда входит большинство эйфорий эмоциональной контактности как ее структурные импульсы: контакт доверия, поглощение, расширение внимания, переживание, модуляция эмоций и выход экспрессии.

На четвертом – цвет и тон, их способность повышать эмоциональный тонус изображения, создавая необходимое возбуждение надсознания. Поэтому всякие пластические находки в современном искусстве художников в воздействии цвета и тона должны быть использованы в телевидении.

Все эти основные свойства телевидения имеют свои импульсы и конструкции воздействия. Так, например, форма телевизора должна обладать осязательной фигуративностью в отличие от предметов быта или техники, где есть конструктивная или прикладная фигуративность. Кроме того, форма должна быть теснейшим образом связана со скульптурой, со средствами ее современного эмоционального выражения. Форма должна отражать и материальные поиски живописи, поскольку это дает возможность усиливать контактность телевизора с человеком. Иными словами, форма, ее поверхность, характер ее объема, цвет, фактура, эмоциональная емкость – все это основные посылки внешнего вида телевизора.

Объем экрана телевизора тесным образом связан с характером трактовки объемности в современном искусстве. Как уже говорилось, в различные пластические эпохи понятия веса, объема, массы, плоскости, пространства и т. д. меняются. Даже в течение небольшого отрезка времени происходят эти изменения, говоря о существенных переменах в человеческом надсознании. Эта быстрая эволюция человеческого видения и объясняет особенности элементов объема экрана. Так, например, важнейший его импульс – захват внимания относится именно к технической способности создавать на телеэкране объемность, совпадающую с современной контактностью; поглощение эмоций – к ритмике и соотношению планов в выступающем объеме или наоборот -в углубляющемся. Следующий импульс – натяжение пространства говорит о характере экрана как эмоциональной сцены внутреннего мира человека (здесь значение операторского искусства огромно). Импульс вакуумности восприятия означает провалы восприятия, позволяющие человеку обращаться к самому себе (это дело режиссера, его техники и его профессионализма). Наконец, отсутствие масштабности в объеме экрана говорит о полном преодолении технических параметров телевидения – собственно телевизора и создании так называемого «объема преобразования» телевидения, позволяющего создать полную эмоциональную раскрепощенность у человека.

Динамика подачи изображения требует, во-первых, контакта доверия. Это относится не только к характеру подачи сюжета, к его образительным или словесным качествам, но и к самой внутренней подоснове, т. е. к характеру подбора выражений, пауз, порядка фраз и, конечно, личности ведущего и актеров. Поглощение – темперамент воздействия на зрителя; расширение внимания – способность увеличивать эмоциональный объем

сюжета в телевидении; переживание – способность замкнуться в своей реакции на изображение; модуляция эмоций – способность возбуждения эмоциональной реакции, создание полной декомпенсации подсознания; выход экспрессии – физическое равновесие, обретаемое человеком.

Тон и цвет рассматриваются, главным образом, как средства возбуждения эмоциональности человека. Поэтому вес цвета и тона, т. е. их способность активно нарушать ортодоксальность видения, здесь обязательны. Напряжение, которое создается тоном или цветом, способно завладеть эмоциональным вниманием зрителя, а атональность образов дает новое ощущение предметности. Импульс пространственности – это нарочитое расширение экранного объема, создание рельефа цветом и тоном дает выход изображения на зрителя, а захват внимания – необычность и неожиданность цветового и тонального решения. Таковы самые общие посылки теории контактности, касающиеся массовых технико-художественных видов современного искусства.



МОДУЛИ ЭЛИЯ БЕЛЮТИНА

Сколько противоречивых чувств вызывает в человеке окружающая его действительность, какими взрывами ненависти, привязанности, отчаяния, решимости, страха в непрерывной их смене и внутренних столкновениях наполнена его душевная жизнь.

Каждый взрыв – это энергетическая емкость, возникающая внутри человека и отчаянно рвущаяся наружу. Именно эти емкости в своем неразрывном сплаве и вечном противоречии и заключают в себе модули Белютина.

Перед зрителем XXI века – своеобразные символы, которые могут проецироваться каждым на его личную, ни в чем не похожую на любого другого человека жизнь. Чувства и переживания личностны, побуждения, их вызывающие, – едины в существе своем для всех. Замкнутые в неожиданные по форме, цвету, взаимодействию «кольца» энергетических емкостей апеллируют к

сопереживанию зрителя, к неожиданно возникающему в нем раскрепощенному самоощущению.

Именно поэтому модули Белютина стали во всем художественном мире понятием нарицательным, отнесенным к наступающему тысячелетию и нашли свое почетное место в 54 ведущих музеях мира, а их выставки – предметом научных международных конференций (Париж – Сорбонна, Лозанна – Ассоциация «Второй Ренессанс» и др.).

80-е годы логично приводят мастера к его получившим мировую известность «модулям». Если Брак и Пикассо говорили об изменениях восприятия окружающего мира в зависимости от состояния человека, В. Кандинский открыл дорогу изображению чистого эмоционального переживания, а сюрреалисты обратились к подсознанию, Белютин апеллирует к надсознанию человека

– той совокупности эмоционального, физического и психического, которая и создает бытие человека. Его модули – как бы биоритмы, реальность внутренней жизни человека. Цветовые формы, взаимодействуя и поглощая друг друга, воплощают те противоречия и сложности, которые раздирают наше существование. Локальность цветов не мешает необычайной многомерности, многозначности и как бы емкости модулей. Показанные впервые на выставке в Манеже «Новой реальности» (декабрь 1990 – январь 1991), они триумфально прошли на последующем показе той же выставки в Нью Йорке и Бостоне, вошли в состав коллекций и музеев, а в настоящее время участвуют в туре персональной выставки на 200 работ Белютина в Италии.

Проф. Н. Руссоф. Аннандайл-на-Гудзоне.

Искусство Белютина представляет высокий взлет сегодняшней живописи. Именно живописи, потому что, не отрицая материальных экспериментов концептуалистов или минималистов, он исходит из того, что в основе их метода работы лежит инженерное, т. е. комбинационное мышление, которое возможно в искусстве, но недостаточно для воздействия на духовный мир современного человека. Это своего рода интеллектуальный китч, который может увлечь человека, но не дать ему того, что тот ждет от искусства. Следует напомнить, что Белютин и белютинцы понимают искусство как форму служения народу и обществу, а не личному тщеславию. Поэтому для них возможности воздействия искусства, его связи с духовной жизнью человека стоят на первом месте.

Белютин считает, что современный человек полностью закапсулирован. Любое вмешательство в его внутренний мир он воспринимает крайне враждебно. Техника, обстоятельства экономики, давление государства, информативный поток – делают эту изоля-

цию человека необходимой для выживания. Но, с другой стороны, хоть человек и живет отчужденно, но не может изолироваться от окружающего, иначе он сам себя «съест». И современное искусство должно разбить эту капсулу, по Белютину, и вывести человека из нее к другим людям. Но сделать это может только живопись, потому что она построена на эмоциональном воздействии, в ее основе лежит импульс экспрессии переживания действительности, выраженный в красках, их сочетаниях, в форме пространства, в сюжете. Здесь огромные возможности именно для разговора с человеком, а не для развлечения его интеллекта. И Э. Белютин строит свою живопись на основе этих посылок.

Воздействие событий окружающей действительности он старается сначала преобразовать в пластические образы, где можно увидеть что-то от человека или пейзажа. Но это начало. Затем для усиления воздействия сюжета, а точнее – для более активного включения человека в переживание искусства, Белютин еще раз перерабатывает образы в определенные пластические символы, в которых форма, цвет, их композиции говорят о смысле сюжета, но его не иллюстрируют, а передают те глубинные переживания, которые этот сюжет заключает. Его композиции, посвященные теме женщины с ребенком, встречам, разговорам – всегда глубоко человечны, всегда очень эмоциональны и полны большой мысли.

«Живопись Э. Белютина всегда можно узнать по тем могучим жизненным токам, которые находят свою реализацию в своеобразных, условно говоря символах живописных, фантастических и одновременно глубоко эмоциональных», – писал известный итальянский критик и художник Франко Миеле. Те же принципы, только с учетом своеобразия и особенностей личности каждого из художников, разделяют все белютинцы. Живопись для них – форма

жизни, как они говорят, со всеми его воздействиями и сложностями. Художественная правда, считают они, – это верность передачи того воздействия, которое художник реально испытывает от действительности. Художнику не надо ничего придумывать – он просто должен жить жизнью своего времени, быть как бы гигантской мембраной мира, и передавая эту свою реакцию на мир, он скажет людям то, чего им так не хватает сейчас, – правду о том человеческом, чего они так не хотят показать самим себе и другим людям.

Но уникальность и, можно сказать, невероятность существования такого огромного коллектива художников – только основная группа в Абрамцеве насчитывает около 60 человек, – вряд ли была бы возможна только на профессиональной основе. Самолюбие, амбиции, честолюбие всегда мешают художникам объединяться, кроме того, здесь нет материального расчета. Напротив – принадлежность к этому коллективу долгие годы означала большие трудности с получением государственных заказов и вообще работы. И потому, наверно, прав Белютин, говоря, что всех художников столько лет объединяет гражданская позиция, сознательно выбранная, позиция противостояния той анти-культуре, которая так упрямо насаждалась в стране сначала Сталиным и Ждановым, затем Сусловым и его последователями. Ведь практически белютинцы – это коммуна художников, очень похожая на описанную Чернышевским в романе «Что делать». Люди работают и живут практически все время вместе, их частная жизнь практически неотделима от их творческого бытия. Но есть и еще один немало-важный объединяющий их фактор.

В русском обществе еще в XIX веке искусство и культура всегда играли авангардную роль в выражении в обществе передовых идей. Искусство задолго до революционных событий начала XX

века в своем бурлении и протесте как бы предсказало дальнейшие революционные события. Иными словами, искусство в России всегда было связано своими корнями с теми глубинными процессами, которые происходили в обществе. И поэтому мы вправе сказать, что белютинцы выражали, может быть, и не отдавая себе в этом отчета, протест народа против тех репрессивных агитационных методов руководства государством и культурой, которыми пользовалось тогдашнее руководство. Кроме того, революция в России была очень своеобразно понята интеллигенцией да и народом. Вера в справедливость, казалось, окончательно погнанная Сталиным, осталась жить среди какой-то части людей. И эта вера, как живой родник, соединяла поиски новых художников с людьми когда-то созидавшими ленинскую культуру. Она, как загнанная под землю река, жила и помогала жить и работать людям. Ведь сам Белютин учился непосредственно у этих художников, пользовался советами Татлина, а среди его учителей были Павел Кузнецов, Аристарх Лентулов. И еще одно не менее важное обстоятельство.

Белютин – блестящий теоретик современного искусства. Им в шестидесятые годы создана всеобщая теория контактности, которая рассматривает искусство в связи с воздействием действительности на человека, устанавливает законы, по которым изменяются живопись, скульптура, архитектура под воздействием экономических, технических и социальных факторов, что постоянно остается только духовный мир человека, удовлетворять который призвано искусство, а само искусство находится в постоянном изменении. Эта теория не возникла из ничего. Долгие годы, совместно со своим постоянным соавтором, видным советским искусствоведом Н. Молевой, он работал над исследованием художественного метода русского искусства, а также западного,

и в результате этих многолетних исследований у него сложилась принципиально новая концепция искусства, его значения для жизни общества и значения теснейшей связи искусства с потребностями современных людей.

Так что все вместе взятое – гражданская позиция, вера в революцию, в социальную справедливость, в правду того искусства, которым художники занимаются, в бескорыстии и талантливости всех членов коллектива – и составляет секрет их стойкости и единства.

Я пишу эти строки, находясь среди огромных холстов, занимающих не только гигантскую мастерскую (которая вмещает сотни картин), но среди деревьев и кустов – художники работают по всему саду. Их живопись, непохожая на то, что делается в мире (не по пластике – она самая современная), а по духу, по внутреннему наполнению, по тому жизнеутверждающему оптимизму и вере в лучшее, что совершенно отсутствует в мировой живописи. Но, с другой стороны, именно этот содержательный смысл искусства белютинцев живой нитью связывает их школу с великим советским искусством 20-х годов.

Стоя среди интереснейших картин, я понял, что нить, которая, казалось, была прервана Сталиным в 30-40-х годах, нить ленинской культуры, никогда не прерывалась и не исчезала – просто она продолжала свое существование в подполье. Она, как подземная река, жила, ширилась, и сейчас мы все надеемся, что выйдет наружу благодаря совершающейся перестройке, и мы увидим подлинное искусство подлинного социализма. А пока просто перечислим имена лидеров нового искусства и особенно поразившие нас работы.

Итало Вивальди. Рим

РУССКИЙ АВАНГАРД (КОНСТРУКТИВИСТЫ)

И НОВЫЙ РУССКИЙ АВАНГАРД

(НАПРАВЛЕНИЕ «НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ»)

Конструктивисты прославились модой технологической. Машина против природы, рационализм против интуиции. Машина является исходным. Ее эстетика проявляет себя в автомобиле, корабле, фильме, самолете. Интерьеры, одежда, производственный рисунок воспринимаются как различные формы реализации творческого начала. Графический рисунок вдохновляется в большей степени надуманными усилиями, используемый как вид пропаганды выдвигающих его идеологических причин.

Белютин руководствуется своими эмоциями и сексом, определяя ими свои чистейшие экспрессии в искусстве. В красках, кистях, палитре, мастихинах, холсте Белютин как бы отликает среду, создавая квинтэссенцию отзывчивости на интуицию и выражая свою способность к выражению документальных нюансов чувств.

В течение первой четверти XX века конструктивисты прокламировали абсолютную живопись как отвлеченное от человека явление. В течение последующих пяти десятилетий развитие живописи было подавлено абсолютным господством социалистического реализма. Теперь Белютин вызвал к жизни тысячи холстов, исходя из прямо противоположной позиции, и его последователи ни на мгновение не прекращают эксперимента в отношении своих потенциальных художнических способностей, возможностей. Это и есть возрождение собственно живописи.

Белютину, как художнику, присуща огромная выразительность в чисто ремесленной и остро индивидуальной экспрессии, которая основывается на старонародной ремесленной технике и включает в ней индивидуальную, механическую индустриальную продукцию, производившуюся конструктивистами. Его формы

высоко динамичны и захватывают эмоциями, человеческой духовностью, но не расчетливой тектоникой. Его палитра отличается смелостью, глубиной и богатством, тяготеющим к цвету в русском народном искусстве. Его мощная кисть существует в эстетической оппозиции к строго линейному спектру и геометрическому словарю ранних авангардистов. Его мазки необычайно массивны и находятся в конфронтации с приемами благоговейно воспринимаемых обычно авторитетов. Ни один элемент у Белютина не смягчен. Белютин и его последователи пишут с какой-то дикой силой. Их техника изысканна, а методы изобретательны. Их пространство всегда под контролем.

Но все же несмотря на все их различия, Белютин продолжает ранние традиции модернизма частично в их убеждениях о целях искусства. Конструктивисты отстаивали историческую роль искусства и его способность приводить в движение общество в стремлении к утопическому будущему. Подобно сходству людей между собой, секс синтезирует идеологический базис произведений с их формальными решениями.

Они преследовали разные цели. Конструктивисты поддерживали материализм с его марксистско-пролетарскими ценностями, Белютин сосредотачивается исключительно на ценностях духовных.

Существовали две фазы конструктивизма. В первой фазе, продолжавшейся с 1914 до 1921 года, конструктивисты исходили из зрительного визуального начала – не из субстанции. Их цель – создать материю из нематериального, из невесомого и из неизмеренного в миреже. Их работы представляют визуальную метафору антигравитации, бесконечной экспансивности воздушного полета, лежащую в основе технологического чуда наших дней. На этой стадии работы художников были вялыми, изображения

лишенными темы, краски дисгармонизированными и самый творческий процесс холодным.

Белютин и члены «Новой реальности» остаются материалистами в понимании марксистов. Они сохраняют составляющие материальные качества живописи. Их работы настолько же осязаемы, как у конструктивистов оптически. Поверхность холстов многослойная, проложенная с большим размахом, вспененная кистью капающая и кровотокающая краска. Их произведения сурово антииллюзионистичны. Психологическая субстанция краски и процесса ее наложения на холст осуществляются осязательно.

В свой второй период развития, с 1922 по 1932 годы, искусство конструктивизма приобретает функциональность, и художник берет на себя роль инженера, архитектора, индустриального дизайнера, соединяя художественные формы с утилитарным назначением. Художники-конструктивисты осваивают материалы новейшей промышленной технологии: металл, стекло, пластмассу и т. д. Искусство входит в повседневную жизнь. Художники становятся урбанистами и создателями интерьеров, тканей, текстиля, полиграфической продукции и т. п. Нарушается привычное одиночество художника в мастерской. В своем творчестве он избегает индивидуального заказчика. Художники конструируют и проектируют рабочие клубы, соответственно расширяется централизованная сила социалистического государства и экспрессия, сообщаемая общественным сознанием. Эти клубы устанавливали прямую связь художника с народом.

Белютин не занимается прагматической активностью. Согласно его теории, искусство основывается на коммуникативной и экспрессивной связи художественных средств. Это касается отдельно тона, мазка, линии, пространства, фактуры. Его визуальный вес и качества чувства делают решения уникальными в каждом

отдельном случае. В конце концов, эти элементы обрисовывают позицию художника в очень четко организованной дидактической схеме. Цель его тщательно делаемого анализа расширяется до уровня своеобразного художественного визуального букваря, который, по его убеждению, бесконечен. Белютин утверждает веру во всеобъемлющую законность абстрактной экспрессии.

Если бы даже коммунистическая партия не развертывала с такой стремительностью силу своей монополии в 1920-х годах, движение конструктивизма все равно бы разбилося. Причиной тому явилось активное соперничество между отдельными его направлениями, и все они яростно сражались между собой, исходя из общих принципов. Шагал, Родченко, Малевич, Габо, Певзнер, Кандинский, Татлин представляли эти различные тенденции. Конструктивизм характеризовался существованием в нем множества разных и часто противоположных индивидуальностей.

В противовес им «Новая реальность» имеет единственного лидера. Само понятие «школы» и «братства» свидетельствует о коммуникабельной структуре, где присутствует род семейной, а не конкурирующей взаимосвязи. Элий Белютин единственный создатель и канонизированный лидер этой огромной семьи талантливых художников, полных страстного желания подчиняться его опеке на протяжении десятилетий.

Смысл концентрации руководства в лице лидирующей личности в «Новой реальности» обусловлена тем, что в ней работают его ученики. Активность этого сообщества обращена не на производство предназначенной для сбыта художественной продукции. Они идут вместе по дороге жизни, основываясь на взаимосвязи, которая порождена общим опытом, общими опасностями и лишениями, где само товарищество служит им основной поддержкой. В течение десятилетий они вместе испытывали ответственность

за свою школу, за создаваемое ими всеми искусство, служа друг другу психологической поддержкой и опорой.

Эти коммуникабельные аспекты школы касаются только вне-артистической деятельности ее членов. В пределах же творческого процесса школа культивирует уникальность каждого из ее членов. Это ставится условием их объединения, условием взаимоотношения художника и его окружения, которое однако оказывает самое положительное влияние на происходящую в творчестве мастера трансформацию.

Эти поиски предполагают, что Белютин вообще не имеет в виду практической реализации абстрактного искусства, которое не может служить государству. Но тем не менее в общей перспективе художники школы имеют в виду служение не государству – народу.

Вместе с тем художественная миссия школы «Новая реальность» заключается в противодействии разрушительному и деморализующему эффекту социалистической системы, но при том, что каждый художник осуществляет ее сообразно с особенностями своей индивидуальности. Это искусство способно пробуждать духовную жизнь человека, служить восстановлению эмоционального потенциала только через индивидуальность каждого художника. В то время как конструктивисты направляли свои усилия на установление тотального господства пролетарского коллектива, Белютин и его последователи ориентируются на возрождение в каждом человеке личности. Для белютинцев подлинное искусство только индивидуалистично и потому оно подавляется, а не поддерживается верховной властью страны.

В определенном смысле сплоченная белютинская группа основывается как бы на студенческих началах. Отдавая себя под покровительство лидера, они не теряют собственного лица. Это тем более интересно, что Малевич, например, исходил из прямо-

го показа студентам своего мастерства. Отсюда их совершенно безликие работы. Члены «Новой реальности» не знают анонимности. Их стиль настолько индивидуален, что работы не нуждаются в подписи: одного художника невозможно спутать с другими.

Судьба «Новой реальности» замалчивалась и была ненадежной и очень переменчивой: все даты истории школы находились в зависимости от партийных резолюций. Все эти создаваемые резолюциями условия крайне ненадежны и каждая может повести к человеческой драме. По мере того, как силы Гласности начинают уступать очередному напору консервативных сил и соответственно контролю над любым видом человеческой деятельности, Белютин и его последователи ощущают враждебные действия государства и стремление вернуть их в забвение. Их пребывание вне закона было настолько долгим, а образ возмездия хрущевских времен вызывающим и стойким. С другой стороны, когда начинают превалировать либеральные силы, давление, оказываемое на «Новую реальность» ослабевает и как бы рассеивается.

Только в декабре 1990 года, в связи с ослаблением режима, принесенном Гласностью, Белютин и его ученики впервые получают разрешение на грандиозную официальную выставку, занявшую весь Манеж. Советская печать запестрела заголовками «Белютин жив!», к которым особенно охотно обращались журналисты.

И, наконец, в 1991 году настоящий прорыв «Новой реальности» на Запад – в Соединенные Штаты, по инициативе американской стороны, на которую откликнулось Министерство культуры СССР. Эта выставка демонстрирует образцы смелых экспрессивных художественных творений самого Белютина и сотню работ его последователей, бросающих дерзкий вызов государственному направлению соцреализма.. Отсюда ее название – «Осуждены в 1962 – прославлены в 1991. Элий Белютин и новый русский авангард».

Эта исполненная высокой духовности живопись в каждом своем решении воспринимается как материальное воплощение потребности художника бросить вызов угнетению, восстать против него.

Белютин – блестящий теоретик, сложнейший живописец, необычайно смелый человек. Для своих последователей он всегда герой: друг и мученик.

Он рассматривает искусство как мощный антипод злу. Эту теорию нельзя назвать эстетической. Это философия жизни, которая признает неизбежность в человеческом существовании несчастий.

Белютин убежден, что мы естественным образом решаем попытку восстановить гармонию, как только начинаем испытывать какой-то внутренний диссонанс. Мы ищем стимуляции своих душевных сил, когда мы раздражены, мы ищем покоя, когда находимся в разладе с действительностью. Как правило, в таких случаях прибегают к алкоголю, наркотикам, сексу и даже к благотворительности. Элий Белютин учит своих последователей, что подобные попытки обречены в конечном счете на неудачу. Только искусство может компенсировать личность в том, чего ее лишает жизнь.

Согласно его теории, каждый цвет, форма, линия передают определенную эмоциональную категорию. Он оформил эти категории в виде своеобразной Таблицы элементов, подобных Периодической системе Менделеева, как бы определяя эстетическую и эмоциональную нашу вселенную. Каждый элемент имеет положительный или отрицательный эмоциональный заряд и уникальный эстетический вес. Они могут быть объединены векторами в огромные эстетические поля, создавая лечебную среду для всего человечества. Белютин предлагает освобож-

денное от страха, усталости, боли, безнадежности, печали как бы новое существование.

Под его руководством нудная рутинная жизнь художника стала стимулом к созданию великолепных, служащих подлинным откровением работ. Туманные перспективы будущего окрасились в яркие тона, воплотились в одухотворенные полотна. В результате каждый шаг, предпринимаемый правительством против Студии, вдохновлял художников «Новой реальности» на новую работу.

Темперамент Элия также является частью его взгляда на искусство. Он абсолютно не боится говорить то, что думает, в государстве, которое всем закрывало рты, и выступает смелым экспериментатором, несмотря на то, что все здесь толкало к конформизму. Он служит своему народу, сохраняя духовность, чувственность и индивидуальность. Кажется, русская публика сбита с толку полотнами «Новой реальности». Традиционно ограниченная импрессионистами, старыми мастерами и социалистическим реализмом, она попросту не подготовлена к восприятию их произведений искусства. Она не способна реагировать на необычный объект восприятия, тем более на совершенно необычный изобразительный язык. Между тем американская публика получила в подарок подлинный бенефис.

Безликость кибернетики, технократии, бюрократии, вещественного окружения лишили ее даже слабого налета индивидуальности. Работы Белютина снова пробуждают нашу способность чувствовать, дышать и думать как первобытный человек. Белютин чемпион в выражении индивидуальности. Что иронически воспринимается в России и ведет к обязательному подавлению, то напоминает американцам о принципах, которые легли в основу их страны.

Линда Вайнтрауб. США.

ИЗ МЕТОДИЧЕСКОЙ РАЗРАБОТКИ

ЭКСКУРСИЙ ПО ВЫСТАВКЕ

«НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ».

ОТ МАНЕЖА ДО МАНЕЖА.

ХУДОЖНИКИ СТУДИИ

Э. М. БЕЛЮТИНА»

Наиболее полно на выставке представлено творчество создателя и руководителя «Новой реальности» Элия БЕЛЮТИНА. Рассказ о нем лучше всего начать с работ последнего периода, наиболее адекватно и глубоко представляющих эстетику художника, его понимание места и роли искусства в жизни современного человека.

Первое, что бросается в глаза, – простота и ясность, колористическая звучность его модулей. Однако при всей свободе форм, постепенно возникает интерес к законам, по которым они сложены. Хочется понять не только содержание – предметное, эмоциональное, но и характер жизненного чувства, приведший к рождению этих монументальных формул. Возникает потребность проследить всю цепь размышлений, комплекс идей переживаний, т. к. ощущаешь – то, что нашло выражение, – лишь вершина айсберга, вывод, за которым своя система жизненных ценностей, своя эстетика. И это оказывается не так сложно, как могло бы показаться на первый взгляд. Надо лишь знать элементарное положение – искусство XX века отказалось от подражания видимости, возникло множество направлений, в основе которых лежит убежденность художника: видимые формы препятствуют проникновению во внутреннюю сущность бытия. Освободившемуся от пут подражания открываются новые, неожиданные возможности осуществления свободы, непосредственного касания, выраже-

ния законов бытия. Открывается красота, которая находится не вовне, а в душе человека.

Не словами, не вербально воздействуют работы Белютина. Надо лишь захотеть установить свой контакт с ними. Это желание приходит само собой, настолько яростно, полно экспрессии и ясности представший перед глазами мир. Модули Белютина – это люди. Человек стал главным предметом его интереса. «Убегающий», «Идущий», «Женщина с больной ногой», «Гитарист» – все это события, состояния, через которые раскрывается человеческое содержание бытия.

Искусство во все времена берет в свою сферу лишь то, что художник считает достойным внимания общества. Представления о ценности претерпели глубокие изменения в истории, искусство освободилось от мифологии, религии, повседневности. Новое представление о гуманизме пришло с абстрактным искусством, ставшим выражением порыва человеческой души в мироздание, историю, космос. Так разыгрываются события и в последних композициях Белютина. Человек здесь погружен в мир. Не слит, не несет в себе окружающее пространство, как то выражается в абстрактном искусстве, но наполняет мироздание человеческими чувствами.

Новая фигуративность, к которой пришел художник, утверждает эстетику, где основные коллизии, интерес автора сосредоточены на способности человека, сохраняя переживания, свое внутреннее состояние, соотносить его со взглядом на себя извне. Внешний мир, как существующий вне человека, здесь исключен, забыт, его нет для искусства Белютина. Или это не существенно. Так как вся энергия сосредоточена на другом – иначе не дается человеку видение себя извне. Здесь, конечно, речь идет о выражении самого характера творческого акта, требующего

внутренней концентрации, отключенности от всего внешнего. Это состояние выражалось некоторыми направлениями абстрактного искусства, включая лирическую абстракцию, экшн пейнтинг. Но Белютин делает следующий шаг, который привел его к модулям. Потребовалась не только свобода, раскрепощенность сознания, но и своя концепция, убежденность и осознанность в истинности выводов, понимание своего пути. Не удивительно поэтому потребность в вербальном выражении теории, комплекса идей, которые стоят за этими простыми и ясными полотнами.

Думается, что именно коллизия между тем, что находит выражение в цвете, свободой, которую несут образы Белютина, и огромным пластом культуры, продуманного и понятого о мире и месте искусства в нем, объединенном в человеке, и составляет тайну белютинского творчества. Она притягивает одних и отталкивает других. Да, Белютин не боится очевидных параллелей и ассоциаций, многие из которых бросаются в глаза, другие видны, чувствуются лишь посвященными. Это в первую очередь переключки с Пикассо и Матиссом. Но Белютин проще и иногда, кажется, грубее. Это Малевич и скульптура XX века. Это народное искусство и икона с ее открытым цветом и плоскостностью. Белютин не боится, а, напротив, идет к фигуративности. Однако его фигуры-модули связаны не с видимостью – они рождены миром чувств и идей, они творения художника, не нуждающегося в пассивном копировании или следовании за натурой. Так осуществляется освобождение искусства, начатое авангардом XX века. Освободившись от необходимости копировать, подражать, мы поняли, что художник – это не столько профессионал, способный изображать видимый мир на плоскости. Открылось понимание – художника делает способность чувствовать во всей остроте, видеть и наслаждаться красотой бытия, его сложными и неожиданными коллизиями.

Образы Белютина абстрактны относительно внешнего и конкретны, адекватны чувствам, их движению, взаимосвязям. Художник сделал выбор, или точнее, к нему его привела дорога искусства. Ее мы можем проследить в экспозиции. Без ранних работ не поймешь всей глубины очищенных от случайного, точных, как удар, модулей последнего периода. Из каких тропинок складывался этот путь?

«Автопортрет» 1968 года мифологичен. Не лицо, не психология привлекает художника. Он решает проблему взаимоотношения человека и мироздания. Не случайно возникает именно автопортрет. Размышления фокусируются, обретают конкретизацию как мои. Здесь мост, который проложило искусство XX века от возрожденческой концепции, где человек – венец творения, к представлению о нем как органической составляющей его, что, однако, не умаляет величия самого человека. Герой Белютина переполнен чувствами, они составляют его плоть. Фигура как бы задает вопрос пространству, в котором она находится. Вся ее пластика устремлена в это пространство, и картина, по существу, – овеществление диалога, поскольку он ведется между родственными субстанциями – пространство также пронизано чувствами, энергией, эти токи лишь проявлены в иной степени.

Начало 70-х годов в творчестве художника отмечено углублением в мир человеческих чувств. Если быть точнее – в мир чувств человечества. Увеличивается размер полотен. Образ человека обретает монументальный, по-своему глобальный характер, вбирая в себя все пространство холста. Главная мелодия, звучащая в его полотнах, – драматизм. «Оплакивание жертв репрессий» 1970 года дает масштаб трагическим событиям нашей истории. Сопоставляя экспрессионистические работы с полотнами последнего времени, понимаешь, что путь к формульной ясности неотделим

от глубокого понимания того, что мы называем жизнью общества. И даже не просто понимания, а сопереживания, соучастия. Это был опыт слияния с темой. Краски уже звучали в полную силу, но на первое место выдвигался все же сюжет. Перспективной оказалась другая линия, окрепшая во второй половине 70-х годов и приведшая к модулям.

Каждый, кто нашел в себе духовность, не избежит второго рождения. Оно проявляется в переоценке ценностей. Этот переход в другое качество, он не совершается мгновенно. У Белютина движение вглубь складывалось из интереса к жизни чувств, человеческого отношению. Но образ при этом не приобретал интимного, камерного звучания. Соотнести их с историко-культурными реалиями помогали мифологичность сознания, с одной стороны, и раскрепощение пластических сущностей, с другой. В модулях цвет обретает самоценность. Взгляд погружается в колористическое пространство, провоцируя свободу от стереотипов, побуждая воспринимать мир чувствами, всем существом. В модулях нашло выражение, осуществилась гармония человека и мироздания, фон перестал ощущаться как нечто инородное фигуре, стал неотъемлемой составляющей образа. Но и на этом не остановился художник.

В работах 1989 года он обживает открытую им новую реальность. Модуль-человек обретает друга, любимого, собеседника. Возникает диалог. Нет ничего дороже, чем способность испытывать состояния – грусти, печали или радости. Драматизм и счастье – все едино с точки зрения вечности. И еще одна ценность – возможность поделиться пережитым, найти отклик в душе другого. В последних модулях этим другим становится уже весь мир – художник обращается ко всем, людям жившим и живущим, и к тем, кто придет за нами.

О компьютерах и политических баталиях люди будущего узнают от других – полотна Белютина расскажут о самом сокровенном – о том, как мы сознавали себя в конце XX века. Скорее всего, в будущем людей не будет трогать повседневность, но никуда человек не уйдет от своих внутренних драм и от вечного стремления к гармонии.

Для того, чтобы показать, что метод и система, предложенные Э. Белютиным, не нивелируют, не поработают творческую индивидуальность художников его студии, но, напротив, освобождая их от стереотипов «академического» художественного мышления, приводят как раз к развитию их индивидуальностей, к нахождению собственного, и притом не надуманного, не изобретенного, но органического, имманентного данной личности художественного стиля, легко просматривается на их работах.

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ ВЫСТАВКИ

Впервые оглядывая от порога безбрежное пространство выставки (автор проекта А. Кесюла) под названием «Новая реальность», мы невольно ищем на чем остановиться, в каком направлении идти? Справа, в полумраке, две стены: сварная, свинченная из листов, со ржавчиной стальная, железная, и другая – полупрозрачная, из промышленных стеклблоков. Далее – неоновая надпись: «Э. Белютин». Стены – как наглядные пособия. Не «гнилая, тки – да развалится», а, как недавно еще казалось, на веки вечные, дабы сохранить нашего советского нового человека от злойволной бациллы свободы. Не все окриком и пыткой, но и ложью, и лестью, и подкупом. А что может один человек (или даже несколько) против чудовищной мощи государства? К стыду нашему призыв: «Не высывайся» для абсолютного большинства

образованной публики оставался на протяжении десятилетий «руководством к действию». Но были те, кто «высовывались».

А справа надпись «Хрущев и Манеж», надпись (и картины, и фотографии), напоминающая о историческом событии 28-летней давности: посещении Хрущевым выставки в Манеже.

Советская цивилизация существует очень давно. На эти несчастные десятилетия столько пришлось всякого, что впору другим столетиям. Третий раз на наших глазах происходит то, что прежде называли НЭПом, «оттепелью», а теперь зовут «перестройкой». Коммунистический порядок после поры беспощадного и безмерного ужаса (террора) в борьбе за создание нового человека, как бы добреет, расслабляется (ведь и в природе бывают приливы и отливы), меняет методы. В это время особое внимание партия уделяет не только солдату, пыталщику и палачу, но и «инженерам человеческих душ» (в общем тем, кто, держась за свои чистолюйские принципы, за свою «неповторимую личность» более всего мешают созданию нового человека), всяческой, особенно творческой интеллигенции. Художника пытаются сделать пешкой в политической игре.

У первой Манежной выставки есть предыстория, неотъемлемо связанная с главным героем нашего рассказа Э. М. Белютиным. Как известно, «рожденные в года глухие пути не помнят своего». Это с горечью могут повторить многие из нас, большинство. Путь назад, от советской семьи и школы к навсегда утраченному старому миру (т. е. всемирной культуре) тяжел и болезнен. Другое дело, когда семья является воплощением преемственности духовного поиска, единственным островком потонувшей цивилизации среди бушующего моря варварства. Такова была семья Белютина. Мальчик с малых лет проявлял наклонности к различным видам творчества: музыке, живописи. Среди ближайших жизненных

впечатлений: Лентулов, Татлин, Кузнецов и другие великие русские художники первой половины XX века, лишенные средств к существованию, выставок, ошельмованные, гонимые, только что еще не посаженные. Еще были книги: широкая, незашоренная эрудиция. Небоязненное (по молодости) знание того, что молчаливо признавалось несуществующим. И все же первые, можно сказать, юношеские работы Белютина поражают. Откуда это? Дикая, невероятный контраст к общему фону советского искусства тех лет. Как будто не существует культурной пропасти 30-х годов, социалистического реализма и т. п. Белютин собой восстанавливает связь времен от «серебряного века» русской культуры ко второй половине века, послевоенным десятилетиям. И все же это ни на кого не похоже. Вообще, эти экспрессивные, полуабстрактные картины довольно резко выпадают из русской художественной традиции. Они напоминают скорее картины немецких экспрессионистов начала века. Но ни о каких заимствованиях не может идти и речи (да и круг информации за железным занавесом был достаточно узок). Это совпадение на уровне «стиля эпохи». Таким образом, мы видим, что художнику в молодости было много дано. И памятью о том, что «кому много дано, с того много и спросится», Белютин не мог удовлетвориться пониманием искусства как личного, домашнего дела, а, подстегиваемый к тому талантом теоретика, он пытается сделать искусство общественным (выражаясь по-модному «соборным») фактом. Это черта чрезвычайно русская: от древнего храмоздания до (увы!) соцреализма искусство в России понималось как общественное служение.

Белютин не только блистательный живописец, но и природный идеолог. Впрочем, это слово слишком мало выражает. Скорее Учитель, Наставник, Мастер, как в стародавние времена. Белютин не только сам противостоит тоталитарной культуре, он

активно формирует вокруг себя альтернативную контркультуру, своеобразное искусство «сопротивления». И тем самым, по молодости, вероятно неосознанно, готовит свое столкновение с могучим Молохом рабоче-крестьянского государства. Далее в жизни – творчество, педагогика и гонения неотделимы. Первый остракизм в 1948 году, первое отлучение от выставок и преподавания. В 1948 году на собрании творческой интеллигенции «гнездо формализма» аспирантскую мастерскую во главе с Белютиным (зародыш будущей студии) разоблачил секретарь Академии художеств СССР П. Сысоев. За привлечение к преподаванию «формалистов» (Фонвизина, Кузнецова, Бруни) и, конечно, за «групповщину» Белютина изгоняют с работы и из Союза художников. В 1958 году Белютина изгоняют из Текстильного института и навсегда пресекают возможность легальной педагогической деятельности, тем временем под теми или иными официальными или полуофициальными прикрытиями в орбиту Студии вовлекаются сотни художников. Невиданным явлением в художественной жизни становятся студийные пароходы 1961-1962 годов. В обстановке «оттепели» конца 50-х – начала 60-х годов появляется возможность выставочной деятельности. Выставки Студии ежегодно проходят в ЦДРИ, в 1958 году в павильоне ЦПК и 0 им. Горького, в 1961 г. выставка-диспут в кафе «Молодежное», наконец, Таганская выставка. События 1962 г. – лишь самый яркий эпизод в более чем сорокалетней борьбе, И гонитель на сей раз был самый высокопоставленный, и гонение проходило с размахом, а политическая подоплека – хоть детектив пиши. Так повелось сначала, что среди кремлевских вождей бытовало разделение на «либералов» и «консерваторов», «добрых» и «злых». Скажем, «добрый» Ленин и «злой» Троцкий, «добрый» Бухарин и «злой» Сталин, «злой» Сулов и «добрый», скажем, Ильичев, Полянский, Хрущев или кто-то еще. Кстати, они

ролями запросто менялись. Ну, а главное, конечно, – подкапывались друг под друга. Вот так и Хрущева подсидели. И манежная история сыграла в этом не последнюю роль.

События развивались следующим образом. 29 ноября зав. Отделом культуры ЦК КПСС Поликарпов позвонил Белютину, попросив его вновь собрать работы, выставленные на Таганской выставке, и развернуть их в Манеже, где в то время находилась выставка «30 лет МОСХ».

Это было первым шагом по реализации решения Идеологической комиссии ЦК КПСС о том, что направление Студии должно быть включено в официально разрешенное советское искусство. Но спор, конечно, шел о том, как воспитывать «нового человека» преимущественно кнутом или преимущественно пряником.

1 декабря Хрущев в сопровождении большой свиты приехал в Манеж. Под комментарий Сулова и Владимира Серова Хрущев осмотрел выставку «30 лет МОСХ». Выставка по тем временам была довольно «левой». Были впервые после многолетнего забвения выставлены выдающиеся художники: Кузнецов, Штеренберг, Фальк и др., появились картины нового поколения советских художников, не укладывающиеся в рамки ждановского соцреализма. И Сулову, и Серову было что терять. Сулов в то время явно уступал позиции. Хрущев постепенно убирал его на задний план, Серов и вся сталинская художественная мафия естественно опасались за насиженные места (чины, звания, премии, заказы и т. п.). Все эти товарищи по партии быстро настроили Хрущева против нового искусства. Напоследок Сулов припас белютинцев. Мало того, что Хрущев был абсолютно невежественным человеком, он еще порядочно устал от осмотра первого этажа. Вероятно, сыграло свою роль и то обстоятельство, что Хрущев, почувствовав куда ветер дует, немедленно решил возглавить идеологическую компа-

нию, подтвердив свою непримиримость, бдительность и т. п. (как выяснилось потом, это была его роковая ошибка, одна из ошибок, приведших к опале). Хрущеву, идеалом которого было в живописи: «чтоб мазков не было видно», естественно, не понравилась «мазня». Естественно, в своей красно-царско-кремлевской манере он всех художников обхамил, унизил и т. п. Но и завершивший все дикий скандал с воплями типа: «Запретить, прекратить, в Сибирь сошлю» был очень характерен. Хрущев не был шизофреником, не был и дураком. Но чтобы подчинить себе все и вся, он усердно придурился. Был дан сигнал широкой кампании проработки «формалистов» и «абстракционистов» в прессе и на заседаниях творческих союзов. Кульминацией кампании стал банкет в Доме приемов на Ленинских горах (ранее арестованные в Манеже работы белютинцев выносились на руках прямо к банкетному столу) и заседание Идеологической комиссии ЦК с участием молодых художников. В общем партия требовала самой малости – живой души. И в Манеже, и потом томила и злила независимость художников-белютинцев. Они не чувствовали вины, (о, ужас!) не хотели каяться и тем самым реально ускользали из-под государственной власти. И их надо было расколоть. И этим занимались последующие четверть века. Схема в общем известная: «музыка народная, слова КГБ». Из Союза опять исключили, повыгоняли с работы.

Но студия не погибла. После 1962 года она в значительной степени обновила свой состав. Вскоре было найдено и место для совместной студийной работы. Белютин на деньги, полученные за книги о русской художественной педагогике, покупает дачу в Абрамцеве, к ней пристраивается обширная мастерская. Летние сезоны здесь проводят десятки художников. Устанавливается особая атмосфера творческого бытового уклада с регулярными разнообразными заданиями, пленэром, дискуссиями.

Хрущева вскоре сняли. Снял не в последнюю очередь Суслов, и один из пунктов обвинения на Пленуме был скандал в Манеже. Теперь против «Абрамцевского братства» заработала карательная машина: уничтожение абрамцевской мастерской, бандитский налет и разгром московской мастерской Белютина, словом, «на войне как на войне». И одновременно таинственные звонки, уверения в доброжелательности, даже приглашения в Кремль и, наконец, предложение нового «пароходного» сезона в 1968 году. Опять либералы из ЦК пытались при помощи нового искусства придать социализму «человеческое лицо». В разгар пароходного сезона грянули чехословацкие события. Окончательно рухнули надежды на то, что хоть что-то может измениться. Началась бесповоротная долговременная реакция. Но хотя надежды на признание практически не осталось, работа продолжается, что лишний раз доказывает, что художник существует для искусства, а не для зрителя. В самые глухие годы застоя студии обращаются с письмом к Суслову. Этот документ – свидетельство немало гражданского мужества. За такое тогда запросто можно было поплатиться свободой. Письмо кончалось требованием отставки Суслова. Факт невиданный и не оставшийся без последствий. В 1975 г., например, членам СХ СССР решением Правления СХ СССР было запрещено общаться со студийцами.

Только в наши дни опала была снята. Итог противостояния неутешителен для государства: искусство студии явно пережило тоталитарную диктатуру. Белютинцам с завидной последовательностью удалось отстоять свою линию. Они не стали пешками в политической игре, не купили ценой свободы места в советском официальном искусстве, но они с одинаковой тщательностью избегали противоположной участи. Они никогда не подогревали интерес к своему искусству в свободном мире за счет политичес-

ких заявлений, демонстраций, пресс-конференций и т. п. Свое изгнание из художественной жизни они переносили со спокойным достоинством. Нынешнее признание они заслужили.

Выставка произведений художников Студии экспериментальной живописи, графики, скульптуры Э. М. Белютина в декабре 1990 – январе 1991 гг. в Центральном выставочном зале несомненно является, огромным событием в художественной жизни Москвы и России.

Зритель, попадающий в Манеж, ошеломлен удивительным ощущением свободы живописного мышления, гармоничным совпадением зрительного ряда с дизайнерским решением, с культурной программой. Художник и дизайнер Андо Кескюла соединил принцип академического построения экспозиции с последовательной и явной формой изложения заданного материала, в котором раскрываются и творчество Студии в экспозиции 1962 года, и документальные фотографии, иллюстрирующие факт посещения выставки Н. С. Хрущевым, произведения участников более позднего периода и руководителя Студии Э. М. Белютина. Русское и европейское искусство конца XIX – начала XX вв. определило право художника на собственное видение, на поиск новых выразительных средств, на максимальное расширение диапазона творческого мышления, и достоинством Студии является факт обретения уникального творческого пути, непохожего и независимого. Высокий уровень профессионального мастерства, подлинность и непосредственность размышлений и переживаний драматических коллизий современности, накал экспрессивного цвета, равного по масштабности силе преодоления бытия, отличают произведения авторов, продолжающих лучшие традиции европейского и русского искусства.

Художественный и социальный феномен Студии Э. М. Белютина заключается в успешной попытке возрождения традиций итальянских живописных мастерских, когда талантливый Мастер, Учитель, организатор объединил художников в единую группу с широкой творческой программой, с собственной методикой и различными индивидуальными живописными и графическими установками. Теория всеобщей контактности суммирует достижения XIX-XX вв. в искусстве и философии и определяет движение группы, получившей название «Новая реальность», – реальность человеческого духа, выраженная цветом, символами, метафорами.

Работы художников, произведения Э. М. Белютина, коллективные монументально-декоративные композиции выявляют синтез теории и практики, подчеркивают остроту избранной темы и глубину переживания в адекватной образно-пластической системе. Поиск универсального языка, способного передавать ценности человеческого опыта и общения, занимал умы и сердца многих творцов, например, «игра в бисер» Германа Гессе рассматривает и формулирует принципы создания универсального языка, объединяющего литературу, математику, живопись, историю, музыку. Возможны любые сочетания и сопоставления, которые кодируются в систему сложных и условных знаков, и каждая композиция может быть гармоничной или конфликтной. Тезис или антитезис, совпадения или контрасты двух величин развиваются равномерно и параллельно, достигая катарсиса или завершения любых драматических тем. Форма и система условных знаков могут быть произвольны, важен результат, который и определяет и тональность, и итог заданной темы. Подобная форма построения станковой картины становится важным фактором для всех авторов Студии. В творчестве самого Белютина модель

подобной структуры вполне состоялась, попытка создания универсального языка, где ясность, сосредоточенность, изысканность каждой композиции рождает целый ряд символических образов, ассоциативно глубоких. Названия работ могут быть ключом к постижению авторского хода или восприниматься абсолютно относительно, т. к. произведения настолько сильны по эффекту колористического, композиционного, эмоционального воздействия, что могут существовать независимо от конкретики означенной темы. Поиск формул в науке, искусстве, в трактатах по философии и эстетике, как поиск синтеза гармонического решения содержания и формы, ориентировался прежде всего на те эмоции, которые он будет пробуждать в зрителях и слушателях. Иногда поиск универсального соединения разных видов отражения действительности достигался, иногда «игра в бисер» оставалась частной жизнью исследователя. Найти самый короткий путь от замысла до результата, а затем к сердцу и уму зрителя, воздействовать именно на те струны человеческой души, которые преобразуют человека в сотворца. Теория всеобщей контактности, направленная на гармоничное развитие треугольника художник-зритель-картина или художник-картина-зритель формирует духовную и пластическую среду, способную возродить жажду творчества и жажду идеала, красоты, истины.

Как результат художественной эволюции в творчестве Э. Белютина можно показать ряд произведений, например, «Слепцы» 1948 года, «Автопортрет» 1958 года, «На рынке» 1964 года, «Крутификс» 1975 года, «Размышления о великом Генри Муре» 1987 года, «Христос с предстоящими», «Распятие Христа» и серию Модулей. Движение от экспрессионизма к абстрактному искусству, к пластическому знаку-формуле, кратко и многослойно определяющей целую систему впечатлений и размышлений

о конкретном и в тоже время отражающим путь и судьбу человечества. От фигуративности к абстрагированности, от монохромности к доминанте и контрасту фона и фигуры, от рисунка, определяющего силуэт и объем к конструктивной знаковости образа. Трактовка сюжетов, посвященных Христу, поражает неординарностью мышления. Человек XX века утрачивает контуры конкретной человеческой судьбы, и каждый становится Христом, каждый проходит через распятие; и цветное богатство отмечает условную образность персонажей. Проблема и драма едва намечены, но уже накал страстей достигает ощущения почти отвлеченного символа. Трансформация привычных стереотипов в условность символа и метафоры способны создавать и определенный уровень восприятия.

МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЫЕ КОМПОЗИЦИИ

Показ монументально-декоративных композиций, выполненных группой авторов Студии, демонстрирует масштабность темы, единство пластического подхода. Многоплановость, многофигурность, обобщенность, резко выраженный пафос, символика цвета, пространственно-плоскостные построения, усложненно совмещающие время и массы персонажей характерны практически для всех произведений, созданных в разные годы: «Памяти солдата» (1972), «Гражданская война» (1974-75), «Абрамцевское братство» (1975), «Революция» (1977), «Человеческая комедия». Трилогия, посвященная истории государства и народа, поражает пафосом преодоления ради великой идеи, зажигающей сердца людей энергией и целеустремленностью, мощным оптимистическим движением. В «Автопортрете – Абрамцевское братство» каждый художник выделен цветом из общего

фона, стилистика обобщения и система кодирования раскрывают или зашифровывают авторские монологи. Это вариант «Репетиции оркестра» Феллини, когда каждый персонаж представлен монологом (двойным) и единое сгармонизированное звучание оркестра. Это персонажи художников и коллективные работы, где самовыражение каждого подчинено единому многоголосию, это принцип существования творческой Студии экспериментальной живописи, графики и скульптуры и творческий путь каждого художника.

8-частная композиция «Человеческая комедия» емко и выразительно передает и смысл существования Студии, и тот общечеловеческий уровень восприятия бытия, который доступен и необходим как опыт выживания в любую эпоху и для любого народа, духовно преображающего действительность и возвышающий искусство и талант до мирового масштаба. Ирония и радость, победа и поражения, битва или мир, счастье отдельного человека или драма многих: «Это жизнь, ее радости, ее горести, ее быт, и хотя жизнь часто приносит человеку мало радости, человек все равно надеется на лучшее, и эта вера зовет его вперед!»

М. А. Саблин, Ю. К. Малецкий,

Е. И. Горчакова, Р. М. Телспаева

Завершилась выставка Студии Белютина. В Манеже мы увидели работы одного из направлений советского искусства, вычеркнутого из жизни на двадцать восемь лет.

Долгие годы художник испытывал у нас давление со стороны государственных структур. В результате произошел раскол на официальное искусство и андерграунд. И то, и другое, однако, имело в виду, держало в поле зрения существование запретов,

догм. Одно – под знаком подчинения, другое – противоборства, противостояния.

Белютинцев однако это не коснулось. Они, сплоченные вокруг своего учителя, смогли полностью вырваться из атмосферы удушья искусства и открыть просторы современного мироощущения.

Что такое эти огромные холсты В. Преображенской, В. Булдакова, Е. Радкевич, М. Зайцевой? Это отнюдь не станковые картины в традиционном понимании. То, что происходит на холсте, – не картина, но овеществление социального, эмоционального опыта, а потому подходить к ним с точки зрения предметности, законов композиции и гармонии нельзя, невозможно.

Холст рассматривается художниками этого направления как арена действия. Они берутся за кисть не для того, чтобы изобразить. Искусство стало для них способом жить, быть свободными в атмосфере духовной несвободы. Ибо они смогли прикоснуться, принять в свои души ту силу, которая проявляет себя в жизни человека, природы.

Наиболее полно на выставке представлено творчество руководителя студии – Элия Белютина. Первое, что бросается в глаза, – простота и ясность, колористическая звучность его модулей. Однако при всей свободе форм постепенно возникает интерес к законам, по которым они созданы.

Думаю, что именно коллизии между тем, что находит выражение в цвете, свободой, которую несут образы Белютина, и огромным пластом культуры и составляют своеобразие его творчества. Белютин не боится параллелей и ассоциаций.

Образы Белютина абстрактны относительно внешнего и конкретны, адекватны чувствам, их движению, взаимосвязям. «Автопортрет» 1957 года мифологичен. Не лицо, не психология

привлекают художника. Он решает проблему взаимоотношения человека и мироздания.

Внутренняя сила остающихся людей несопоставима с теми, кто страну покидает. Люди, которые уезжают, перестают участвовать в формировании той духовной среды, которая воспитывает поколения. Из-за границы можно привезти отдельные произведения, но не культуру.

Вот вернулся Любимов. До отъезда на Запад он делал спектакли, сейчас его спектакли – маленькие личные трагедии.

Колбасы у нас в стране доступной не стало, но сознание изменилось, и Любимов изменившееся сознание народа уже не смог догнать.

...В 1974 году студийцы написали открытое письмо Суслову. Борьба продолжалась.

...Эрнст Неизвестный, когда впервые увидел студийцев в 50-х годах поморщился: что это за люди! Никакой театральности! Им бы котлеты на кухне жарить.

А эти люди – внешне неартистической броскости – и оказались русскими интеллигентами. Они остались частью своего народа. «На крест не просятся, но и с креста не сходят...»

Григорий Резанов, Татьяна Хорошилова.

«Комсомольская правда». 26 декабря 1990.

Электричка. Перрон. Шнур людей, тянущихся по лесной тропинке, Заросшая улица. Глухие ворота – и сказка: огромные цветы картин среди деревьев. Тишина. Птицы. Нота, взятая на музыкальном инструменте. Ощущение живописи как музыки в цвете.

Люди расходятся до леса. В отдельных уголках отдельные художники. Вопросы. Обрывки разговоров. И когда лес наполняется людьми, звуки оркестра, собирающего всех в павильоне, где

обычно пишут художники. Кто-то стоит. Кто-то сидит на земле. Кто-то продолжает бродить среди картин. Как в Манеже.

С последними звуками оркестра – издалека пронзительная партия скрипки. У маленького рубленого домика коллаж из «Скрипки Ротшильда» Чехова на музыку Вайнштейна (около 20 минут). И как эстафета – в большой мастерской, среди мольбертов и живописи, фрагменты из «Маддалены» С. Прокофьева, рассказ о художнике Возрождения. В живых декорациях, в реальной обстановке, переходящий к живым людям.

Обстановка большого дома. Что-то от пушкинских времен. Рубленые стены. Мебель красного дерева. Маркизы на окнах. И пластические вариации на темы картин, висящих на стенах, – экспозиция захватывает и дом.

Потом стол. Самовары. Немного воспоминаний и много надежд. На протяжении почти 30 лет дальше была работа втайне, без зрителей, без выставок. Сегодня впереди снова Америка, Южная Корея, Япония, Европа – и главное Абрамцево. Сумерки. Стихающее пение птиц. Соловьиная трель на древней черемухе, опершейся на крышу дома. Свое до боли, до слез, до смысла жизни.

**Александр Миронов, главный режиссер
«Центрнаучфильма», автор фильма
«Элий Белютин и Абрамцевское братство».**

БЕЛЮТИНСКАЯ ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

Элий Белютин рассматривает искусство как мощный антипод злу. Эту теорию нельзя назвать эстетической. Это философия жизни, которая признает неизбежность в человеческой жизни несчастий.

Белютин убежден, что мы естественным образом решаем

попытку восстановить гармонию, как только начинаем испытывать какой-то внутренний диссонанс. Мы ищем стимуляции своих душевных сил, когда мы раздражены, мы ищем покоя, когда находимся в разладе с действительностью. Как правило, в таких случаях прибегают к алкоголю, наркотикам, сексу и даже к благотворительности. Элий Белютин учит своих последователей, что подобные попытки обречены в конечном счете на неудачу. Только искусство может компенсировать личность в том, чего ее лишает жизнь.

Согласно его теории, каждый цвет, форма, линия передают определенную эмоциональную категорию. Он оформил эти категории в виде Таблицы элементов, подобных Периодической системе Менделеева, как бы определяя эстетическую и эмоциональную нашу вселенную. Каждый элемент имеет положительный или отрицательный эмоциональный заряд и уникальный эстетический вес. Они могут быть объединены векторами в огромные эстетические поля, создавая лечебную среду для всего человечества. Белютин предлагает освобожденное от страха, усталости, боли, безнадежности, печали как бы новое существование. Из-за того, что Белютину запрещали выставляться и печататься, эта теория не могла получить широкого распространения, но она живет в пределах его художественного направления. Под его руководством нудная рутинная жизнь художника стала стимулом в создании великолепных, служащих подлинным откровением работ. Туманные перспективы будущего окрасились в яркие тона, воплотились в одухотворенные полотна. Так было, что каждый шаг, предпринимаемый правительством против Студии, вдохновлял на новую работу.

Темперамент Элия также является частью его взгляда на искусство. Он абсолютно не боится говорить то, что думает, в

государстве, которое всем закрывало рот, и является смелым экспериментатором несмотря на то, что все здесь толкало к конформизму. Он служит своему народу, сохраняя духовность, чувственность и индивидуальность.

Линда Вайнтрауб. Нью-Йорк.

МОДУЛИ И КОДЫ ЭЛИЯ БЕЛЮТИНА

Вернувшись в Санкт-Петербург в начале мая, я позвонил художнику Элию Белютину. В России я обратил внимание на то, что он вызывает очень разное отношение: вопросительное или частично отрицательное со стороны некоторых художников, и абсолютное уважение со стороны писателей, интеллектуалов, историков, критиков и экспертов в этой области, философов. В России, также как и в Центральной и Западной Европе, Америке, Японии, в художественных и культурных кругах Белютин воспринимается как интеллектуального художника. Индивидуальность и качество его работ не вмещаются в узкие рамки привычных представлений. Его особенностью являются язык, инакомыслие, логика.

Назвать это несогласием значит определить его индивидуальность как функциональное противоречие системе как таковой. Именно из этой особенности происходит практика Белютин, как это видно уже из его работ, которые в его доме в его отсутствие мне любезно показывает его жена Нина – красивая, изысканная, благородная, умнейшая женщина. Около тридцати работ на холсте, картоне или бумаге. Немного мазков на больших полотнах. Чуть больше в работах на бумаге. КATALOGI выставок, в том числе грандиозной – в Манеже в 1991 году. Картины разных периодов. Удивляюсь разнообразию, неожиданности поворотов его интеллектуального творческого пути. Спрашиваю себя, где

истоки его творчества, когда, глядя на одну из картин, вижу его творческий путь как нечто единое. Добрейшая Нина. Оставляю ее и продолжаю рассматривать и изучать картины. Она объясняет мне, где находится мастерская, в которой хранятся другие его работы. С неохотой покидаю этот гостеприимный дом, который, помимо прочего, является музеем лучшего итальянского и европейского искусства эпохи Возрождения. Я часто посещал частные собрания в Москве и Санкт-Петербурге. Коллекция Белютин – самое прекрасное и значительное из них. Вернувшись на месяц в Милан, Париж, Рим, я много и с увлечением говорил о Белютине, на каталоги которого я наталкивался несколько раз. Наконец, я увидел во сне несколько его работ. Через месяц я посетил Белютин перед конгрессом в Санкт-Петербурге. Почти целое утро один и долгий вечер с моими друзьями Пиа и Кармине Бенинказа. Для Кармине Бенинказа это была вторая встреча с Белютиним, первая была пятнадцатью годами раньше.

Элий Белютин: простой, улыбающийся, готовый выслушать. Мы вспомнили темные годы. Пробежала тень. Это единственный след невозполнимых потерь. Абсолютное спокойствие. И мир. За две встречи мы просмотрели серию старых работ в его доме и серию картин в мастерской, тесном подвале, где он работал и работает, в Москве. На даче у него есть огромная мастерская. И так, картины первого Ренессанса. И второго Ренессанса, картины Белютин. Не в смысле периода. И не в смысле историческом. Но в том, что касается логики и структуры художественного языка. Нина безукоризненно говорит по-французски. Элий слушает. Часто Нина переводит. Элий понимает. Во всяком случае, когда это необходимо, он вмешивается в разговор, тоже по-французски, несмотря на то, что перевода не было.

Возвращаюсь к нему в первых числах июля в шесть часов. Ви-

деозапись интервью в течение примерно часа. Потом мы беседуем, оставшись одни, почти до полуночи. Удивительная встреча. На следующее утро он должен уезжать в Соединенные Штаты. В творчестве Белютина нет ничего от постмодернизма. И никакой кристаллизации в современности как таковой. Ничто не повторяется и ничто не возвращается. К современности Белютин добавляет нечто основное: он дает ей шифр в собственной картине.

Ему свойствен крайний реализм. В котором реальное не реализуемо. Поскольку он обозначает то, что нельзя уложить в синтаксис и во фразу, то, что либо нельзя закодировать, либо нельзя разрешить. Напротив, реалисты робки и патетичны. Они отражают вещи согласно их внешности, по катахрезе, поэтому пишут: крайний прагматизм Белютина. При встрече с ним обычные и обыкновенные прагматисты испытывают изумление. При этом Белютин отнюдь не абстрактный художник: он прагматический абстракционист.

Картина Белютина – это фильм. Одна и та же картина. Другая. Меняющаяся. В его квалификации. Когда вещи произносятся, рассказываются, зашифровываются. Одна и та же картина: от отношения со временем с пространством. Картина поднимается над интеллектуальным соблазном. Одна и та же картина: от ее контраста до ее истории, ее литературы, ее кода. Кино, театр, повествование. Ни одного разрыва в пути Белютина. И ничто не происходит по фазам или по этапам. Связь и явление. Одни и те же названия догоняют друг друга. Встреча. Победа. Мадонна с младенцем. Женщина.

Белютин называет свое направление «Школа новой реальности». Что такое «новая реальность»? Реальность картины. Реальность «видеоматическая». Реальность искусства и изобретения в их писании. Реальность политического романа. Ре-

альность фильма. Реальность радости, которая превращается в тип, в код.

«Школа новой реальности» была основана тайно Белютиным во второй половине пятидесятых годов. Почти две тысячи учеников в 1962 году. Большинство из них покинут его, когда его начнут преследовать. Многие будут впоследствии работать с ним в течение тридцати или сорока лет. И в течение двадцати девяти лет будут тайной мастерской Белютина вне закона. В 1962 году, на самом деле, Хрущев с вульгарнейшим гневом оскорбит Белютина и его учеников, объявив, что их искусство несовместимо с Государством и его хозяином, Партией. Работы, выставленные в Манеже, будут сорваны со стен. За этим последуют исключения из Союза Художников и запрет заниматься искусством. Еще сегодня в московских художественных кругах рассказывают о терминах, которые использовал Хрущев и его жестокой речи в адрес Белютина. Гонения не помешали художнику продолжать работать. Напротив, продолжение работы стало предлогом. Предлогом для иронии, надежды, вместо ожидания негативно-го или позитивного будущего. Гонения создали мертвое время. Невозможное. От открытия – ирония продолжает другое время, другой разрыв занавеса.

Элий Белютин работает вместе со своей школой, не взирая на противодействие, на неблагоприятные условия, на то, что его искусство стоит вне закона. Он работает с силой и спокойствием. Без горечи. Без злобы. Он не принимает преследования. Его искусство остается независимым от них. Белютин продолжает. В тишине. От иронии к красоте. И все больше в его картинах играет роль тип, шифр. Искусство Белютина построено на инакомыслии, которое само по себе является его особенностью, его языком. Белютин изобретает язык и шифр. Он идет новым

путем. С 1962 по 1991 о Белютине и его мастерской словно бы не слышно в артистических кругах.

В 1991 выставка в Манеже. А потом сразу много – за рубежом. В США. В Париже. В Японии. И теперь в Италии. В настоящее время те русские коллекционеры, которые в течение двадцати девяти лет тишины покупали работы Белютина, продают их по ценам едва ли меньшим, чем в США и в Японии. На объявлении о выставке в Манеже министр культуры Советского союза просит прощения у Белютина за преследования, которым художник подвергался в течение двадцати девяти лет.

Рисунок – это спираль: ирония и революция слова, надежда – это способ, с помощью которого слово становится шифром. Слово, которое вырисовывается из хаоса, или точнее, из первоначального, без причины. Белютин не ищет основы; он далек от провинциализма. Его дорога в игре и культуре в другом – межотраслевая и интернациональная. Поэтому невозможно фантастическое двусмысленное животное. Невозможно изображение разрыва. Двойственность не формальная и не алгебраическая. Мужчины, женщины, растения, пейзажи, дети составляют рисунок, из которого происходят цвет, структура, загадка, свет, тип, шифр. Разреженность, но не разреживание. И затем единство – признак Святого Писания.

Так, например, картина под названием «Тоталитаризм»: сатира, которая материализуется в монстре, фантастическом животном. Ад – это сатира, форма иронии, та мера их обеих, тот контраст, на котором строится путь Белютина. Ад – это сатира, которая определяет форму неба. Ад, посредством иронии, становится другим именем неба. Небо: тело и сцена. Никогда не появляется персонаж как таковой. Только маска, знак инозначности изображения, инозначности, которая делает изображение

неподчинимым культу, не поддающимся подчинению.

Тончайшая черта делает изображение электронным, разрыв ее превращает его в тип, догму, невероятное. И важным является по сравнению с размером картина, то есть внешностью, масштаб языка, в его специфике, в его структуре, устройстве, шифровке. Белютин составляет типографию галактик, их портрет. В том числе и нашей. И уже с самого начала, когда появляется рисунок или фигура. Здесь второе – это ирония. Там триадическая логика – это маршрут. То частность, то деталь. Никакой спекуляции. Никакого видения. Каждый элемент становится шифром.

Вариации в картинах между вторым и третьим следуют за комбинацией тела и сцены вплоть до шифра Белютина. И каждый раз слово это нечто новое. Каждый раз начало, исполнение и способ, новый и отличный от предыдущего, писать и понимать. Каждая картина завершена. И содержит собственный шифр. После вариантов «Распятия», чтение Белютина представляет нам новую реальность, новую комбинацию тела и сцены в шифре. Вот картина: явно горизонтальные полосы и три вертикальные конструкции, каждый угол до такой степени участвует в водовороте, в кресте, как и в спирали; эта картина не отпускает нас, она захватывает нас в свою перспективу и свой риск, и каждую секунду преподносит нам новые детали, новые грани, новые деления, вытекающие из рисунка; мы остаемся в ее свете, как бы приглашенные понимать.

Где содержание картины? Содержание – препятствие восприятию формы. Предмет: то, что мечут навстречу зрителю. Содержание – грань формы. Именно поэтому мы останавливаемся перед картиной Белютина, никогда не переставая исследовать, думать, спекулировать, рефлексировать, читать. Идея, которую нам дает форма, управляет нашим восприятием содержания.

Можно ли увидеть, потрогать, уловить форму? Цвет зеркала, положение синтаксиса. Цвет взгляда, положение фразы. Цвет голоса, положение жеста. Зеркало и взгляд – это условие лабиринта (вдоль пути ночи и вдоль пути дня). Голос – это условия рая, путь недоразумения и арифметического искусства, а не писания. Белютин создал для нас новые лабиринты и новые райские сады.

Состояние пути видимости и языка заключается в цвете. Так же как и положение цвета. Белютин настаивает: цвет и свет происходят из рисунка, внутри слова, которое рождается из хаоса, на интеллектуальном соблазне. Он настаивает на этом, потому что только так слово становится шифром. Именно поэтому Белютин живет в бесконечности галактик и океанов, области, свободной от политических, социальных, гражданских компромиссов, от системы обозначений. Его слово не значимо. Он обращается уже не к необозначаемому, но к шифру.

Картина 1941 года «Пейзаж» касается задника конструкции, рисунка, логики двойственности и тройственности, стиля, спирали, типографии, шифровки, которую мы постепенно читаем вплоть до последней картины Белютина. Таков «Сбор картофеля» 1942 года. В нем нет ничего фигурального. Такова невозможная топология и прекраснейшая спиральная конструкция в «Воздушная тревога» 1943 года. Удивительный «Хоровод» (1941-1946), где конструкция несомненно включает в себя не только круг, и где сам круг становится чем-то совершенно иным, чем тондо. Такова скульптура «Мальчик» 1941 года, с ее рисунком, ее единственной тройной спиралью, вплоть до самого настоящего типа. Таков рисунок «Мыслитель» 1947 года, невозможное фантастическое животное, невозможный думающий объект, невозможная картография слова: уже портрет.

И еще. «Встреча» 1949 года: фон, конструкция (рисунок, ска-

лы, граффити, неестественные формации, гроты, аллюзии и истории, лабиринты), возлюбленные, два и три, единая троица, спираль, текст, фильм, тип. Встреча – преобразование точки, состояния процесса изобретения и контрапункта, состояния творческого пути.

Картина «Женщина в кресле» 1948 года включает много элементов, согласно процедуре, которые включают в себя кривые линии, клейма, движения, маски, надписи, искусства и культуры. От сатиры – к радости послания.

Картина «Беседа» 1950 года, живая, цветочная, праздничная, следует за встречей, без поиска разрешения слова; продолжает лабиринт, без поиска семантического кода и дисциплинарности маски; он создает сад времени, политика становится неалгебраическим делением.

«Мадонна» 1951 года среди антиподов «Уробого»: ничего круглого, со своей линией и своим устройством; разрыв, разделение, масштаб, операция, функция, взгляд не имеют ничего общего с гностицизмом.

В «Святой Деве» 1966 года прекрасный свет придает конструкции из кривых линий и цветов возможность достичь качества. После чуда. И это больше не кровосмешение. Время не портится и не кончается.

В картине 1962–1965 годов, посвященной «Похоронам Ленина», в общих чертах обрисованное тело Ленина, едва намеченное, выделяющееся на фоне белого савана, стоит над по-разному освещенной бесконечностью тропы (схемы), то разорванной, измученной; почти сплюсненной в некоторых деталях. Спираль, исходящая из водоворота, рассчитана на узнавание. Где функционеры, солдаты, бюрократы, полицейские, правительство? Кровь. Боль. Дети, женщины, мужчины, молодые, пожилые лю-

ди, отдельные дома входят в текстуру картины. Тело здесь не значимо. Его имя, вероятно, призвано контролировать, доминировать, сформировать тоталитарное общество, распространить слово в России, на всей планете, отнять свет? На голубоватом фоне, почти на фоне первородного хаоса, выделяется слово как контекст и как текст, где свет позволяет понять направление послания. Ни один факт здесь ни образуется, ни дан как таковой, не является ни определяющим, ни изобразимым. Другое, неизобразимое, поддается шифрованному повествованию. Сколько картин о похоронах Ленина, Сталина, Тольятти? Здесь нечто другое. На самом деле это не похороны. В их праздничной функции, фундаментальной и государственной. Это не обращение к смерти, на имени которой должна держаться сила слова, его власть над индивидуальностью и над Другим, значимость каждой вещи, включение случая, хотя и уникального в национальную психограмматику. В этой картине нет конца – слова, времени, вещей. Нет завершения речи, представляющей Другое как страсть, терпение, пафос, удивление, скромность. Нет больше тела. Остается рисунок. По иронии. Остается разрыв, невозполнимый, из которого происходит зашифрованность света. Шифр Белютина. Без гуманизации, поднимающейся над концом вещей, над смертью Бога и человека.

Вот «Сидящая девушка» 1970 года: на темно-синем фоне, кресло, венок из цепочек, мужчина в венке не из цветов встречаются женщину, так сказать сидящую, увенчанную ярчайшими цветами и ярко-красным, из которых не видны ее руки, стройную, напоминающую формой цифру четыре, с асимметричной формой груди. Вот еще «Человек, бегущий с молоком» 1972 года. Белая страница со слегка волнистыми полосами, выделяется на бледном зеленоватом фоне: на странице из разрыва поднима-

ется конструкция, из двух, конструкция не двойная, поскольку когда она продолжается и поднимается, она превращается в тройную в виде спирали, по-разному артикулируемая, формируясь, вплоть до того, чтобы разрешиться в высоте чем-то, что определяет путь от окна жизни к загадке, к шифру.

В «Женщине с ребенком» 1973 года, если семья это путь лингвистического запрета, его шифр это сам шифр слова. Именно так рождается глобальность картин Белютина. Некоторые словно объединяют в себе идеи многих других картин. И ни одна не уподобляется чему-либо видимому. Каждая вещь обосновывается или в иронии, или в двусмысленности, или в юморе или в шутке, или в недоразумении и в красоте. Слово невозможно никуда поместить. То же самое название несет картина «Женщина с ребенком» 1974 года: конструкция, от логики тройственности, продолжаясь через отношения как соединение и разделение, выделяется на пурпурном фоне, объявляет историю, траекторию, портрет, семейную сагу.

«Распятие» 1972 года – это настоящий праздник света. Крест моделируется рисунком: завязка черного и белого. Надежда, форма разрыва. И фигура разрыва, двойка креста. Фигура как феникс, отмеченная ярко-красным. Не триумф смерти. Не жертва. Два: тело и сцена. Само небо. Никогда не негативно и не позитивно, у Белютина, чтобы изобразить небо или цвет лика или Другое. Двойственность не как средство негативное-позитивное. Христос – не воплощенное спасение. Христос. Сын в своей функции. Сын как функция, функция единого: единое, разделенное само на себя, поэтому отличное от самого себя, происходит из двух. Это разделение самого себя требует начала, требует отца в его функции, функции нуля. В интервале между отцом (структура которого – синтаксис) и сына (структура кото-

рого – фраза) восстанавливается Другое (структура которого – само действие – это прагма). В этой картине распятие выступает не как изображение двух или воплощения (индуцированное структурой) или Другого. Ни в каком смысле Иисус не выступает здесь как человек, воспринимаемый как фантастическое животное, приспособленное для того, чтобы завершить слово. Вопрос здоровья и шифра этого слова, скорее чем болезни смерти или его значения.

Здесь фантастическое животное исчезает и испаряется в слове. Материя картины неприступна, также как и масштаб слова. Точность цвета лика (цвет обозначает лик как нечто к чему нельзя притронуться, невидимое, неподдающееся восприятию) и сама картина, так поднятая Белютиным. Его картина – только факт живописи. Это столкновение сложного языка, другого языка, на котором каждый говорит (язык Вавилона) и простого языка, который каждый понимает, дипломатического языка (язык Троицы). Цвет исключает синий, зеленый, и другие цвета, которыми пишется эта картина. Это состояние света, которые доводит сочетания цветов до понимания картины. Троица – это другая сторона Вавилона. Белютин вынужден создать свой собственный язык, так как дипломатический язык располагает портретом как шифром Христа. Эта картина не перестает удивлять и поражать. Она оставляет нас перед вопросом и в ожидании. Света. Снова.

Другое «Распятие» 1974 года. Все более близкое исторической традиции. Как кажется. На самом деле она оказывается предлогом для картины, размеченной как диптих или триптих. Другое устройство и другое прочтение одной и той же темы, если можно так ее назвать. Другой путь, другая дорога. Так Белютин ищет добавление сдержанности и простоты, хотя каждая вещь, здесь и там, становится основной в его квалификации.

В другой картине, «Девушка с длинной шеей» 1978 года, из зеленого фона где собраны диагонали, пересечения, кривые, разные сочленения, выделяется, в центре, конструкция, где два и отдельное три комбинируются в женщине-типе к завершению каллиграфии, которая вводит в порнографию, почерк продажи. Время, как и образ, это продавец. В то время как образ является продавцом как условием пути, время – продавец как условие основного направления надписи. К этой картине относится рисунок, образ и тип порнографии. Шея продолжается, не позволяя увидеть голову. В шее вырисовывается другой образ. Остановимся на этой картине: другие частности, черты требуют прочтения. На белизне живота (внезапно понимаем нечистоту этого термина и чистоту языка Белютина) появляются черты, заметные, мужской головы. И еще. Здесь буква. Там символ. И шифр, пересечение буквы и символа.

«Натюрморт» – название картины 1980 года, название абсолютно несовместимое с изображенной на ней фантастической конструкцией, реальной, прагматической. Природа неестественная, но не мертвая. «Искусственная природа», с которой Леонардо начал соперничество. Таковы же «Натюрморт» 1981 года и другие картины этого типа. Каждая картина Белютина прекрасна. Мы считаем самой прекрасной «Портрет моей жены» 1987 года. Есть еще «Автопортрет» того же года. Само собой разумеется, что картины Белютина это его портрет и его шифр.

В последние пятнадцать лет картина Белютина, которая как всегда выделяется благодаря абсолютной духовной свободе, достигают предельной сдержанности и той же сущности средств и инструментов. Рисунок иногда создает завязку композиции. Из рисунка исходит спираль (сеть, полотно или ткань) с помощью которой вещи, растя, превращаются в шифр. С огром-

ной радостью Белютин идет своей дорогой крайней требовательности к качеству. Еще смирение. Еще выслушивание в предприятии, которое приобретает риск – который невозможно измерить и сдержать – риск качества, в его аспектах правды и красоты. Рисунок, язык и лингвистическая структура Белютина рассеивают модели социальных отношений, растворение образа и Другого и упразднения разницы. Ни одна картина не равна другой. Каждая картина создает в себе новый путь, новое начало, новое продолжение. Каждый день Белютин начинает, продолжает и завершает. Нет социальной гармонии: гармония негармонична. Никакой социальной симметрии. Отношения между симметрией и асимметрией, гармонией и дисгармонией, соединением и разделением. Название картины восстанавливает ноль в его функции, то есть автора. Название входит в синтаксис картины. От названия – к шифру языка, к типу образа, неподчинимого иконокластии и iconodulia или невообразимому. И дата не нейтральна: она участвует не столько в обстоятельствах, хотя и как повод, сколько в интеллектуальном пути Белютина.

Интрига следует. Еще более интригующи его последние произведения. Белютин находит радость в том, чтобы спрашивать, писать, понимать, превращать произведение в качество, в шифр.

Армандо Вердильоне. Милан.

ЭЛИЙ БЕЛЮТИН И «НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ»

Элий Белютин, величайший художник нашего времени, провел многие годы в затворничестве. Но о нем, как показали события, не забыли блюстители нравственности в Советском Союзе. Всем памятно то, что произошло в 1962 году, когда на выставке в прес-тижном, расположенном непосредственно рядом с Кремлем Манеже Хрущев набросился на картины Белютина и его школы «Но-

вая реальность», провозгласившего искусство этих художников несовместимым с советским государством и Коммунистической партией. За этим последовало исключение из Союза советских художников и запрет заниматься в каком бы то ни было виде творчеством. В результате с 1962 по 1990 год ни в кругу «разрешенных» художников, ни тем более в средствах массовой информации и пропаганды не упоминалось даже имя Белютина.

Но отдаление Белютина от общественной жизни никак не сказалось ни на характере творчества мастера и его многочисленной школы, ни на составе и ценности его знаменитой частной коллекции, а ведь речь идет о самых настоящих шедеврах работы Леонардо да Винчи, Якопо Бассано, Гвидо Рени, Андреа дель Сарте, Доссо Досси, Эль Греко, Мурильо, о произведениях великих фламандцев, таких как Рубенс и Ван Дейк, о греческих скульпторах II–I веков до нашей эры, о китайских скульптурах и русских иконах XIV–XVI столетий Московской и Новгородской школы.

Напротив – все это оказало благотворное влияние и явилось поводом к ироническому восприятию действительности, к ожиданию лучшего будущего. Огромный интеллект и талант художника нисколько не потускнели на протяжении многих лет вынужденного затворничества, и его работы не стали менее выразительными и ошеломляющими.

На его холстах обрывающиеся и сталкивающиеся в страстном единоборстве, петли, нескончаемые спирали выражают нескончаемую продолжавшуюся на протяжении всей его жизни трагедию духа и плоти, желаний и разочарований. Это мгновенное откровение в познании себя, в поразительной по своей пронзительности открытости и одновременно неразрешенности: ощутить и познать себя не значит что-то изменить или измениться самому. Это страстная исповедь вопросов, на которые никогда не будет

ответов. Никакой цикличности, завершенности временного цикла или сложившихся связей. Все трепещет, изменяется и волнуется как сама жизнь. «Белютин, – пишет такая утонченная натура, как Кармине Беннинказа в ожидании выхода каталога художника «Иные галактики», – его необыкновенные работы подобны событиям, заставляющим совесть проснуться и заговорить, они полны энергии, пробуждающей в человечестве чувство вины, точнее – в человеческой натуре, и подобны голосу, который воспроизводит слова ответа человеческого существа на все то убожество, в котором проходит его существование. Это живопись, которая страстно и властно звучит даже в общем зловещем, жестоком, всеподавляющем и растаптывающем человека молчании, которое Советское государство, под ритмичный стук серпа и молота, насаждало и навязывало, обрекая всех вести уединенную, полную страха жизнь и стараясь тем самым оберегать самое себя. «Социализм проиграл, – писал М. Горбачев, – потому что не принимал в расчет человеческий фактор, человеческую натуру».

Наконец, в 1990 году на огромной экспозиции «Новой реальности», занявшей весь московский

Манеж, министр культуры России извинился перед Белютиним за преследования, которым он подвергался в течение двадцати девяти лет. С этого момента было организовано множество выставок мастера в США, в Париже, в Японии – везде его картины заслужили более чем лестные отзывы.

Сейчас Белютин прибыл в Италию по приглашению фонда «Второе Возрождение», который представил в своем новом каталоге более 300 его работ и приурочил его к открытию выставки художника в Беллуно, открытой для публики под патронажем Муниципалитета и Администрации области для того, чтобы достойно отпраздновать возвращение Элия Белютина на землю

его деда Стефано Беллучи, родившегося в Беллуно и уехавшего в Краков в конце XIX века.

В течение 1993 года фонд организует в главных городах Италии серию выставок лучших произведений Элия Белютина. Две картины написаны им недавно, когда он находился в Италии по приглашению Фонда. В апреле его выставка пройдет в Болонье, на вилле Мацакурати. В июле выставка будет организована в Ферраре при монастыре Святого Ронано, и это только начало, первые из числа намеченных экспозиций. Надеемся, что там будет и сам маэстро со своей внушительней фигурой и неизменной верностью своему слову. Это будет настоящий праздник света, красок, эмоций. Никакого социалистического реализма и постмодернизма – наконец-то из России приезжает искусство высшей пробы, подлинное искусство нашего века, великолепная «Новая реальность» Элия Белютина.

Серджи Далла Валь. Падуя.

ЭЛИЙ

Эта выставка может ошеломить в каждой галерее, самой модной и престижной, и в зале каждого замка, несмотря на его размеры. Но она органически воспринимается в муниципальном музее Беллуно – превосходной средневековой вилле Крепадона. В этом есть своя внутренняя символика, что на древнейшей земле обретает неожиданную реальность искусство, целиком обращенное в третье тысячелетие. Следует поздравить с находчивостью создателей экспозиции, когда оказавшись во внутреннем дворе виллы Крепадона, зритель попадает в своего рода аэродинамическую трубу, стремительно увлекающую его к небу ритмом польхающих цветочных пятен: картины занимают галереи нескольких этажей, одновременно открывающихся для обозрения. Вместе с тем каж-

дое пятно наполнено своей внутренней динамикой, что все вместе создает впечатление кипящей, как в кратере вулкана, жизни, жизни, от которой бесполезно пытаться отстраниться, отойти и к которой приговорен каждый житель планеты.

Межпланетарность – первое впечатление, которое возникает на этой выставке. Человеческие чувства не дробятся на отдельных их носителей, не разнятся по национальному или возрастному принципу, они одинаково знакомы и доступны каждому из нас и каждому из наших потомков. Не пытаюсь анализировать их литературного содержания, как то привыкли делать все историки и критики искусства, – в этом особенность подхода маэстро, – начинаешь ощущать ту внутреннюю вибрацию собственного отклика на картину, вызов которой составляет главный смысл его творческих усилий. Это как взятая камертоном сильная и чистая нота, на которую произвольно настраивается твой мир эмоций и чувств.

Паллавичини. «Иль Мондо», март 1993.

ЭЛИЙ БЕЛЮТИН.

ВСЕПОБЕЖДАЮЩИЙ ЯЗЫК

Больше чем когда-либо в течение этих тридцати лет живопись становится необходимым условием духового обновления, способом не погрузиться в мрак интеллектуальной реакции. Его темы всегда сегодняшние: заимствованные непосредственно из жизни: любовь, женщина, ребенок, человеческое общение. Воздействие изобразительного языка, открытого Элием Белютиним, позволяет ему с ослепительной раскрепощенностью показывать трансформацию любви, которая переживает свои бесконечные варианты в попытках объединения и слияния двух личностей («В парке», 1975). Без литературного повествования в собственном

смысле этого слова его холсты населены. Их прочтение никогда не остается статичным. Все время в развитии, в движении, оно живет. Работы Белютина эволюционируют под взглядом зрителя, который то завязывается узлом, то развязывается, между гармонией и разрывом. Это живопись, которая становится жестом надежды. О Белютине можно сказать, что его искусство это нечто между человеком и Господом.

Оригинальное и совершенно независимое, искусство Белютина не позволяет заключить себя в формулы. Это прежде всего человеческая современность, и он поднимает ее главные проблемы, полностью игнорируя политическую шелуху. И он продолжает свое могучее творчество вопреки и наперекор всему, языком, складывающимся иногда из простых, на первый взгляд, элементов модулей, из цветов могучих и контрастных, брошенных на активный фон. Его краски обладают способностью вибрировать, подчас двигаться. Они могут быть гладкими или концентрироваться в пятна. Эти модуляции объединяются, пересекаются и в конце концов заключают в себе тайну логики эмоций, но никогда не системы какой-либо обобщенной теории, какие обычно принято вымысливать.

Лоренс Кардуччи.

БЕЛЮТИН В МАССАРИ.

ЦВЕТ ИЗ ПРОТЕСТА, ЛИНИИ ИЗ ВСТРЕЧИ

Живопись способна трансформироваться в действие мужества у артиста, который принужден жить вопреки всеподавляющих современных условий и удушающей социальной среды, которая не в состоянии понять ни его нравственной позиции, ни творческой направленности. И метаться как зверю в клетке. Все это демонстрирует сенсационная выставка живописи Элия

Белютина, открытая до 1 августа в Павильоне современного искусства в Палаццо Массари. В нее входят тридцать с лишним произведений, созданных в период семидесятых – девяностых годов, в сияющих красках, близких по внутренней раскрепощенности Пикассо и Матиссу, исполненных гнева против любого порабощения, где мастерская линия, широкая живописная манера, геометрические формы трансформируются в бурлящих эмоциональным напряжением композициях, которые удивительно, ошеломляюще полно представляют то, что мы всегда подразумевали под «русской душой», охваченной страстями и всегда драматической. Именно по этой причине художник еще в ранней молодости иллюстрирует «Преступление и наказание». О всеобщем человеческом смысле его живописи говорят и сами названия картин: «Встреча», «Семья», «Разговор».

«Ла Воче», 24 июля 1993.

Выставка раскрывает одну из интереснейших страниц взаимосвязи современной польской культуры и русской живописи в переломные для России годы. «Первым дыханием свободы» назвал эти события патриарх польских историков профессор Станислав Хербст. «Если абсолютно принципиальные для мирового искусства XX столетия открытия поляков Кандинского и Малевича смогли реализоваться в условиях русской живописной культуры, – писал Жан Кассу, – то открытия тех, кто стал развивать те же принципы в России, художников «Новой реальности», должны были найти поддержку и понимание именно среди польских живописцев».

1950-е годы. Смерть Сталина. Но в советском искусстве сохраняется безусловное господство соцреализма. Право на существование имеет одно лишь оптическое изобразительное искусство.

Оно развлекало и отвлекало от вакуума духовной жизни. Первыми прорвали блокаду художники массового профессионального направления «Новая реальность» во главе с учеником Павла Кузнецова и Аристарха Лентулова Элием Белютиным. Цвет используется ими для выражения эмоций, цветовая композиция – как выражение внутреннего состояния человека. «Пишите не то, что видите, а что при этом испытываете. Создавайте не подобие предмета, но всю сложность переживаний, которыми вы во время работы охвачены», – этот принцип позволяет искусству особенно активно пробуждать в человеке творческие силы, потребность самостоятельного восприятия и осмысления окружающего.

К началу 1960-х годов «Новая реальность» объединяла больше 2000 живописцев, графиков, скульпторов, дизайнеров, архитекторов. В их произведениях вырисовывается образ подлинной России, во многом трагический, но обращенный в свободное некоммунистическое будущее. Между тем пути на выставки, как и любые контакты с Западом именно для «Новой реальности» закрыты. Руководством страны допускалось появление единичных, в принципе подражавших расхожему Западу «леваков» – как свидетельство мнимой свободы, зато исключалось признание массового движения профессионалов к подлинной художественной свободе.

За борьбой русских художников с затаенным дыханием следили их коллеги во всех странах тогдашнего Варшавского пакта, но с открытой поддержкой выступили только польские мастера культуры. Каждое появление работ «Новой реальности» на однодневных или закрытых показах, будь то Литературный институт, Дом Ученых, Дом Архитектора, Дом Кино, отмечается польской печатью. О них пишут «Политика», «Пшеглонд культуральны», «Жичче Варшавы», журнал «Проект», даже «Столица»

и «Трибуна люду», не говоря о региональных изданиях. В оживленную переписку с мастерами «Новой реальности» вступают интереснейшие мастера культуры Польши – живописцы Тадеуш Бжозовски и Анджей Кобздей, старейшина польских абстракционистов, друг Пикассо Стажевский, будущий председатель Союза польских художников Раймунд Земски, строитель Королевского замка в Варшаве архитектор профессор Ян Богуславски, писательница Марья Кунцевичова, критики Александр Войцеховский и профессор Еугениуш Ивановко. Одним удается побывать в Советском Союзе и увидеть самим работу и работы «Новой реальности», другим регулярно пересылаются в Польшу снимки и графические листы. Вместе с группой польских критиков приезжает в Москву на открытие I выставки русских абстракционистов – Таганской в конце ноября 1962 года Р. Земски.

Выставка останется в его памяти как «ошеломляющий фейерверк чистого цвета, выражающего чистое чувство». Польские товарищи станут свидетелями того огромного интереса, который вызвала эта живопись у московских зрителей.

И когда спустя месяц Хрущев на выставке в Манеже отлучит «Новую реальность» от советской культуры, звонки и письма деятелей культуры Польши помогут их русским товарищам пережить один из тяжелейших периодов. Это была и профессиональная солидарность, но главным образом общее понимание путей развития современного искусства и выражения в нем духовного мира.

С тех пор прошло 30 лет, из которых большую часть художники «Новой реальности» пережили без выставок и прессы. Хрущевский запрет был нарушен только в 1989 году. Мастера «Новой реальности» с большим успехом показали свои новые работы в Лондоне, Будапеште, Франкфурте-на-Майне, Нью-Йорке, Босто-

не, Варшаве, Москве.

О «Новой реальности» часто говорят, что это искусство XXI века, и в этом есть истина. Согласно Теории всеобщей контактности, из которой исходят ее художники, каждое общение человека с окружающим миром приводит к душевному дискомфорту. Все усиливающийся поток информации, тяжелые жизненные ситуации порождают желание замкнуться и себе и в собственном мире, создать самостоятельную систему духовных и нравственных ценностей. Но то, что представляется защитой личности, на деле ведет к ее разрушению. Как данность природы человек не способен существовать вне человеческого общения. И помочь ему вырваться из трагической скорлупы обособленности способно прежде всего искусство, но не традиционное, основанное на зрении и рассудке, а обращающееся к нашему надсознанию. Именно в надсознании возникает внутреннее ощущение отчаяния, надежд, разочарования, стремлений, физиологических импульсов – всего сложнейшего сплава, составляющего духовный мир современного человека.

В своем обращении к надсознанию мастера «Новой реальности» вырабатывают систему пластических кодов. Человеческие чувства обретают форму как бы пластических символов. Минуты привычные для изобразительного искусства смысловые и зрительные ассоциации, символы оказывают прямое воздействие на духовную реальность. Это чисто человеческий язык, исходящий из собственно человеческих принципов и особенностей. Отсюда просветленность и радость работ «Новой реальности». Свет и доброта, которые должны господствовать в человеке, чтобы он оставался человеком.

Агнешка Добровичиньска. «Новая реальность»

Польский культурный центр. Москва, 1994

ЭЛИЙ БЕЛЮТИН – ОСНОВАТЕЛЬ

ШКОЛЫ «НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ»

Элий Белютин родился в 1925 году в России в итальянской семье. Он получил образование в Московском университете. Следующим шагом его деятельности явилась общественная деятельность и преподавание. В тех ужасных условиях ему с трудом удалось пройти докторат. В 50-х годах репутация Элия как художника утверждается за границей благодаря персональным выставкам в Варшаве, Париже и Риме. Белютин обретает ореол легенды. Он публикует большое число книг по теории живописи и композиции. Со своей женой Ниной он пишет три солидных тома исследования о теории изобразительного искусства в России XIX и XX столетий. Белютин основывает школу Новая реальность (Белютинцы) еще при Сталине. Несмотря на запреты руководства, эта школа представляла организацию. В условиях осуждения абстракционизма при Сталине и при Горбачеве Белютинская школа была уникальной! Его работы продолжают принципы русского авангарда – Татлина, Кандинского, Шагала и сочетают экспрессионизм с основополагающей ролью цвета. В его работах видно влияние иконописного периода и фресок XV века, а также трагизм архитектуры барокко и пафос искусства модерна.

Белютинцы в своей программе питаются естественными контактами человека с натурой и противостоят натурализму и программному искусству. Свежие открытые краски, спонтанность в них доминируют.

Русский авангард, представленный Белютинцами, не мог получить официального признания советских идеологов. Направление должно было уйти в подполье и подвергаться постоянно политическим репрессиям, в основе которых лежало положение о враждебности абстракционизма народу. Будучи вынужденны-

ми уйти в подполье в 1962 году, Белютинцы получили возможность выйти из него в 1990-м, когда газета «Правда» заявила: «Белютин жив».

В известном смысле Белютин концентрирует в искусстве функции социальных контактов: «Я пришел к его реализации, предпочтительнее, чем декоративное начало, искусство содержит гуманный смысл; оно не является эстетической категорией, но заключает в себе смысл человеческой духовной жизни. Искусство представляет способ духовного общения между народами».

Дортланд-Хайт-галери. КАНАДА.

ЭТО БЫЛО ВОССТАНИЕ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ!

В Москве и Абрамцеве отметили 35-летие «встречи» студии художника Элия Белютина с Никитой Хрущевым в Манеже, именно 35 лет назад – 1 декабря 1962 года первый секретарь ЦК КПСС Никита Хрущев заглянул в Манеж посмотреть на творчество московских художников, выставка называлась «30 лет МОСХа». Стояла «оттепель».

Никита Хрущев свой бег по выставке остановил около художника Фалька. Потом его сразили работы художников студии Элия Белютина. Тогда и прозвучал знаменитый, визг Хрущева: «Вон из Манежа!»

Неизвестный покался (он боялся, что будет невыездным). Студия Белютина ушла в подполье. Художники-революционеры (около 2 000 человек) лишилась выставочной деятельности на 30 лет вперед. В подмосковном Абрамцеве выстроили дом, превратили его в мастерскую.

Газета «Комсомольская правда», «Восстание интеллигенции». 5 декабря 1997.

Почти абстрактная, но всегда апеллирующая к человеческому образу, живопись Элия Белютина основывается на цветах живых, смелых. На фонах чистых, непрозрачных, насыщенных, на фонах алых, розовых или желтых, изначально возбужденных, возникает здесь лицо в виде пятна или угадывается тело. Это всегда диалог, но не внешний, не осязаемый, а скрытый – между материальностью и духовностью, материей, вашим ощущением жизни и внутренним ее сознанием, и все это среди буйства красок и идеи ранения человека. «Марсельеза» (1989) раскрывает прекрасную симфонию на розовом фоне, тогда как «Автопортрет» строится на двух полукругах, вмещающих переживание лица.

Многочисленные полотна, одни в большей, другие в меньшей степени, приближаются к чистой сверкающей живописи. И тем не менее в этой живописи ощущается продолжение линии Корбюзье – конструктивизма и посткубизма. Это искусство героическое, очень откровенное, волнующее в каждом своем проявлении.

Замеченный самим Жаном Кассу, с которым он находился в многолетней переписке, Элий Белютин не был прекрасным незнакомцем для Востока только потому, что на Западе постоянно проходили его выставки.

Лоранс Шови. Франция.

Только формально можно было бы отнести Белютина к абстракционистам. По существу в его произведениях всегда присутствует визуально узнаваемый элемент человеческой фигуры и форм. В точном соответствии с заявленными в его ранних работах принципами «Новой реальности» развиваются в последующих картинах белютинские формы через Гармонию и Диссонанс, которые находят свое подлинное внутреннее объяснение только через поток происходящих политических событий.

Через этого могучего художника эпоха Сталина и тирания, об-

ращенная против человеческой сущности, находят куда более точное выражение, чем через любые слова и словесные разоблачения.

Никогда не подчинялся он идеологической цензуре и не склонялся перед ее постулатами. Он всю жизнь действовал в своем регистре своих художнических устремлений и интересов, развивая совершенно специфическую символику, которая отдает безусловное первенство в человеке умственному, духовному началу.

Урсула Вольф.

«Артис» – Журнал нового искусства. Женева.

Элий Белютин стал одной из ключевых фигур русского художественного движения, противостоявшего так называемому социалистическому реализму в искусстве.

Это было нелегко, но в условиях «оттепели» ему тем не менее удалось объединить вокруг себя огромную группу энтузиастов, пользующуюся в настоящее время – впрочем, как и сам Белютин, – широкой известностью. Местной и международной. Школа продолжает существовать вплоть до наших дней, несмотря на драматические события, такие, например, как широко известная критика современной живописи Суловым и Хрущевым на выставке в Манеже (1962). И несмотря на различные формы преследований, лишь несколько смягченные в Советском Союзе после смерти Сталина.

Элий не скрывает большого сантимерта в отношении Польши. В которую, правда, долгие годы ему не разрешалось приехать даже на самый короткий срок, но с которой он поддерживал самые живые сердечные контакты (его обширная дружеская переписка с Зеноном Клишко, в частности, была несколько лет назад частично опубликована), и где мог после 1956 года организовать свою первую персональную зарубежную выставку. И подарить, кстати

сказать, стране несколько своих превосходных произведений.

Только что вышедшая в Италии книга «В нашем раю. Элий Белютин» (Милан, 1996) включает несколько сотен великолепно выполненных репродукций картин Белютина. Среди них производящее потрясающее впечатление полотно «Повстанье Варшавское».

Итальянское издание содержит также тонкий, на редкость удачный анализ жизни мастера на фоне его связей с европейским искусством. Элий является художником, тесно связанным с западноевропейским искусством и со своими генетическими корнями.

Но его творчество – развивающееся в специфических, противоборствующих самому существу творческой деятельности условиях системы тоталитаризма и специфически русского стремления руководить с позиции государства культурой – отличается абсолютной оригинальностью и смелостью. И оно бесспорно свидетельствует о великом индивидуализме художника.

*Профессор Михал Доброчиньски,
руководитель института.*

Бюллетень «Восточная политика».

Институт Восточных проблем и исследований. Варшава, 1996.

РОССИЯ БЕЛЮТИНА

Через скорбь художник обращается к человечеству. Через скорбь развивается душа». Наблюдение более чем актуальное для наших дней. Оно заимствовано из «Афоризмов» Мари фон Эбнер Эшенбах, немецкой писательницы XIX века.

Глубокой скорбью, которая пронизывает все существование, окутанное колючей проволокой невыносимых условий и неприятия, проникнут смысл искусства России даже в условиях перестройки, заключенного в творчестве живописца Элия Белютина.

Последователь принципов Малевича, у которого он берет и развивает концепцию геометрически-абстрактных универсалий, Белютин вкладывает в них большую эмоционально напряженную поэтическую сущность, характерную для искусства Восточной Европы, усиленную абстрактным экспрессионизмом, и в результате выступает как совершенно независимое и не имеющее мировых аналогов явление русского авангарда.

В 1950-х годах он основывает Школу «Новая реальность», в которой разрабатывает и теорию, и практику нового искусства. Его теория и практика обретают и совершенно особый политический смысл сознательного противостояния сталинскому режиму: свободы. И это создает то нравственное пространство, в котором осуществляется процесс творчества художника.

Разрушая фигуративную реальность, он ищет способов воссоздания ее вновь через свое Я. Через свое ощущение лесных просторов, разлива рек, необъятности облаков, хлебных полей и всполохов пламени.

Обретаемые им формы далеки от реальности внешне, но внутренне сохраняют всю полноту эмоциональных ощущений человека. Они как толпа, охваченная внутренним порывом, переживаемая Белютиним и словно мстящая ему тем взрывом цветовых ощущений, который вырывается на его полотнах.

Как шампанское, эти впечатления возвращаются к зрителю определенными зрительными аналогами, натуралистическими аллюзиями, но уже заключенными в определенный код, в таинственное кодированное свое обозначение, которое именно заключенным в нем секретом так неудержимо привлекает наш глаз.

Цвет у Белютина становится средством выражения драмы, сращения физического и духовного, захватывающего своей энергией, движением, неудержимым беспокойством. Благодаря подобному

страстному видению художника, его картины кажутся написанными слезами и кровью.

Так возникает из сплава чувства и сознания магма, рождающая его модули, сложность извивов которых абсолютно оправдана внутренним их смыслом. Страстно приникающие друг к другу, то удаляющиеся от нас, то возвращающиеся, они предельно точно выражают всю сложность человеческих переживаний.

Вера Менегуццо. Верона. Март 1993.

Ясный, светящийся и символический экспрессионизм Элия Белютин воздействует на зрителя благодаря энергии его цвета, динамическому порыву, заключенному в его модулях и наполняющему модули символизмом. Этот язык, как кажется, интуитивный и удивительно четкий, выросший на богатейшей культурной почве, сопровождал его собственное совершенно независимое развитие среди пестроты направлений современности.

Его работы могут восприниматься безо всяких соотнесений с теорией. Они открытые, искренние, как в живописи маслом, так и в темперах (на бумаге). Через знак возникает намек на некие новогодние маски, человеческие фигуры, которые представляют как бы их корни.

В живописи большого размера художник остается на своем магистральном пути ощущения связи с искусством архитектуры. Его изобразительный словарь остается точно на направлении основ абстракции, конструктивизма и кубизма.

В его впечатляющей монументальной графике заключена идеограмма письма Ближнего Востока. Между тем Белютин чрезвычайно редко отходит от фигуратива. Человеческий силуэт неизменно присутствует в его изобразительном языке и решениях.

Составленная, казалось бы, всего из нескольких элементов,

его Мадонна с огромной внутренней силой оживает на холсте. В «Портрете жены» профиль живет в сложнейшем переплетении, строго завязанных на вершине линий.

Элий Белютин неизменно использует также чистую энергию экспрессии, которой обладает абстракция. В «Марсельезе» порыв идеала освещает композицию, тем не менее крепко связанную внутренним сплетением форм. Его «Автопортрет» говорит одновременно о сопротивлении и тюремном заключении. Он великолепно иллюстрирует траекторию жизни художника, происходящего из семьи художников, писателей и музыкантов.

Это искусство, полностью освобожденное от каких бы то ни было заданных «источников» и справедливо названное «Новой реальностью» в смысле раскрываемой им духовности, спиритуалистического смысла человеческого бытия, где политическая шелуха полностью отброшена перед лицом собственного художнического поиска средств выразительности изобразительного искусства.

Надя Эль Беблази. Лозанна. 1993.

Белютин уникален как художник, который около сорока лет работает в полуподполье – это полуподполье началось для него и его Студии после разгрома, устроенного Хрущевым на знаменитой выставке в Манеже «XXX МОСХа». Уникален как создатель Студии, которая – по 200, по 600 человек – в конце 50-х и в 60-х фраговала большие пароходы и на несколько недель выезжала «на этюды». После манежной выставки Студия не распалась, художники продолжали работать – в Абрамцеве, на даче у Белютин. «Нам разрешили купить дачу в Абрамцеве, – говорит Белютин, – поскольку станция находится в 55 километрах от Москвы, а 50 километров – «охранная зона», за которую нельзя

было без особого разрешения выезжать иностранцам. Но с нас еще и подписку взяли, что у нас не будет там иностранных журналов». Все эти годы в Америке и Европе Белютин участвовал в разных выставках – вместе с Пикассо, Браком, другими знаменитостями.

Его первая, во многом для него самого неожиданная, абстрактная композиция рождается в день вступления России в войну с фашизмом. Белютин так и назовет картину – «22 июня 1941 года». Проложенные охрой плоскости – и ощущение земли, и раздирающие ее трещины черные, словно будущие могилы, которые красные всполохи крови готовы наполнить останками людей и их надежд.

«Запрет на Белютина» просуществовал почти 30 лет – до декабря 1990-го, когда после соответствующих извинений правительства в партийной печати открылась грандиозная выставка «белютинцев», занявшая весь Манеж (400 участников, более 1000 произведений). Но эта выставка не означала отмены запрета, фактически продолжающего существовать до наших дней, белютинцев не включают в выставки Министерства культуры, не приглашают ни на какие форумы, не предоставляют мастерские. Единственное место работы самого Белютина в Москве – все тот же расположенный ниже уровня земли подвал, сырой и лишенный окон. Свои огромные полотна он продолжает писать, видя картину маленькими частями и снимая с подрамника, чтобы вынести из так называемой мастерской. До конца 1990 года Белютин оставался «невыездным», хотя за рубежом все шли, сменяя одна другую, его персональные выставки – Польша, родина семьи Италия были наглухо закрыты. Впервые ему позволили выехать в США вместе с частью манежной выставки в 1991 году.

Прием мастера за океаном оказался бурным и восторженным.

Президент Ассоциации американских художников Вудсток Лиам Нельсон напишет: «Интересно, что Белютин, продолжая традиции 50-х годов, имеет так много общего с современным западным искусством в отличие от молодых русских художников, полностью находящихся под воздействием устаревшего давно концептуализма 70-х годов. Иначе говоря, они куда более старомодны, чем старшее по возрасту поколение белютинцев, находящихся на переднем крае поисков мирового искусства».

Несмотря на то, что сам Белютин расценивает себя как естественного продолжателя традиций русских конструктивистов, его работы больше напоминают современный экспрессионизм, чем реализм 20-х годов, так было в полотнах художника 40-х годов, представляющих не имеющие аналогий в мировом искусстве эмоциональный экспрессионизм («Уборка картофеля», «Слепцы», «Флейтист»).

Многолетняя изоляция Белютина сделала из него своего рода уникальный феномен органической непрерывающейся связи посылок 20-х годов к 50-м и дальше к нашим дням. Притом его работы, безусловно, обладают исключительно высоким художественным качеством, которое ставит его рядом с наиболее выдающимися художниками нашего века.

Он мало изменился за прошедшие годы – такой же темпераментный, неукротимый. По его собственным словам, человеку свойственно бороться, действовать, утверждать себя, а не влачить существование. Белютин верит, что «мы, естественно, пытаемся восстановить гармонию, когда мы испытываем диссонанс, мы ищем стимул жизни, когда мы утомлены, и стремимся к покою, когда что-то у нас не в порядке».

Иван Суриков. «В день юбилея».

«Независимая газета», 2000, 10 июня.

Благородной наружности, крепкий, уверенный в себе человек с обширными интересами и неординарностью суждений, он напоминает человека эпохи Возрождения. Его работы отмечены на парижских и римских выставках, признаны академиями США, Англии, Венгрии, Польши. Сегодня он на равных выступает среди самых громких имен зарубежных мастеров.

Возможно, абстрактному искусству у нас еще долго предстоит числиться в «непонимаемых». Однако в мире считают, что искусство этого направления раскрепощает творческий потенциал человека, позволяет ему свободно мыслить.

В самом деле, ортодоксальному мышлению госчиновников трудно приспособиться рядом с людьми такими, как Белютин. В начале 70-х он стал автором идеи создания проекта Дворца ленинизма для конкурса проектов, объявленных Музеем В. И. Ленина. Сейчас мало кто помнит, что его полукилометровый в высоту проект Дворца ленинизма получил первое место. Однако Суслов «загрозил» его. Тогда творческий коллектив стал работать над удивительным проектом Москвы как города будущего, Города над облаками.

Мне довелось видеть эту фантастически интересную работу, мы даже публиковали ее фрагменты. Думается, у Москвы именно тогда был шанс реальный стать городом «образцовым», то есть решить задачу, необходимость которой безрезультатно муссировалась долгие годы и была сведена к необходимости подметать улицы в центре. А мощный теоретический творческий коллектив вместе с гениальным строителем Никитиным, создателем Останкинской телебашни, предложил достойное решение. Но творцы, в том числе и Белютин, в очередной раз оказались негодны.

Да, его не раз хотели вычеркнуть из жизни через забвение, и многое сделали для того, чтобы не выпустить к людям его твор-

чество. Но ничего не получилось. Художник живет, работает и умудряется философски спокойно взирать на все происходящее вокруг. Что же дает ему силу преодолевать все это, сохранять себя, свое творчество, свое оптимистическое отношение к жизни? Его ответ прост: «Я верю в светлое будущее человечества. И абсолютно не верю в капитализм. С крушением СССР мы лишили надежд всю планету. Надежды на то, что жизнь может быть устроена лучше, что людям даже в благополучных странах запада не придется и дальше так бороться за жизнь».

Светлана Глушко.

«У времени в плену». «Слово», 2000, № 43-44.

«Век мой, зверь мой, кто посмеет заглянуть в твои зрачки?» – в узкие зрачки отчаяния, в вороненый зрачок конвоя, оружейный ствол, обстреливающий город, и дуло пистолета, из которого застрелился поэт.

Взгляд столетия, преследующий тебя белесым лучом прожектора с лагерной вышки, зеленым глазом соседа-стукача, желтыми фарами «черного ворона», возвращающегося на рассвете...

Зрачок зверя, выслеживающего тебя из засады в темных глубинах твоего «я», где водятся неназванные чудовища. Зверь не спускает с тебя глаз, но ты сам не отважишься поднять веки и поиграть с ним в «гляделки». Взгляни в глаза веку, взбесившемуся волкодаву, или он кинется тебе на плечи! Взгляни, взгляни на живые скелеты в Освенциме, на колымских доходяг. Не отвращивайся, как бы ни противно было его дыхание, где пивной перегар штурмовиков смешивается с сивушным духом комиссаров и обожравшихся перепаренных щей черносотенцев, но весь этот букет не заглушит гнилостного смрада смерти. Взгляни на груды покореженной стали и дымящиеся развалины, на осле-

пительный краплак огня и крови, на ядовитую зелень гниения миллионов трупов, посмей!

ВЗГЛЯНИ НА ТРИПТИХ ЭЛИЯ БЕЛЮТИНА «XX ВЕК».

Как сложно чистому искусству в России... Как сложно, что в России нельзя быть просто «за», не оказавшись автоматически «против» или «вне»! Жаль, что нельзя просто «быть», быть профессионалом или свободным художником, быть просто человеком, не попав в борцы, герои или мученики.

Россия – высоковольтный провод и чем бы ты ни занимался, будь то политика, искусство или хоть сельское хозяйство, в конце концов, не заметишь, как окажешься вовлеченным в борьбу добра со злом. Родился в избранной стране – так изволь соответствовать...

**Анна Ермаков. Молодежная газета
«Поколение», 2000. Россия, Орел.**

Я стремлюсь создать своего рода художественную гранулу, которая могла бы сообщить зрителю то, что мне пришлось испытать. Эта гранула и есть практически код, который должен не зашифровывать чувства и переживания, а наоборот – их раскрыть, как бы вывернуть наизнанку с предельной откровенностью самое тайное и скрываемое во внутреннем мире человека. Подобные решения вызывают не только художественное действие, но и соучастие в этом действии зрителя, активное соучастие в восприятии пространства, формы, идеи и цвета. Главное – добиться их подвижности, убедительности для человека, для его подсознания. Искусство сейчас должно непосредственно действовать на духовный потенциал. Задача искусства – зарядить человека творческой энергией, или иначе – зарядить тот его духовный

аккумулятор, который каждый день разрушается реальной жизнью. Именно ради этого творческого аккумулятора, ради творческого «Я» и пишу свои картины.

Марина Макарова. «Я по-прежнему самый запрещенный художник в России».

10 июня 2000 г. «Народная газета».

«Белютин развивал свое мастерство художника вопреки и против всех без того, чтобы принципиально противостоять советскому режиму», объясняет Армандо Вердильоне. Художник реализует поиски новых коммуникаций в новом мире и представляет редчайший пример урока жизни, независимой и в мыслях и в творчестве, независимо от экономической подосновы.

Белютин пишет, потому что он протестует, чувствуя себя жизненно раненым. Холст вбирает в себя его ранение и возрождает радость бытия. В результате человек выздоравливает. «Его живопись не несет существа несчастья, в ней нет экзотики, она вся – для человека. Сосредотачивая в себе высшие достижения культуры, Белютин синтезирует их как в фамильной коллекции – от Ренессанса до авангарда, развивая при этом совершенно независимый язык. Импульсивные, заряженные неукротимой энергией, звучные по словно бы впервые открывающемуся для зрителя цвету, полотна Белютина дают основания для множественных их переживаний. И еще – так говорить с современниками и потомками, самими далекими, нами еще непредугадываемыми потомками нового тысячелетия может и имеет право говорить только он один. ОН – ЭЛИЙ БЕЛЮТИН.

«Л' Импартиаль». 17 июня 1998.

МОДУЛИ



















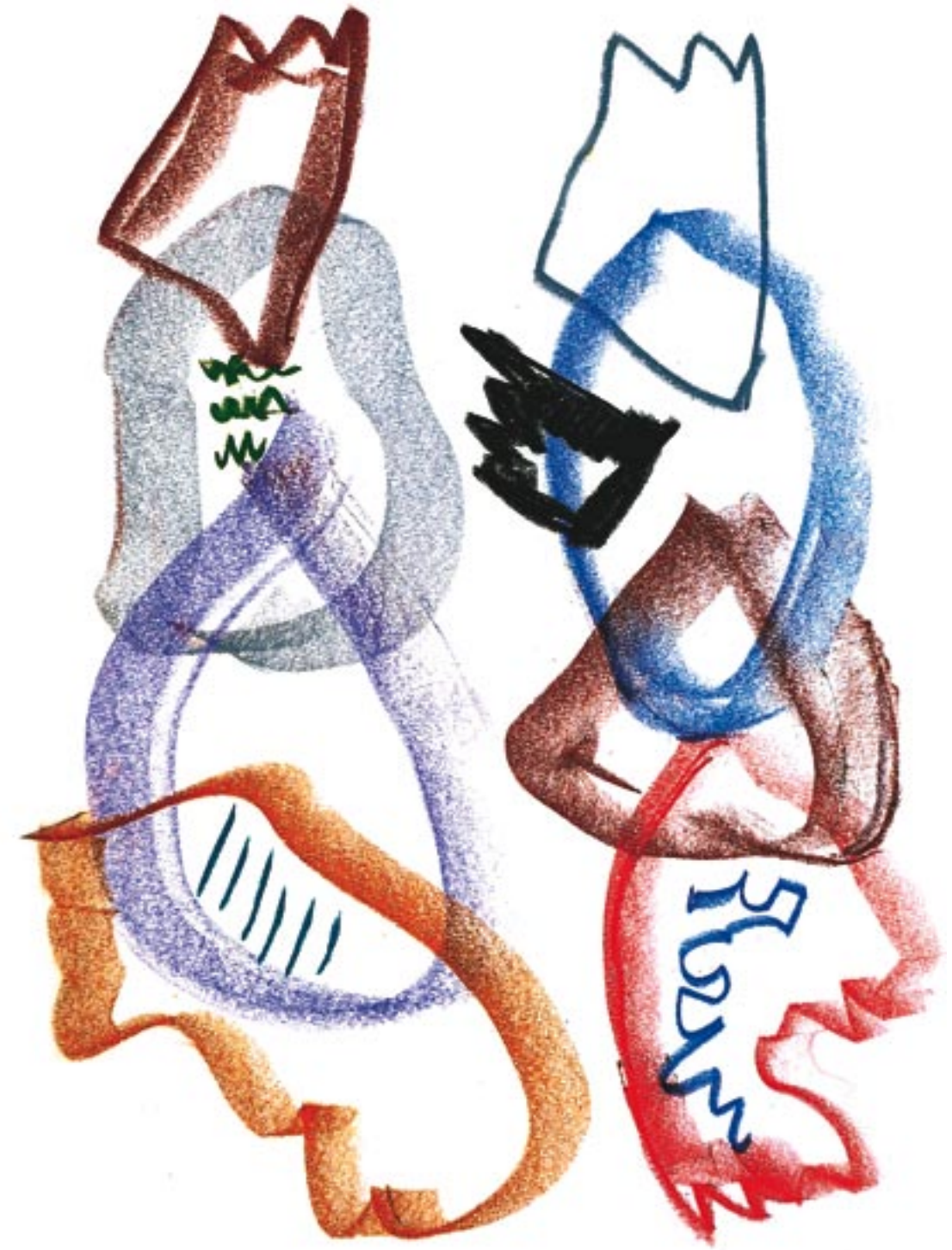






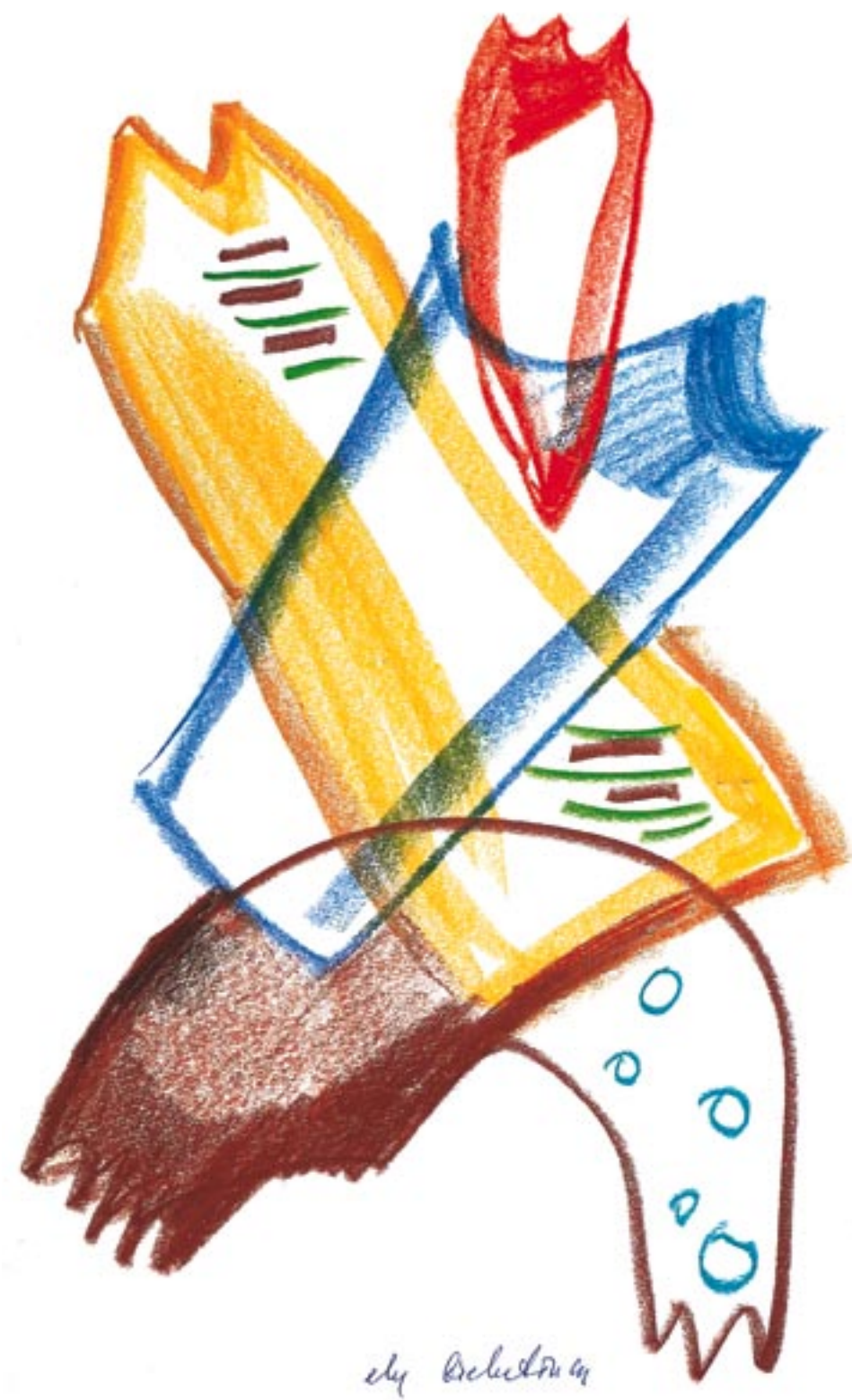


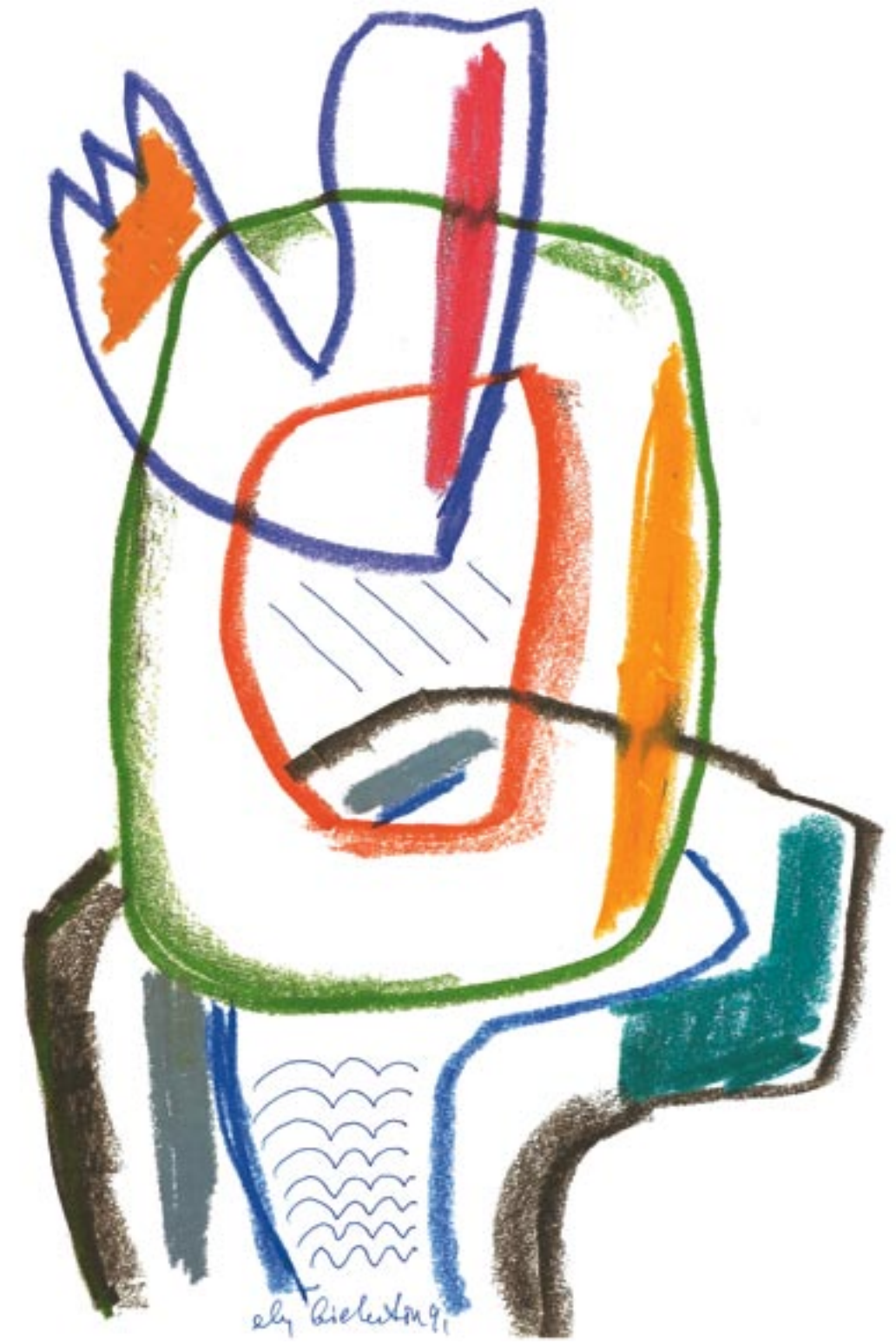
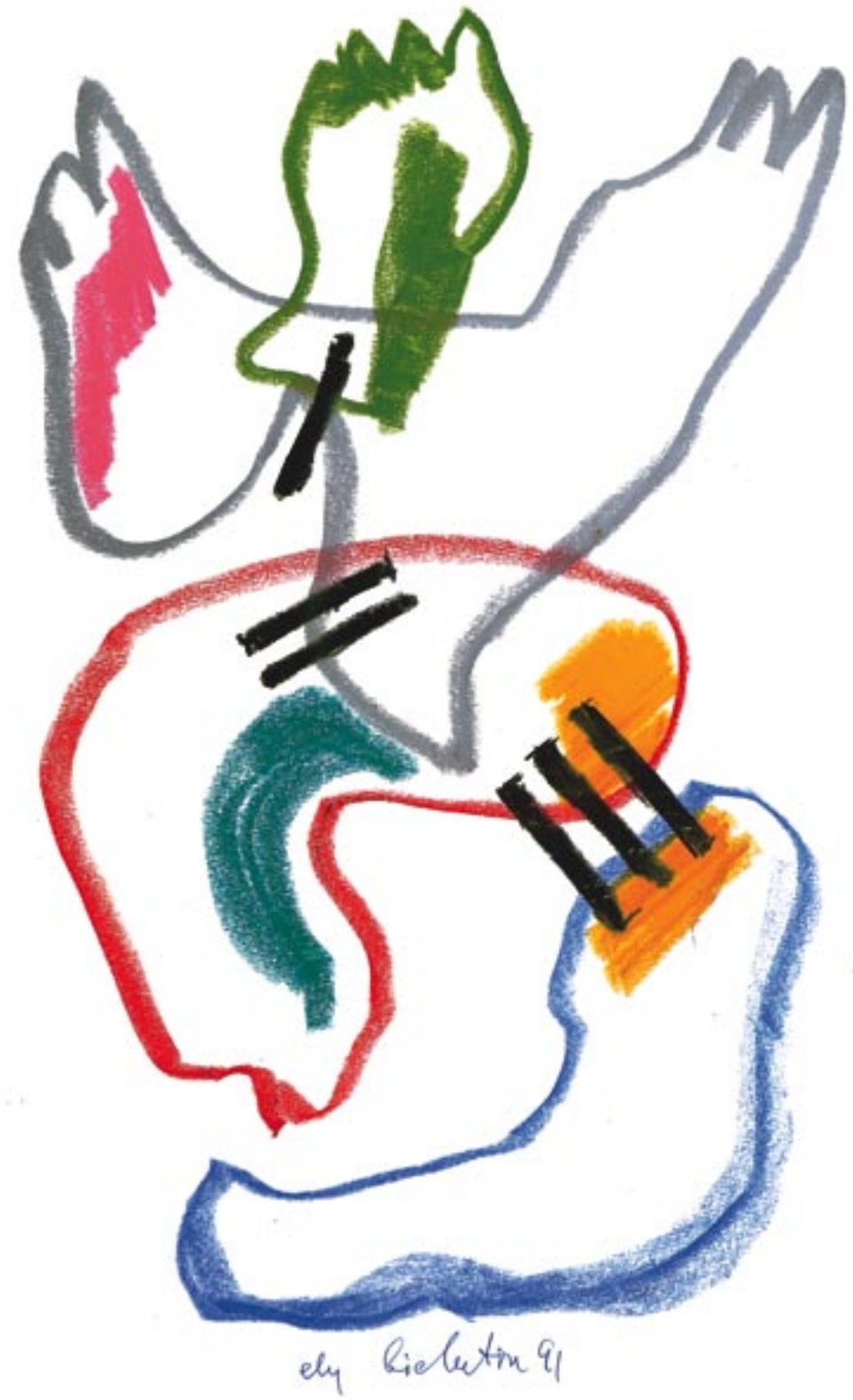
aly belu 94



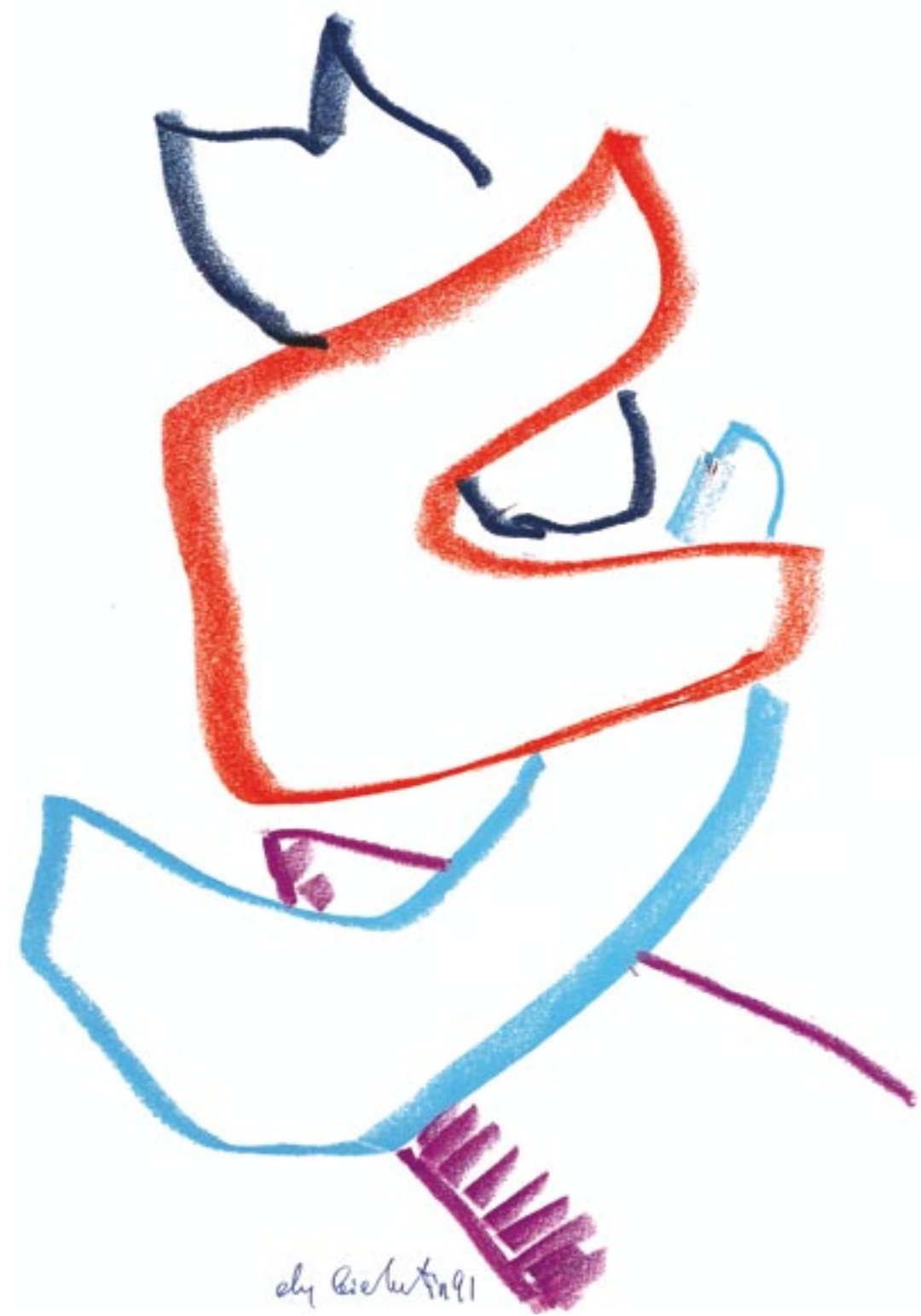
aly belu 91















aly Bielutka



aly Bielutka



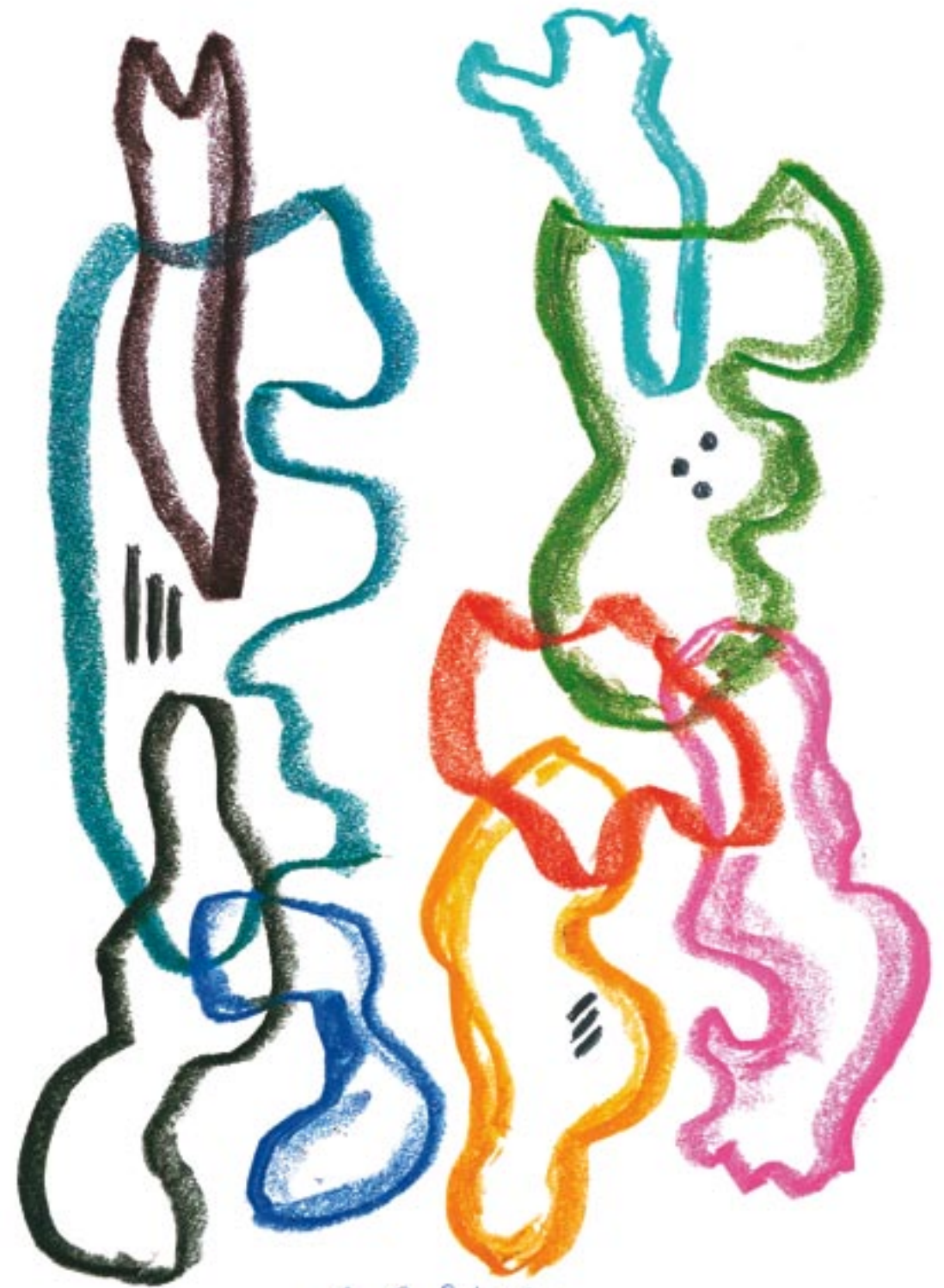
ely bielutna



ely bielutna 91



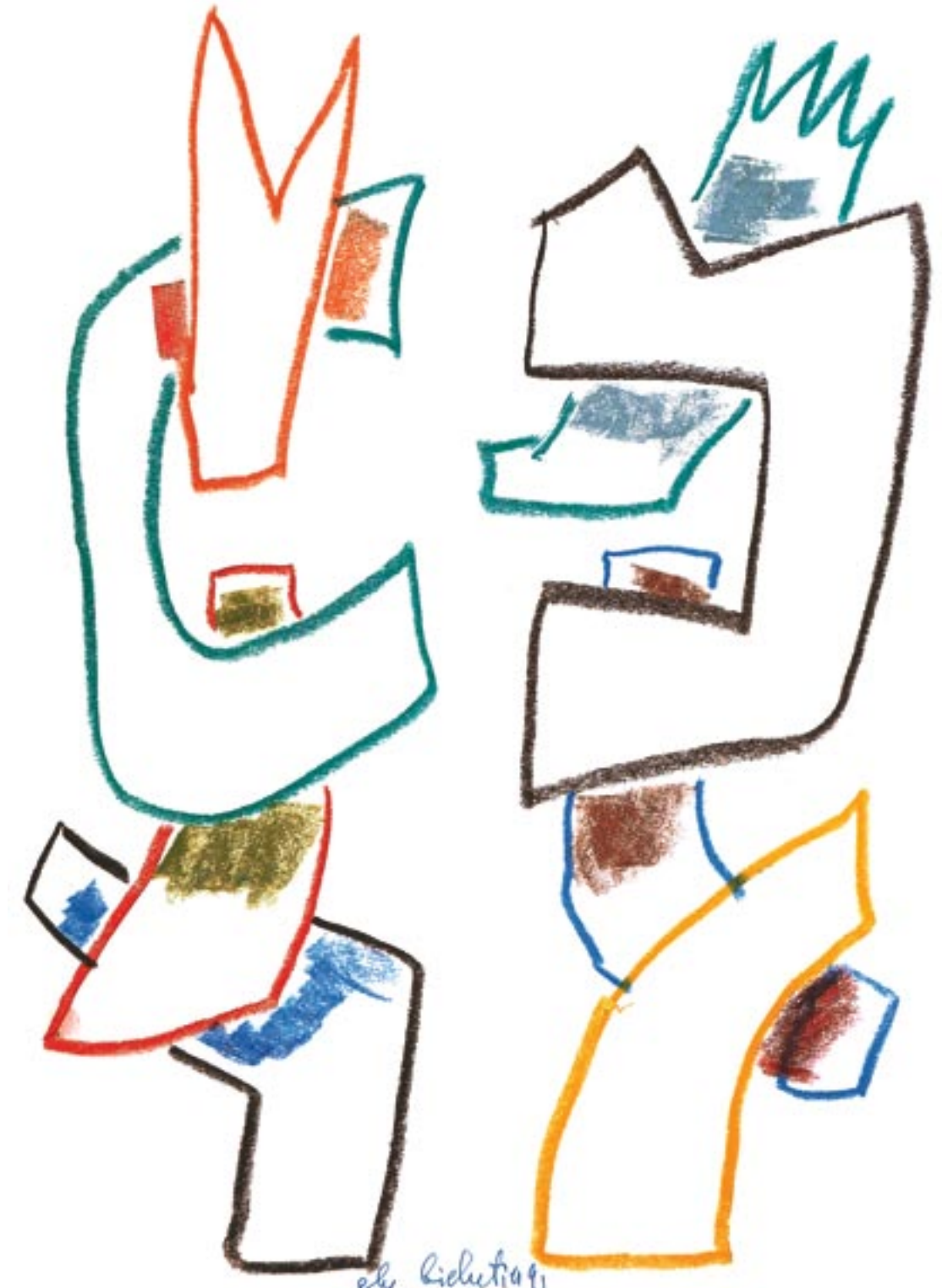
aly bielutru 91



aly bielutru 91



ely kichit'u 91



ely kichit'u 91





Каталог



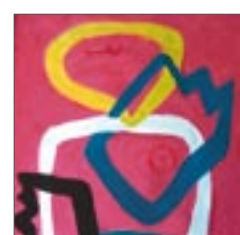
Стр. 80
Дафна.
Модуль. 1987
Х.м. 150x100



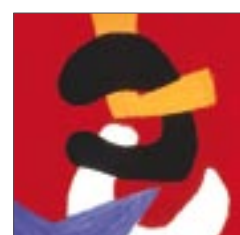
Стр. 81
Человек, который танцует.
Модуль. 1988
Х.м. 150x100



Стр. 82
Женщина с ребенком.
Модуль. 1986
Х.м. 150x100



Стр. 83
Женщина.
Модуль. 1986
Х.м. 150x100



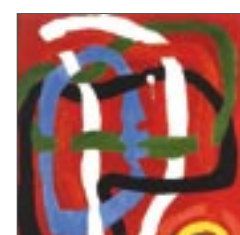
Стр. 84
Человек с большим сердцем.
Модуль. 1988
Х.м. 150x100



Стр. 85
Человек, погруженный в молчание.
Модуль. 1986
Х.м. 150x100



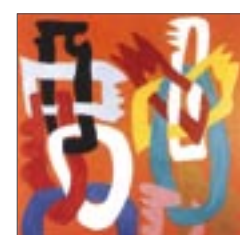
Стр. 86
Кричащий.
Модуль. 1988
Х.м. 150x100



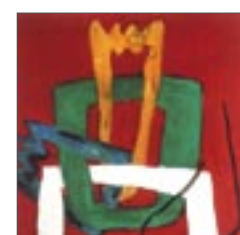
Стр. 87
Женщина с ребенком.
Модуль. 1987
Х.м. 150x100



Стр. 88
Виктория I.
Модуль. 1989
Х.м. 200x150



Стр. 89
Ссора.
Модуль. 1988
Х.м. 150x100



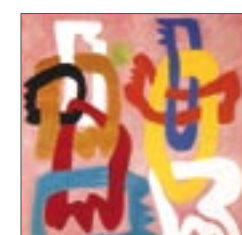
Стр. 90
Портрет Ди Поли.
Модуль. 1986
Х.м. 150x100



Стр. 91
Кричащий.
Модуль. 1988
Х.м. 150x100



Стр. 92
Кричащая женщина.
Модуль. 1989
Х.м. 200x150



Стр. 93
Непонимание.
Модуль. 1988
Х.м. 150x100



Стр. 94
Мадонна.
Модуль. 1990
Х.м. 150x100



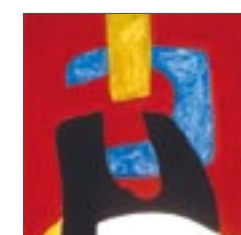
Стр. 95
Идущий.
Модуль. 1988
Х.м. 150x100



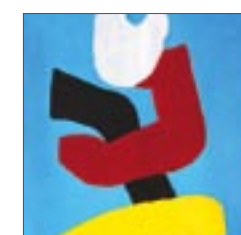
Стр. 96
Русские женщины.
Модуль. 1986
Х.м. 150x100



Стр. 97
Старая женщина.
Модуль. 1988
Х.м. 150x100



Стр. 98
Раненный.
Модуль. 1988
Х.м. 150x100



Стр. 99
Элвис Пресли.
Модуль. 1988
Х.м. 150x100



Стр. 100
Человек из гетто.
Модуль. 1988
Х.м. 150x100



Стр. 101
Человек с больной ногой.
Модуль. 1988
Х.м. 150x100



Стр. 102
Человек в ярости.
Модуль. 1988
Х.м. 150x100



Стр. 103
Бегущая.
Модуль. 1988
Х.м. 150x100



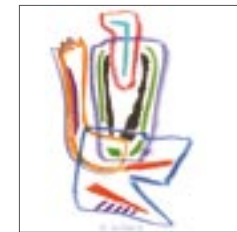
Стр. 104
Да пойми же!». 1991
Б., пастель.



Стр. 110
Танец. 1991
Б., пастель.



Стр. 116
Непонимание. 1991
Б., пастель.



Стр. 122
Мысли. 1991
Б., пастель.



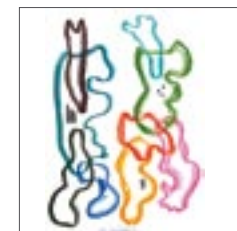
Стр. 105
«Послушай!». 1991
Б., пастель.



Стр. 111
Когда приходит покой. 1991
Б., пастель.



Стр. 117
«Поцелуй меня!». 1991
Б., пастель.



Стр. 123
«Идем же!». 1991
Б., пастель.



Стр. 106
Воспоминание. 1991
Б., пастель.



Стр. 112
Женщина. 1991
Б., пастель.



Стр. 118
В мечтах. 1991
Б., пастель.



Стр. 124
«Нет! Нет!». 1991
Б., пастель.



Стр. 107
Желание. 1991
Б., пастель.



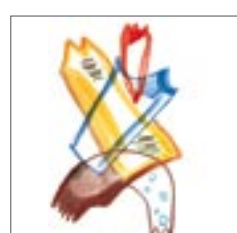
Стр. 113
«И всё-таки любовь!». 1991
Б., пастель.



Стр. 119
Шумное объяснение. 1991
Б., пастель.



Стр. 125
Разговор. 1991
Б., пастель.



Стр. 108
Бег. 1991
Б., пастель.



Стр. 114
Сомнения. 1991
Б., пастель.



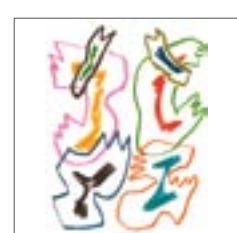
Стр. 120
Порыв. 1991
Б., пастель.



Стр. 126
Мать и дочь. 1991
Б., пастель.



Стр. 109
Бег. 1991
Б., пастель.



Стр. 115
«Нет! Нет!». 1991
Б., пастель.



Стр. 121
Почти танец. 1991
Б., пастель.



Стр. 127
Разговор двух женщин. 1991
Б., пастель.

Элий Белютин

ТЕОРИЯ

ВСЕОБЩЕЙ КОНТАКТНОСТИ

«НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ»
Москва, 2013

Куратор проекта
Редактор-составитель
НИНА МОЛЕВА

Редактор
НАТАЛИЯ ВОРОНОВА-ТОЛСТОЛУЦКАЯ

Художественное оформление, макет и обложка
СВЯТОСЛАВ ПЛЮЩ

Издание первое.
Подписано в печать 24. 09. 2013. Формат 70 x 100 / 6
Печать офсетная. Печ. л. 13. Гарнитура TornadoCyr.
Отпечатано в московской типографии «ГАРТ»
Тираж 100 экз. Заказ № 21101