

Элий Михайлович Белютин

ТЕОРИЯ ВСЕОБЩЕЙ КОНТАКТНОСТИ

Краткие тезисы

ПРЕДИСЛОВИЕ

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 развлекательный 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, делаая для него свободу чувства, мыслей условием его человеческого существования. И поэтому, я посвящаю свой труд великому борцу за свободу искусства, как основной формы человеческого достоинства, моему старому дорогому другу, одному из организаторов французского движения Сопротивления и создателю Национального музея современного искусства Франции в Париже Жану Кассу. Именно в этой связи я предлагаю

теорию всеобщей контактности, формулирующую основные принципы действенности искусства.

Я стал задумываться над принципами Теории всеобщей контактности очень давно - еще во время Второй мировой войны. Попав шестнадцати лет добровольцем на фронт и получив нелепую контузию, я сидел в истопленном зале одной из старейших московских библиотек 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 в нетопленном здании девушки, не переставая удивляться, притаскивали мне из бывшей библиотеки историка Москвы И.Е.Забелина. Я читал страницы, написанные языком древним, мудреным и одновременно удивительно ясным, и поражаюсь внутренней логичности преподобных и угодников, еще до Сергия Радонежского, но 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 её.

Мальчишка, вспоминая всего несколько раз виденные холсты в закрывшемся Музее нового западного искусства и постановки уже погибшего к тому времени Всеволода Мейерхольда, я чувствовал, что между пыльными синими листами трудов Макария и цветными париками на развороченной сцене в «Лесе» Островского, поставленном Мейерхольдом, есть прямая связь, что «Танец» Матисса и кубистические построения Пикассо это скорее нравственное выражение понимания человеком жизни, чем собственно художественное. Так стала приходить ко мне теория всеобщей контактности.

Другой стороной была растерянность, царившая в колоссальной стране. Страна, столько испытывавшая, - и гнет крепостного права, и разруху бессмысленно жестокой гражданской войны, так самоотверженно боровшаяся с нацистами, не могла лишиться своего интеллекта. Неужели та знаменитая нищая русская 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 побуждало ее когда-то на деятельность, - веры в справедливость? Ведь именно эта славянская, несмотря ни на что, 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 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 и независимыми духом его представителями.

Все это не только подтверждало рождавшуюся теорию, что искусство - не эстетическая категория, а категория морально-нравственного надсознания человека, но и заставляло задуматься над тем, что проповедь гармонии и

реализма, восхваление Чайковского и Глинки, как непревзойденных образцов для подражания сегодняшнего дня, теснейшим образом связана с отсутствием теории 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 осмысления 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. Надо заметить, что и на Западе, и в Америке ученые, касавшиеся проблем искусства, отличались от советских искусствоведов только интеллектуальным снобизмом и эрудицией, но не постановкой проблемы. Совершенно одинаковый принцип констатации фактов, стремление к поспешной их оценке, определение места в искусстве прошлого или настоящего, неустанные поиски аналогий - всё это очень напоминало сравнительную биологию Левенгука, робкое коллекционирование фактов, но не анализ.

Кто был в этом виноват? Несомненно, великий XIX век, давший нашему столетию в технике практически все, чем мы сейчас так гордимся, и одновременно подчиняющее мышление ученых аморфной методологии, от которой совсем не просто освободиться. Ведь даже самая плохая просёлочная дорога лучше попытки идти по целине. Но ведь кто-то уже ходил по этим дорогам, а для того, чтобы установить новую точку зрения даже на самые обыденные вещи, нужно прокладывать новые пути. Такой путь в искусстве заключался в том, чтобы пересмотреть отношение к искусству как к категории эстетической и как к антиподу науки, Необходимо было проникнуться сознанием, что искусство - это познание человеком самого себя в мире, который его окружает или который он сам по своей воле создает. Анализируя воздействие искусства на человека, Теория всеобщей контактности заключает в себе попытку установить сущность и пути его эволюции и предопределить последующее развитие.

ЧЕЛОВЕК

- если его воспринимать физически: скелет, мышцы, кожа, биоробот, придуманный к тому же скучающим богом. Если его видеть во времени - как он растет, становится взрослым, стареет и умирает - легко сравнить его с деревом или травой. Бог здесь тоже себя не утруждал. Как человек чувствует, как думает, как он поступает и что он делает - все это говорит о страшном мире его души. Но видя прекрасные статуи и картины, слушая великую музыку, смотря, как отрываются от планеты ракеты, мы знаем, что человек — это нечто совсем иное, чем просто мускулы, чувства, действия того, кого мы привыкли называть человеком.

ВЕЧНЫЙ ДЕНЬ

- ведь даже засыпая, мы продолжаем ходить, страдать, переживать. Наше неподвижное тело вздрагивает, прыгает, бежит, подает, и мы всхлипываем от радости. Мы действуем, потому что мы живем. Мы живем, потому что реагируем, желаем, хотим. Даже ненависть хороша, потому что говорит о жизни. Говорит о наших буднях с их бестолочью и печалью, со скукой и беготней, со всей несуразностью, которая называется нашей жизнью.

УЛИЦА

- она как битва. Кругом копья, пулеметы, пики. Ты пробираешься. В тебя стреляют, бьют. Ты ползешь. Туннель. Метро. Тело расплющивается. Крики. Вздохи. И вновь улица, и провода, и нет лиц – только камни, тела чего-то, и каменный воздух заполняет легкие.

БЕЗУМНЫЙ МИР ЛЮДЕЙ

- строящих и для этого разрушающих, опять разрушающих для того, чтобы сделать нечто иное, но почти такое же, как было.

Так вся планета становится детской песочницей, где беспрерывно возникают и разрушаются города, заводы, ракеты, и все быстрее, все сложнее и неудобнее.

И в этой игре со своими песочными изобретениями люди превратили реки в трубы, леса в помойки, океан в болото, небо в асфальт, а себя в нечто, состоящее из тщеславия, ненависти, властолюбия и жестокого самомнения.

ПОЕЗД, КОТОРЫЙ ВЕЧНО ИДЕТ,

как жизнь.

Мы входим в вагон на случайной остановке. Говорят, слушают, ходят какие-то люди. Потом кто-то плачет. Кто-то смеется. Кто-то смотрит в окно. Кричит что-то. Остановка – кто-то уходит. Навсегда. Кто-то входит, чтобы побыть с нами несколько остановок. Потом выясняется, что здесь есть и наши родители, и дети, и друзья, и враги. Потом. Когда начинает приближаться твоя остановка.

Из «Тем для неуправляемой живописи» 1990.

Ортодоксальная теория искусства утверждает, что искусство развивает эстетическое начало в человеке, основываясь на образном понимании им окружающего мира. Отражение действительности в пластических формах создаёт эстетические критерии, которые, возникнув как некая художественная форма, эволюционируют отчасти самостоятельно, культивируя в человеке способность эстетически развиваться. Как одно из доказательств часто приводятся слова К. Маркса: «Для немзыкального уха музыка - просто шум». Однако подобное определение искусства полно внутренних противоречий.

Во-первых, практически невозможно объяснить неэстетическое первобытное искусство, а в искусстве целых эпох (Шумер, Вавилон, Египет, Индия, Китай, Мексика) - их консерватизм, слабую эволюцию во времени, по существу отсутствующее эстетическое развитие. По существу, необъяснима даже новейшая история искусства - от Греции к Средневековью и Возрождению. Почти полностью лишено классического эстетического начала и искусство XX столетия.

Во-вторых, ложно само по себе утверждение, что искусство существует только для способных или научившихся этой способности воспринимать его людей. В действительности искусство является таким же функциональным свойством человека, как речь.

Исходя из посылки об образном осмыслении действительности и рассматривая искусство в узкой целенаправленности именно эстетического развития человека, ортодоксальная теория соответственно определяла виды искусства - живопись, скульптуру, архитектуру, театр, музыку, поэзию, разрабатывала особенности каждого из этих видов. Причем оставалось неясным, почему самые великие деятели искусства оказывались универсальными художниками, способными работать в разных жанрах искусства. А ведь именно эти люди, наиболее активно выражавшие себя в искусстве, следовали его естественным возможностям, а не неким, условно навязанным ему границам.

Ортодоксальная теория научилась отсекал искусство от жизни, анатомировать его, придумывать возможные пути эволюции. Так появились не только академии, но и различные направления в искусстве, начиная с романтизма и прерафаэлитов, кончая новейшими течениями наших дней. Искусство всегда жило, перегороженное догмами и условностями, оно растекалось в разных направлениях, причём классицизм практически ничем не отличался от поп-арта. Согласно Теории всеобщей контактности, искусство обращается к творческому началу в человеке. Эстетика — это нечто случайное, очень условное, выросшее на теле искусства, но не внутри него. Совершенно безразлично, каким образом человек познает себя и окружающий мир - образно или с помощью понятий. В искусстве и в науке одинаково применимы оба способа. Величайшие открытия Коперника и Ньютона были сделаны людьми, образно мыслящими, а теория относительности Эйнштейна по форме изложения ближе к литературному эссе, чем к изысканию по физике.

Искусство и наука отличаются не способами познания или способами реализации познанного, а характером воздействия и на творческую потенцию человека, путями удовлетворения этой потенции и способами возбуждения последней. Исходя из этих посылок, легко объяснить происхождение искусства, его эволюцию в наиболее консервативных эпохах, найти правильное объяснение, например, готического искусства и проанализировать развитие искусства сегодняшнего дня.

Теория всеобщей контактности утверждает, что искусство не отображает жизнь, но выражает и притом не жизнь как таковую, а человека в

ней. Отсюда специфика искусства, деление его на привычные для нас жанры практически не существуют. Реализация выражения жизни связана главным образом с теми условиями современности, которые предлагает время для наиболее активной формы выявления этой реализации.

Искусство более жизнеспособно, чем человек, но не потому, что оно вечно, а потому что непреходяща действительность бесконечно изменяемая обстоятельствами и временем. Поэтому способы выражения человека в искусстве могут быть столь же разнородны и разнообразны, как формы жизни на земле. Исходя из подобного понимания искусства, можно подойти к его основному закону - закону всеобщей контактности.

КОНТАКТНОСТЬ

— это овеществление творческой потенции в материале сообразно концепциям своего времени. Можно сказать иначе — это перевод жизненной реакции человека в некое материальное качество, способное раздражать, будоражить, действовать, передавая людям тот контакт с миром, который испытал сам художник.

Отрицая ортодоксальную теорию искусства, Теория всеобщей контактности считает, что определять, что есть искусство, а что не представляет его произведения, необходимо, исходя не из условных эстетических категорий, а из творческой потенции и способов ее реализации. Все вопросы эволюции искусства рассматриваются ею на почве анализа бытия человека в жизни и его переживания окружающей действительности. Отсюда принципиально иной характер приобретают вопросы обучения: учить надо не искусству, но выявлению творческого начала, что практически снимает границы специфики искусства, трактуя их, как связь взаимодействия с материалом. Тем самым по-новому определяется и эволюция художественного мышления в истории человечества.

Искусство не может конкурировать с наукой. Искусство выражает человеческую жизнь, создает пластическое воздействие, аналогичное силе воздействия действительности. Искусство — это бытие человека в жизни, наука - изучение формы жизни человека, окружающей его природы и природы самого человека. Исходя из подобной трактовки, человечество может обрести новый мир чувств, эмоций, идей, существующих в человеке, но не нашедших своего проявления, потому что, подобно науке, искусство не дает ни форм, ни слов для этого нового языка.

НОВЫЕ ИДЕИ - НОВЫЙ ЯЗЫК

Идея - создание живописи, очень активно выражающей то воздействие действительности, которое нас окружает. Здесь и надежды, и неуверенность, и возможность победы, и усталость. Темы дают возможность все это выразить.

Почему геометрия? Эти простые формы помогут найти наиболее активное пластическое решение избранного художником настроения. Потому что сюжетом здесь является не тема, а то сложное состояние чувств, которые должны быть вызваны и реализованы этими идеями.

Сегодня, как и в XVIII веке, теоретики искусства утверждают, что человек получает от искусства пользу, развиваясь эстетически и приобретая определенную информацию. Иначе говоря, узнавая в искусстве действительность, которая его окружает, отдельные факты истории, ее деятелей и т.д., переживая эти события, человек делает для себя некие выводы.

Но всякая информативность искусства в наши дни легко заменяется средствами технической информации. С гораздо большим успехом радио, телевидение, печать, фотография информируют о прошлом и настоящем, чем искусство.

К тому же пресловутая информативность искусства искажает его природу. Ведь искусство не показывает и не изображает, а воздействует и тем самым способно извратить любую информацию.

Утверждая эстетическую ценность искусства, теоретики сводят его задачи к чисто теоретическим аспектам - репродуцированию окружающей действительности с помощью формально ясных, но тоже теоретических средств той же живописи, скульптуры, графики, театра, литературы, музыки, архитектуры и т.п., всего того, где доминирует техника.

Наконец, подобная трактовка искусства имеет в своей основе первые попытки XVII-XVIII веков проанализировать искусство, а главное те механистические концепции, которые рассматривают искусство как вид занятий человека, а не форму его жизни.

Всеобщая же теория контактности исходит из того, что именно как форма жизни человека искусство необходимо для развития человечества. Оно 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 народа, нации, но и существование самого общества и государства.

Человек обращается к произведениям искусства или к отдельным элементам последнего (например, в дизайне) за тем, чтобы обрести определенный коммуникативный контакт. Казалось бы, этот контакт не всегда апеллирует к эмоциональному миру человека, к формированию его нравственных и моральных критериев, хотя, безусловно, и воздействует на них. Очень часто он не приносит ни эстетического удовлетворения, как в современном искусстве, ни познания действительности, хотя элементы познания присутствуют всегда в любом проявлении художественного творчества наших дней.

Существует несколько законов, по которым человек обращается к искусству. Эти законы касаются каждого человека по-разному. Практически нет человека, который не обращался бы к искусству, но продолжительность и глубина контакта индивидуальны. Они определяются не только культурным,

интеллектуальным и эмоциональным уровнем, но и факторами внешней среды, особенностями окружающей действительности.

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» направляется, культивируется и формируется искусством. Большие ученые вовсе не должны серьезно заниматься художественным творчеством. Тем не менее, можно утверждать, что когда-то они испытали контакт с искусством, не отмеченный подсознанием, но положивший начало формированию их творческого потенциала. Само собой, разумеется, существуют люди и с огромным творческим потенциалом, не нуждающимся в первоначальной стимуляции.

ПЕРВЫЙ ЗАКОН Теории всеобщей контактности - закон равновесия эмоционального надсознания. Согласно ему, человек обращается к искусству, стремясь обрести равновесие тому напряжению надсознания, которое вызывается в нас внутренней динамикой современной жизни. Разрядка надсознания, нахождение сбитости выхода ритма, материальное овеществление определенной эмоциональной неполноценности - таковы основные источники исходной потребности в искусстве. Это как бы элементарная контактность, связанная с физиологией человека, часто удовлетворяется простейшими формами контакта с искусством и не только с искусством. Той же цели служат футбол, хоккей, бега, олимпиады, где массовость создает эмоциональный допинг, который физически становится аналогом компенсации искусством.

В свою очередь, массовые воздействия рок-ансамблей аналогичны массовым спортивным состязаниям. Все же остальное связано с искусством, поскольку ничто другое не может дать необходимой разрядки напряжению надсознания, но напротив - будет конденсировать ее, приводя к стрессовому состоянию и к изменению моральных и нравственных принципов в человеке.

Это принципиальное положение связано с той потенцией, которая возникает в человеке в результате нарушения эмоционального надсознания. Подобная потенция, требуя эмоционально-интеллектуального удовлетворения, связана с необходимостью творческого сопереживания и возмущения. Возникающая в результате активная масса в подсознании способна уравновесить жизненный конформизм. Поэтому только искусство, преобразующее материал в пластическое воздействие, или активное включение себя в соучастие (как в спортивных соревнованиях), дают человеку возможность найти тот необходимый эмоциональный вес, который делает его надсознание полярным.

ВТОРОЙ ЗАКОН Теории всеобщей контактности - закон доверия интеллектуального надсознания. Согласно ему, человек обращается к искусству с целью установления с ним интеллектуального контакта, эмоциональной связи, аналогичной связи доверия с другим человеком. Этот контакт во многом зависит от силы воздействия жизни на надсознание, либо от силы морально-нравственного комплекса, который присутствует в любом

человеке. Образы искусства, его пластика начинают совпадать с миром скрытого эмоционального подсознания, заполняя существующий в нем вакуум недоверия к себе.

Пластическое воздействие искусства во втором законе более сложно и продолжительно, чем в первом. Если в первом эмоциональное надсознание может быть в какой-то мере удовлетворено плакатом, эстрадой, опереттой, спортивными соревнованиями, то во втором удовлетворение интеллектуального надсознания связано с обращением к опере, графике, камерной скульптуре.

ТРЕТИЙ ЗАКОН Теории всеобщей контактности связан с творческим потенциалом личности. В его реализации играет определяющую роль характер эмоционально-интеллектуального надсознания и сила личности человека. По существу, это закон творческой потенции. Его воздействие на человека практически безгранично. Правильно сформулированное, это качество искусства способно превратить его в подлинный стимул развития человеческого общества.

Третий закон говорит о стремлении человека замкнуть свою творческую потенцию, пусть самую незначительную, с творческой потенцией искусства. Возбуждение и стимулирование творческого импульса пластическими средствами искусства принципиально воздействует на всю духовную организацию человека.

Рассматривая искусство как проявление чистой творческой потенции человечества и выводя из этого постулата свои законы, Теория всеобщей контактности утверждает, что любой человек, независимо от его культурного уровня, способен воспринимать искусство. Практическая «полезность» искусства прежде всего связана с возможностью удовлетворить нарушенное эмоциональное равновесие в надсознании, восстанавливать интеллектуальное доверие, формулировать и форсировать творческую потенцию человека.

Основные законы Теории всеобщей контактности позволяют сформулировать и основные законы искусства.

Первый закон требует активного выявления творческой потенции искусства и, значит, выявления нематериального в сверхматериальном. Пластическая борьба материала и идеи - первое условие искусства (усиление преобразования материала, отрицание его образом, усиление потенции творчества в самом восприятии предмета искусства и т.д.).

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

Если первый закон можно условно назвать законом преобразования, то второй - законом ворот. Ибо раскрытие ворот искусства, активное выявление путей для контакта – это, прежде всего, четкое определение современных черт искусства, ибо только оно позволяет свободнее и активнее донести до сегодняшнего человека необходимую ему коммунибельность искусства. Обострение моментов современности - 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, тогда его индивидуальное видение может стать всеобщим видением.

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

Эти связи должны быть короткими, прямыми, активно соединяющимися с человеком. Отсюда современность, отсутствие предвзятости в стремлении установить связь с человеком, новаторство в любой форме его проявления позволяют достичь наиболее полной коммуникабельности.

ЧЕТВЁРТЫЙ ЗАКОН искусства говорит о содержательном смысле контактности. Информативность искусства удовлетворяет не только физическую потребность в развитии творческой потенции человека, но умножает ее на совершенствование его духовной организации, воздействует на нравственный, моральный, общественный и гуманистический потенциал. В качестве обязательного условия для создания художественного произведения он выдвигает наличие внутреннего, пусть не всегда открыто проявленного, содержания. Значительность содержания, его общечеловечность, гуманизм вместе с творческим потенциалом искусства и лежит в основе всех великих художественных произведений. Стремление сделать человека соучастником творческого процесса, заставить его поверить в свою человеческую сущность и составляет тот великий оптимизм искусства, который уже много веков является моральным и нравственным стимулом человечества.

ПЯТЫЙ ЗАКОН искусства рассматривает пути реализации материала и коммуникабельности искусства для определения всех его видов, или иначе - комплексных средств воздействия на человека.

Поскольку Теория всеобщей контактности говорит о необходимости полного удовлетворения человеческого надсознания, четкая ориентация искусства на активный контакт с воспринимающим его произведения человеком обязательна. Поэтому пятый закон предусматривает обострение соотношения различных существенных элементов искусства, нахождение

новых их соотношений 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 сами по себе средства воздействия разнообразны и не могут быть ограничены рамками условности и вневременных законов. Они развиваются вместе с человеком. Но будучи связаны с материалом, средства искусства ограничены в своих возможностях, почему постоянное варьирование и совершенствование их обязательны ради усиления воздействия.

Согласно этому закону, нельзя установить некое вневременное определение специфики живописи, скульптуры и других видов искусства, поскольку они постоянно трансформируются. Жизнь человека в обществе и государстве способна их менять. Живопись может стать наполовину скульптурой и музыкой в их классическом определении, музыка - литературой, скульптура превратиться в архитектуру. Все это находится во власти перемен и обстоятельств внутренней жизни сегодняшнего человека.

Тем не менее, известные принципы, которыми определяются отдельные виды искусства, существуют.

Первый принцип связан с характером материала, в котором искусство обращается к человеку: плоскость, объем, пространство, движение, звук, слово и т.д. Характер материала преобразования определяет своеобразный фундамент, на котором возникает любое здание, совмещающее или, наоборот, отрицающее всякое соединение с иными материалами. Это 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, - дискретностью внутреннего мира человека сегодняшнего дня. Этим определяется, как используются средства связи в конкретном 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 развития. Например, в цвете основой становится не окраска или оттенок, а вес, поскольку вес цвета более универсален. В форме выбирается не качество ее поверхности или объем, а пространственная масса. Подобный анализ позволяет точнее определить круг произведений того или иного вида искусства.

Третий принцип связан с характером наполненности искусства. Последняя, в свою очередь, зависит от тех конкретных условий, которые время и социально-экономические обстоятельства делают обязательными для существования контакта между искусством и современниками. Можно сказать иначе: особенности наполненности искусства зависят от способа его воздействия на современника. Это общение, - а оно должно быть очень активным, - и вызывает каждый раз иную трактовку даже самых общих идей и тем. Соответственно возникает иной характер трактовки материала искусства для реализации его контактности. Действительность в совокупности с действием языка пластики определяет характер

наполненности искусства, его метод, идеи, способ общения со зрителем. Именно способ контакта искусства и современного человека говорит о том, какое это искусство - сегодняшнее или вчерашнее, и определяет потребность в нем общества.

ЕДИНЫЕ ЗАКОНЫ КОНТАКТНОСТИ

Основная посылка Теории всеобщей контактности заключается в том, что общение человека с окружающей средой и действительностью всегда приводило, и будет приводить к различным формам эмоциональной и интеллектуальной дисфункции. Сегодня под все возрастающим давлением темпа технического развития и груза всех видов информации (социальной, экономической, бытовой) человек как бы капсулируется - уходит в себя. У него возникает, как защитная реакция, тенденция создавать внутри себя собственный мир с личной шкалой законов и ценностей. В результате начинает формироваться новый взгляд на действительность и все в ней происходящее, что имеет исключительное значение для искусства, традиционные меры воздействия которого оказываются бессильными пробить панцирь человеческого одиночества. Для того, чтобы преодолеть свойственную нашим современникам замкнутость, отчужденность, недоверчивость, необходимо изменение и самого искусства, и значения его языка. Ведь человек, замыкающийся в своей капсуле, не получающий никакой поддержки от окружающего мира, а вернее - не желающий ее получать, неизбежно идет к духовной деградации, к самоуничтожению. Но если еще в начале нашего столетия разбить стену недоверия в человеке было сравнительно легко - он сам этого хотел и ждал, как чеховские герои, - то теперь установить с ним контакт становится все труднее. Поэтому подлинно современное искусство должно обращаться не к эмоциям человека и его сознанию, а к надсознанию - процесс, происходящий по законам контактности.

Условия контактности определяются временем и характером эмоциональной дисфункции общества, связанной с политическими, экономическими, социальными, национальными, культурными и многими другими факторами. Эта дисфункция рождает силу и направленность той или иной пластической потребности человека и общества. В ее основе лежит противоречие между человеком (логика его жизни) и обществом (как демократическим объединением отдельных людей), государством (как бюрократическим орудием насильственного подавления личности человека) и народом (с его характерными национальными особенностями), с логикой эволюции земли - временем (парапсихологическим воздействием эволюции материи на развитие человеческого общества). Все эти факторы, определяя степень и характер декомпенсации, сталкиваются с внутренней логикой развития искусства. Ведь как землетрясение, уничтожая что-то в ландшафте земли, не меняет его в корне, так и искусство, изменяясь от времени и условий, продолжает оставаться искусством.

С другой стороны, нельзя упускать из виду конфронтацию общества и государства, государства и народа, общества и народа (хотя и очень редко), которые каждый раз сказываются на характере искусства.

В случаях конфликта общества с государством рождается и поддерживается обществом антигосударственное, неофициальное искусство, своим гражданским смыслом и пластическим языком противостоящее официальному.

Конфликт между человеком и обществом обуславливает стремление к резкому изменению средств искусства. Выражая себя через материал, находя все новые средства выражения, художник бросает пластический вызов обществу, что приводит к появлению неконформистского по форме искусства. Яркий пример тому - Микеланджело, фовисты, Пикассо.

Конфликт между человеком и государством вызывает к жизни агосударственное общественное искусство, где главным является не столько новый язык средств выражения, противостоящий государственному искусству, сколько направленность пластического и сюжетного содержания против государственной системы. На этом пути возможно появление целых «оппозиционных» художественных школ и направлений, вроде импрессионистов.

Конфликт человека с народом имеет своим результатом консерватизм изобразительного языка, его застылость, академизм, замкнутость в самом себе и невосприимчивость его людьми. В данном случае речь, естественно, идет об искусстве, а не о его салонной подделке, модном варианте или китче.

Конфликт человека со временем либо носит психический характер, либо заключает в себе превращение искусства в ремесло, что не имеет уже отношения к творческой потенции человека.

Устанавливая эти общие принципы конфронтации человека с окружающим миром, в котором он существует и определяя тем самым характерные особенности контактности во всех видах искусства, нельзя упускать из виду что различные конфликты предполагают соответствующие эйфории.

Способность определять свое положение в обществе, природе, реальной действительности является одной из основных посылок жизнедеятельности человека. Специальная наука занимается анализом вопросов его поведения - отдельные части большой проблемы, которые относятся к формам жизни человеческой личности, проблемы, где физическое и психофизическое теснейшим образом связываются с подсознанием и морально-нравственным комплексом индивидуальности.

Рассматривая проблемы контактности, можно найти новое определение сознательно-общественному поведению человека, по-новому определить науку и значение в ней контактности человека, которую можно вполне сознательно развивать. Но нас интересует основная контактность человека, которую можно определить как контактность с самим собой, т.е. анализ и изложение тех путей и связей, которыми достигается внутренняя гармония надсознания человека. 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 своей совокупности они создают ту полноценность человеческой личности, от которой во многом зависит нормальная и полноценная жизнь человека. Разрушение же этих связей приводит к декомпенсации физического, эмоционального, психического и морального мира.

Контактность человека обуславливается несколькими законами. Это прежде всего законы социальной контактности - общественное обитание человека в мире. Затем два закона, связанных с физическим бытием человека - бытием его тела (физиологическая контактность) и его эмоций (экстатическая контактность). Наконец, закон возбуждения потенции эмоциональной, творческой (экспрессивная контактность) за которыми следует все объединяющая контактность, сублимирующая творческую потенцию в нравственно-моральную революцию человеческого надсознания.

На первом месте стоит чувство социальной неполноценности человека. Оно может появляться от разных причин - социальных, экономических, культурных и принимать, на первый взгляд, наиболее нелепые формы, начиная с приобретения «самой красивой» и большой автомашины, кончая ультрамодной прической и фасоном одежды. Это степень формирования человека в среде и соответственно общественная декомпенсация личности.

Важнейший элемент здесь - 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, на первый взгляд, не имеет, хотя, безусловно, влияет на наиболее массовые его формы, вроде той же моды, и имеет значение в определении способности человека быть вообще художником.

Эта форма контактности тесно переплетена с каждодневной жизнью человека и государства и способна давать прямой экономический эффект. Учет социальной декомпенсации людей ведет к точному прогнозированию моды и спроса на промышленные товары.

В социальной декомпенсации большую роль играет темп жизни и темперамент культурно-технического развития общества, изменение моральных и общественных ценностей и общий характер конформизма, поскольку именно эта декомпенсация в основном связана с желанием человека быть конформистом в обществе или в более узкой своей среде. Подобно другим контактностям, она имеет свои эйфории (возбуждения), каждая из которых складывается из определенных элементов.

На первом месте во всех эйфориях социальной контактности стоит момент превосходства: быть как все, но и лучше всех. Это примитивное чувство элементарной контактности с окружающим. На втором месте - утилитарность, сознание нужности вещи, предмета, качества, искусства. На третьем - момент доказательности, утверждение личности. Все эти моменты

формируют и регулируют различные степени эйфории социальной контактности, в число которых входят местная, социально-«соседская», политическая, сексуальная, индивидуалистическая, национальная, семейная. Все они варьируют конформизм в превосходной степени.

В физиологической контактности ведущее место занимают рефлекторные ощущения - движение, запах, звук, толчок, открытый секс - все, что связано с физическим воздействием на физиологическое подсознание человека. Их основу составляют декомпенсации физической неполноценности, неудовлетворенности, физического недоверия к себе. Целые эпохи в истории строят свое искусство на одних элементах первичной контактности. Таково первобытное искусство (чувство физического недоверия к своим силам на охоте - отсюда танцы, рисунки, скульптура), поздний Рим (бои гладиаторов как компенсация собственной физической неполноценности), Средние века (казни и сожжения на кострах наравне с театральными зрелищами как компенсация религиозной неудовлетворенности своей индивидуальностью).

Но присутствует физиологическая контактность в любом обществе и общественном строе, охватывая огромные массы людей. Упускать это из виду нельзя, ибо неуправляемая, она приводит к повышению агрессивности в обществе. В то же время управление, которому ее пытаются подчинить тоталитарные государства, бессмысленно, ибо она не связана ни с какой идеологией, но только с физическим бытием человека, и напротив - способна уничтожить любую идеологию, отупляя человека и не давая ему необходимого эффекта удовлетворения.

Таким образом, физиологический контакт предполагает, подобно всем остальным формам контактности, сопереживание человеком происходящего, включение его физической потенции в акт действия, усилия, наслаждения, игры и т.п.

Закон экстатической контактности предполагает своего рода допинговую контактность эмоций человека. Для него одинаково характерны повышенная громкость, шум, вызывающее ужас чувство, страх, любое нервное потрясение. Возбуждение и поражение эмоциональных ощущений создает импульс для декомпенсации надсознания. Подобная контактность не становится определяющей для отдельных эпох, но существует всегда наравне с другими формами, поскольку связана с заторможенностью ощущений человека скорее, чем со временем. Однако бывают периоды, когда подавление обществом или государством эмоций человека настолько возрастает, что у него возникает потребность в криках терзаемых дикими зверями первых христиан или «фантомасы» и фильмы ужасов.

Но если в физиологической контактности все зависит от сильной и удачной спортивной игры, в которой человек, сидя на трибунах стадиона или перед телевизором, внутренне участвует, то в экстатическом контакте необходима постоянная смена ритмов, стиля, новые драматические находки, перемена манеры воздействия на людей, иначе он притупляется и сходит на нет. Здесь должно создаваться напряженное поле воздействия на человека.

Эта контактность важна не только потому, что экстатическая подавленность характеризует человечество в гораздо больших масштабах, чем физиологическая. Главное, что она охватывает целые возрасты, особенно подростков, женщин и мужчин в возрасте до 40 лет. Реклама, шлягеры, успехи отдельных ансамблей, кино, телевидение, литература, детективы - их успех зависит от точного учета экстатической контактности.

Эйфории этой контактности определяются возможностью допинга. Это взрыв - поражение эмоций человека ситуацией, формой. Эйфория насилия - насилия над ортодоксальными чувствами человека. Эйфория анатомии чувств - изложение эмоциональной жизни в открытом медицинском контексте. Эйфория откровенности - раскрытие эмоциональной подсознательности, где тайное и скрытое делается всеобщим достоянием. Эйфория шокинга - поражение привычного понимания вещей, как например, мусорный бак вместо кровати в пьесе Бекета.

Каждая из приведенных эйфорий имеет общие моменты конструкции. Первый момент - диссонанс со всем, что окружает человека, активное усиление дисфункции, уже существующей и в человеке, и в обществе. Второй - ритмика действия, ее сюжетный пластический темперамент, который позволяет нагнетать воздействие диссонанса. Третий - создание напряжения, постоянного и очень сильного, полностью поглощающего человека. Подобные конструктивные моменты относятся ко всем проявлениям экстатической контактности, начиная со шлягеров, кончая кино, графикой и павильонной архитектурой.

Эмоциональная контактность основана на стремлении вызвать эмоции человека на прямой контакт с искусством. Этот вызов, непосредственный и часто спонтанный, не похож на экстатический контакт. Он не шокирует, не создает дополнительного допинга, но напротив - усиливает присущую человеку эмоциональность. Именно раскрепощение эмоций человека и создает основу для преодоления декомпенсации его надсознания, иначе - эмоциональную среду его переживания. Эмоциональная контактность присуща искусству любой эпохи. Она составляет фундамент народного искусства, оказывает решающее влияние на дизайн, интерьерную архитектуру и всю ту художественную среду, в которой обитает человек.

Теория всеобщей контактности выявляет здесь несколько аспектов эйфорий - доверия, поглощения, расширения внимания, переживания, модуляции эмоции, выхода экспрессии. Любое народное искусство, начиная с музыки, несет на себе контакт доверия и модуляцию эмоции. В раскрашенном пасхальном яйце эйфория доверия заключена в самом сюжете Пасхи, и цветовое решение абстрактно модулирует человеческую эмоцию. То же можно сказать и о народной одежде. Более сложный контакт возникает от дизайна, интерьерной архитектуры, где эйфория переживания, расширения внимания находится в прямой зависимости от эйфории поглощения.

Еще более сложна эйфория выхода экспрессии, поскольку она связана с полной полнотой эмоциональной неудовлетворенности человека. И здесь

кич, развлекательный театр, музыка, танец занимают большое место в разрешении контакта. Что же касается масштаба эйфории, то он регулируется тремя посылками: открытостью, весомостью эмоции и силой конформизма.

Открытость связана в основном со способностью прикладного искусства (народного, развлекательного и т.д.) завоевать доверительный контакт с человеком. Способность доказать всю необходимость и неизбежность потребности для эмоционального мира человека зависит именно от эйфории открытости вещи или произведения искусства. Те же характерные бытовые, национальные или модернистские пластические черты, которые активно фиксируются в искусстве, - важное условие рассматриваемой эйфории. Большое значение в моменте открытости имеет ясная разработанность и утилитарность. Практическая полезность вообще приобретает в эмоциональном контакте очень большое значение. Наконец, в момент открытости входят традиционность, привычность вещи или предмета искусства.

Момент весомости эмоции — это прежде всего эмоциональная сюжетика произведения искусства. Главное место здесь занимает характер общественной дисфункции, общественного конформизма, а в некоторых случаях и социальной неудовлетворенности. Весомость эмоции создает смысловую основу для верного решения даже, положим, настольной лампы или автомашины. Эмоциональный вес имеют и еще два составных элемента — это реконструкция больших сюжетов, чувств, идей и внешняя не-утилитарность вещей (один из примеров - стилизация мебели в прикладном искусстве).

Наконец, очень большое значение имеет момент силы конформизма. Говоря мало хорошего о человеке, он, тем не менее, создает эмоциональную общественную среду и позволяет этой средой пользоваться. И если в весомости эмоции присутствует начало стиля (неутилитарность эмоциональной эстетики), то именно конформизм делает этот стиль всеобщим, находя или искажая его согласно привычным, ранее существовавшим потребностям людей.

Эмоциональная контактность обладает чрезвычайно широким диапазоном воздействия на человека. Причем под этим воздействием постоянно находится большинство людей в отношении предметов обихода, выбора продуктов питания, кончая одеждой, предметами обстановки, развлекательным театром, кино и произведениями прикладного искусства. Поэтому разработка вопросов этой контактности имеет большое практическое значение.

Экспрессивная контактность обращена на вызов в человеке элементов творческой потенции (самовыражения). Включение человека в акт искусства, в его переживание носит здесь не статичный, как в эмоциональной контактности, а активный, действенный характер. Преодолеваемая декомпенсация касается определенных элементов интеллектуальной потенции. Поэтому оперетта уступает место драматическому театру с определенными

экспериментаторскими послылками, прикладное искусство вытесняется графикой, а развлекательная музыка - джазовым оркестром.

Среди эйфорий, связанных с экспрессивной контактностью, можно назвать агрессию вызова, разрядку, аккумуляцию, притяжение, выход и некоторые другие. Все они предполагают в любом виде искусства обязательное обострение пластического характера раскрытия сюжета, формы, на что, собственно, и рассчитана экспрессивная контактность, но каждая из них обладает своими особенными свойствами.

На первом месте стоит неожиданность, заставляющая реагировать на то или иное событие искусства, которое можно определить как момент воздействия. За ним следует то, что можно назвать ударом, иначе - открытием, поражающим надсознание человека. Момент восприятия предполагает спокойное включение творческой потенции в создаваемый или происходящий на глазах акт искусства.

Возбуждение творческой потенции средствами искусства заставляет определить контактность искусства как очеловечивание видения, окружающего мира и самого себя. Только преображенное, трансформированное с помощью человеческих чувств искусство способно разбудить потенцию человечества. Соответственно, экспрессивная потенция - это потенция реакции, или вызов на реакцию человека пластическим языком искусства. Поиски формы в театре, музыке, живописи, литературе, архитектуре являются как бы содержанием экспрессивной контактности. Экспрессивная контактность очень важна для рождения творческой мысли и вообще формирования личности человека. С развитием науки и техники развитие творческой потенции становится для многих людей почти физической необходимостью. Разработка ее принципов имеет в равной мере прикладное и практическое художественное значение.

Интеллектуальная контактность связана с декомпенсацией интеллектуально-эмоционального надсознания человека, преодолеваемой средствами искусства. Подобное нарушение испытывают многие люди независимо от уровня образования и развития интеллекта. Декомпенсация умственного мира, дисфункция мышления требует активного, мобилизующего контакта с искусством, в котором большую роль играет сознание. Условно говоря, здесь требуется искусство, обращенное к сюжетной сложности своего пластического содержания, к ассоциативно-эмоциональным связям и чистой пластике. Здесь существуют свои эйфории, позволяющие полнее сконцентрировать действие любого искусства.

Интеллектуальный контакт невозможен без эйфории доверия, в какой бы форме этот контакт ни проявлялся - в характере подачи театрального спектакля, в общем виде картины, ее цветовом решении, в характере музыкального произведения или оформлении книги. Среди конструктивных элементов эйфории доверия есть композиция доверия - пластическая система самых характерных для искусства сегодняшнего дня решений. Есть конструкция входа - функциональная активность разработки наиболее полного и понятного пластического изложения смысла. Есть, наконец,

воздействие контакта - полное поглощение искусства, переживание его человеком.

Следующей за эйфорией доверия идет эйфория раскрытия, где полный контакт с искусством позволяет человеку соприкоснуться со своей интеллектуальной потенцией.

Эйфория поглощения и эйфория импульса позволяют человеку полностью сконтактоваться с самим собой и полностью же использовать то открытие в самом себе творческой потенции, которое способно дать искусство.

Все эти эйфории конструируются теми же моментами: композицией доверия, т.е. современной пластикой искусства, которая открывает «конструкцию входа» - наиболее функциональное воздействие искусства через содержание и создает «эффект воздействия» - полное восприятие искусства.

Духовная контактность непосредственно обращена к морально-нравственному комплексу человека. Это - один из основных контактов человека с искусством - сознание идеалов человечности и попытка открыть для себя смысл бытия. Искусство здесь компенсирует человека всем комплексом доступных ему средств и, соединяясь с резким возбуждением творческой потенции, может стать наиболее действенно преобразующим началом в человеческом обществе. Ощущение разрушенности мира, невозможность его осмыслить, понять себя в этом мире, духовная потерянности характеризуют эту форму декомпенсации духовного равновесия человека.

Для воссоздания подобного равновесия мало средств искусства, если последнее не включает весь арсенал последних пластических находок, воздействуя тем самым на творческую потенцию человека. Как наиболее сложное новаторское и вместе с тем сюжетно насыщенное построение, поднимающее темы жизни человечества, - таким должно предстать искусство в этой контактности.

Здесь существуют свои эйфории - контактности вызова, разрушения, сна и созидания. Каждая из них связана с той или иной степенью дисфункции в обществе человека. Контактность вызова - необходимость быстрее воздействия средствами искусства на человека, поскольку уже сам по себе контакт дает необходимый эффект. Необычность пластического решения, острый интерес к подаче сюжета могут оказаться достаточными.

Эйфория захвата более сложна, поскольку требует более доверительного и глубокого проникновения в человека. Здесь необходима 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 приобретает определяющее значение не столько литературное содержание, сколько содержательность пластического языка современного искусства и функция этой формы.

Эйфории разрушения и сна построены на соединении творческой потенции человека с нравственно-моральным комплексом его надсознания. Шокинг, поражение духовного мира человека, стресс его сознания и одновременно воссоздание некоего идеального мира - их характерные черты. Пьесы Бекета - лучший тому пример.

Эйфория созидания - своего рода религиозно-духовное воздействие искусства на человека, точнее - то 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 имело место в Средние века. Возможно, оно еще не один раз проявит себя в истории человечества, поскольку его условием является внутренняя устремленность человека к самому себе как к человеку - члену Вселенной, а не к своему одиночеству в ней.

Каждая из приведенных эйфорий обладает своими элементами воздействия. Во всех них на первом месте стоит конструкция контакта, или определение путей наибольшего пластического воздействия на человека в любом искусстве, безразлично будет ли то абсурдность, гиперболизация или нечто тому подобное. Второе место занимает композиция возникновения, или захвата внутреннего мира человека сюжетом, пластикой, ассоциациями, интересом к действию, интриге, выдумке и т.п. На третьем - конструкция создания внутренней успокоенности, или точнее - нахождения себя, заполнения себя искусством, контактностью с его средствами, с содержанием, с его потенцией. Эта важнейшая человеческая контактность в будущем, скорее всего, будет служить большинству людей в их мире смятенных чувств и жизненного конформизма.

Все эти законы контактности обращены к искусству и к человеку, т.к. несмотря на разницу декомпенсации и различия пластического выражения изобразительных средств, контактность как таковая остается единой. Ее общие законы зависят от потребностей современного мира, а не от возможностей искусства. Ведь сами эти возможности появляются исключительно в зависимости от потребностей контактности. Поэтому, несмотря на различие функциональной направленности, все виды контактности можно рассматривать как единые.

Подобное единство вызвано, прежде всего, тем, что они по существу рассматривают только вопросы связи искусства и человека, точнее - средств воздействия на подсознание или надсознание. Общая компенсация нарушенного жизнью эмоционального, интеллектуального или физического равновесия является другой частью этого единства. Обобщая эти положения во всех законах контактности, можно составить формулу потребности и характера наибольшей контактности времени.

Основным фактором в ней будет сила конфронтации человека с государством, которую 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, помноженные друг на друга, дают величину духовного потенциала анализируемого времени.

Эта всеобщая конфронтация, существующая во всем мире или в отдельной стране, для того, чтобы определить потребность в контактности искусства, делится на величину духовного потенциала страны, народа или государства, - С. А общая потребность в искусстве, точнее - в возможностях его действия на людей и их надсознание, умножается на конкретный тип искусства - И. Тем самым выводится формула высшей контактности своего времени:

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

Эта формула может строиться по десятичной системе, где конфликт общества и государства, государства и народа, а также конфронтация человека с обществом получают свое цифровое выражение.

Как цифровое выражение можно получить и культурный потенциал определенной страны и различных видов контактности. Составив подобную цифровую таблицу, можно установить потребность каждой страны, общества или человека в определенном конкретном виде контактности.

ОСНОВНЫЕ ФОРМЫ КОНТАКТНОСТИ

Декомпенсация человеческого надсознания определяет искусство, его язык и активность. Конфронтация общества и государства или человека и общества сказывается на его форме и направленности пластического содержания. Культурная традиция говорит о преимущественном интересе к отдельным 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?

Согласно Теории контактности, такие общие, сказывающиеся на развитии пластического мышления человечества условия существуют. Истоки их - в основном характере контактности человека с самим собой и окружающим миром. Сам факт контактности человека с произведением собственных рук становится возможным только при условии человечности языка контакта, т.е. того способа, которым самовыражение художника передается людям. Подобный, условно говоря, человеческий перевод увиденного, познанного или придуманного необходим. По той же причине в искусстве невозможна ни фотокопия с натуры (исключение составляет китч), ни чистая абстракция, лишенная каких бы то ни было пространственных, цветовых и иных эмоций от предметного мира.

Более того - язык искусства повторяющий, копирующий, воссоздающий прямые образы природы практически неконтактен. Он представляет как бы язык орфографии, передающий своими пустыми для чувств людей знаками определенную информацию, что не имеет никакого отношения к нашей творческой потенции. Отсюда деформация предметных форм, их трансформация в зависимости от личного видения художника - наиболее контактабельный путь развития средств искусства. Чем активнее пропускает через себя художник увиденное, все элементы окружающего мира, чем точнее именно свое видение воспроизводит, тем ярче и контактнее его творчество. Этот характер видения может существовать и в сочетаниях литературных форм с повышенной литературной их декларацией, как например, в сюрреализме, и в повышенном звучании цвета, в мазке, и в новых фигуративах, и в вещественности абстракции. Важно, что контактность возможна только через очеловечивание любых средств искусства. А раз так, закономерности пластики человеческой контактности заключены в самом человеке.

Новорожденный контактирует с самим собой. Для него внешний мир состоит из его содержания - молока, сухих пеленок. Его замкнутость в себе усиливается и органами чувств, которые воспринимают все плоско и однозначно, даже слух. Условно такая контактность может быть названа плоскостной, поскольку характер существования ребенка рождает условность его видения.

Но когда в руки ребенка попадает предмет, а особенно когда он делает первые шаги, наступает радостное предметное восприятие мира. Все хочется ощутить. Мир прекрасен и интересен. Он огромное поле для исследования и рассматривания. Открытие предметного мира вызывает исследовательский характер контактности, которая может быть определена как предметная.

Передвижение ребенка среди знакомых и потому неинтересных предметов, превращение одних предметов в другие (стула в поезд или автомобиль), игра со своими оценками предметов, где собственное воображение значит больше, чем реальность, и создают пространственную контактность. Ее характеризует погружение в самого себя, анализ собственных мыслей о мире и эмоций, им вызываемых.

Все эти три формы контактности могут считаться основными для пластической контактности человеческого надсознания. Каждая из них хорошо стимулирует и сублимирует ряд плоскостных признаков. Плоскостная контактность, замкнутая в себе самой, нуждается только в выработке некоего условного всеобщего пластического языка, наподобие букв или иероглифов для того, чтобы существовать и делиться опять-таки сама с собой содержанием жизненного мира государственного, общественного, семейного.

Предметная контактность - активная форма человеческого контакта с самим собой и с окружающим миром. Для нее характерны познание и изучение, удивление и открытия. Соответственно возникает необходимость в создании новых средств передачи познанного другим людям... Тем самым

формируется новый язык искусства. И хотя этот язык неотделим от изученного, человеческая окраска контакта, как радости постоянного открытия, остается неизменной.

Пространственная контактность более сложна по своим посылам. Она включает оценку всего происходящего вокруг себя и в себе через себя. Определение самопознания как основы существования человека открывает огромные возможности для создания нового пластического языка, активного и действенного. Однако, сделанные в пластике открытия очень скоро стабилизируются, поскольку главенствует в этой контактности выражение внутреннего самосознания, которое побуждает обращаться скорее к его выявлению, чем к поискам форм.

Эти три формы пластической контактности обладают большой внутренней динамикой, которая позволяет по-разному варьировать одни и те же проблемы внутри них. Связанные с особенностями человеческого мышления, они могут быть соотнесены с определенными культурно-историческими эпохами, позволяя проследить характер пластического мышления того или иного времени. При этом оказывается, что отдельные эпохи целиком накладываются на ту или иную контактность, всеми своими чертами подтверждая ее особенности. Сменяясь как типы познания самого себя, окружающего мира или оценки этого мира через себя, эти основные формы контактности определяют пути развития творческой потенции, и характер пластического мышления времени. Их эволюция идет по спирали, неизменно усложняясь, но строго повторяя тут или иную форму контактности.

Так плоскостная и пространственная контактности наиболее длительны по времени, занимаемому ими в культурной эволюции человека. Предметная более коротка. Плоскостная контактность предполагает главенство содержания общественного, государственного. Пластическую эволюцию в ее рамках заменяет варьирование уже найденного языка искусства, поскольку первенствующей здесь является контактность с содержанием как таковым. Лучший пример тому - Древний Египет. Косность, неэстетичность, малая подвижность художественного языка естественны для этой формы контактности.

Предметная контактность создает основу для открытия новых средств выражения своих контактов в искусстве. Пространственная контактность открывает новую активную пластику, но, тут же, догматизирует свои находки. Византия, иконы - наиболее яркое ее выражение.

Эти три типа контактности проходят через всю недолгую эволюцию культуры человечества, постепенно сменяя друг друга - плоскостная, предметная, пространственная. Так, например, Египет - Греция - Византия. Или в позднейший период - плоскостная контактность, характеризующая XVII-XVIII века, предметная - XIX столетие, пространственная - наш век. Можно предположить, что соответственно XXI столетие станет веком плоскостной контактности типа Древнего Египта и Средневековья, Византии

и великого классика Пуссена, утверждавшего, что самое главное в искусстве - организация плоскости.

Контактность находит удивительно яркое выражение в творчестве художников и скульпторов, остро чувствующих пластические тенденции своего времени. Так в XIX веке - от плоскостного, условного искусства Буше, через предметность Курбе к предметности и пространственности барбизонцев, к цветовой предметности Сезанна, к пространственной предметности импрессионистов и к чистому цветовому беспредметному пространству Кандинского. Но и сегодня от пространственного искусства первой половины нашего столетия через поп-арт и смысловое опредмечивание поп-арта искусство идет к плоскостной фигуративности будущего века.

Несмотря на известный схематизм, эти три формы контактности в известной мере определяют на каждом своем повороте спирали характер и виды искусства, тенденции их эволюции и развития.

В плоскостной контактности, например, на первом месте стоят смысловые искусства, способные устанавливать самым прямым и коротким путем контакт между содержанием и человеком. Поэтому живопись и скульптура Египта превращаются, по существу, в род литературы, подобно тому, как смысловая живопись Средневековья служит аналогичной цели на новом этапе развития человечества. Египетское искусство передает прямой государственный общественный текст, средневековое говорит о духовном содержании. При всем внешнем различии подобное сопоставление справедливо в отношении искусства конца XVII века - классицизма и XVIII века - условного рокайля. Здесь присутствует то же смысловое искусство, хотя и в натуральных формах, но условно передающее общественное, личное, эмоциональное содержание. В этом смысле нет никакой пластической разницы между Буше, романской живописью и египетским рельефом, поскольку характер контактности во всех случаях одинаков.

Древняя Греция, Возрождение и XIX век представляют предметную контактность. На каждом новом ее этапе главным остается установление контакта с постоянно обновляющимся предметным ощущением. Это радостное открытие предметных форм, где основным является человеческая объективность их восприятия, - в Древней Греции использование предметных форм для контакта человека с человеком - в Возрождении, наконец, открытие значения для усиления контактности предметного мира - XIX-ый век, импрессионисты.

Пространственная контактность также постоянна, хотя на первый взгляд представляется абсурдным сравнивать иконы с произведениями Микеланджело и Тициана с Пикассо или Генри Муром, хотя видение мира через себя, замкнутость творчества на самопознание своего внутреннего мира и стремление через искусство установить контакт между своим миром, своим познанием и осмыслением окружающего и человеком - самая характерная черта их эпох. И здесь с каждым новым витком усложняется использование самого вида контактности. Если в Византии I важнейшим было

духовное самопознание, то в XVI—начале XVII-го веках смыслом контактности становилось самопознание себя и окружающего мира, будь то Эль Греко, Тинторетто или Микеланджело. В XX-ом столетии открытое выражение своей собственной реакции на мир становится основой творчества не только Генри Мура, Пикассо, но и абстракционистов.

Более того - характер каждого типа контактности рождает в ту или иную эпоху различные характеры направленности его эволюции. Так необходимость в ранних эпохах консолидации изобразительного языка ради большей контактности в равной мере относится и к плоскостной и к пространственной контактности. С другой стороны, предельно индивидуализированное выражение своего понимания мира характерно для пространственной контактности XX-го века. И чем более индивидуальна реакция художника, тем его искусство более контактно. Плоскостная контактность конца XVII - начала XVIII-го веков рождает классицизм, выработку общих правил искусства, стиля, условность живописи рокайля и, в конечном счете, абстрактный академизм Давида.

Но, конечно, в любую эпоху существуют художники, которые интуитивно предвидят будущее пластического видения, вроде Шардена, по контактности представляющего собой художника следующего столетия, или Ван Гога, своей импровизационной трактовкой предметного мира предвосхитившего контакт самооценки XX-го века.

Во всех этих случаях интуитивно-интеллектуальная основа поисков талантливых художников опережает время и открывает новый характер контактности следующего этапа развития человеческой культуры.

Любопытно и другое - что отдельные виды искусства в отдельные эпохи доминируют в культуре, воздействуя на другие виды искусства и часто просто их себе подчиняя. Так, если отнести живопись, графику, литературу (прозу) к плоскостной контактности, легко убедиться, что доминируя в египетской культуре, они подчиняют себе по пластическому методу скульптуру, архитектуру и другие искусства. Возникающая декомпенсация пространственной предметной контактности тут же компенсируется необычным расцветом дизайна. Прикладные вещи Египта, Средневековья и XVIII-го века в наших музеях представляются более значимыми, чем произведения так называемого большого, современного им искусства.

С другой стороны, в предметной контактности господство скульптуры обуславливает подчинение ей живописи (предметная живопись), архитектуры (предметная архитектура, заимствованная из природных форм: колонны - стволы деревьев в Греции; или из архитектурных памятников прошлого: коринфские колонны и капители в Ренессансе). Недостаточность плоскостной и пространственной контактности вызывает к жизни театр декламационный и бытовой, музыку, дизайн с элементами живописи и архитектуры (мебель).

Пространственная контактность, напротив, имея доминантой архитектуру, подчиняет живопись и скульптуру ее пространственной логике

и организации. Отрицание значения предмета, приоритет напряженного пространства одинаковы и в иконах, и в скульптуре Микеланджело, и в живописи Эль Греко или Кандинского. Пространственность пластического мышления обуславливает появление чистой музыки (Стравинский), сказывается на отсутствии оперы, возникновении поэзии в ее чистом виде (Аполлинер). Вместе с тем общая декомпенсация плоскостной и предметной контактности вызывает появление дизайна тиражируемого, почти промышленного, т.е. обладающего не прикладным, но самостоятельным характером знака-символа (Византия), части интерьера (XX век), знака положения (XVI век). Иными словами, формами контактности можно с достаточной логичностью объяснить каждую конкретную дисфункцию изобразительного языка отдельных видов искусства и появление новых. И если это сочетать с анализом времени, дискретности или, наоборот, конформизма эпохи, понять характер нарушения человеческого надсознания, то картина времени может быть представлена в своей исчерпывающей пластической характеристике.

Однако, рассматривая основные виды пластической контактности, можно заметить, что те или иные искусства сильно трансформируются в отдельные эпохи. Рельефная живопись Египта мало похожа на масляную живопись XVI и XVIII-го веков, а современная абстрактная скульптура - на греческие статуи. Тем не менее, живопись остается живописью, скульптура - скульптурой, архитектура - архитектурой, поскольку они всегда сохраняют свои основные черты. Эти свойства обусловлены спецификой искусства, но и определенной недостаточностью человеческого надсознания, ради удовлетворения которого они, собственно, и возникли. Поэтому анализ пластической недостаточности в надсознании позволяет уточнить основные черты отдельных видов искусства.

Одной из важнейших для внутреннего мира человека является природная дисфункция зрения. Плоскостное видение предметов и обязательное дополнение знанием их пространственного расположения - эта борьба, которую бессознательно ведет человек со своим зрением, точнее - со зрительным конформизмом, рождает острую потребность в удовлетворении своей физической неполноценности. Наиболее полное удовлетворение здесь дает пространственное оживление плоскости, т.е. превращение ее с помощью пространственного воображения в любую пространственную аллюзию - условное, смысловое или абстрактное пространство. Но превратить плоскость в пространство можно только при помощи тех элементов, которые и в природе дают глазу привычную возможность видеть глубину, - обращаясь к цвету. Иными словами, мы имеем плоскость, на которой надо создать нечто, разрушающее конформизм человеческого зрения, и цвет, с помощью которого строится условное пространство, ибо только в выступающем, или уходящем пространстве человек находит удовлетворение своей зрительной раздвоенности. Эти элементы являются важнейшими для живописи.

Следующим по значению декомпенсации физиологии человеческого надсознания является ощущение формы предмета. Пространственная дисфункция тесно связана с предметной дисфункцией и не уступает ей по значению и роли, которую играет в человеческой жизни. Невозможность не только пространственно видеть, но и сознавать характер материальной поверхности предмета, осязать ее качества - другая физическая неполноценность зрения человека, нуждающаяся в своем удовлетворении. Поэтому нарочитое овеществление формы, сообщение ей трехмерной материальности, выражение в ней динамики восприятия, усиление пространственности могут компенсировать зрительную и осязательную дисфункцию человека.

Форма, предельно удаленный от предметного изображения материал, из которого она создается, и, наконец, пространство, в котором функционирует материал в форме, - таковы три посылки, создающих тип предметного искусства, который мы называем скульптурой. Скульптура в каждую эпоху дополняется различными пластическими находками, связанными с временными контактами и отвечающими современному ее виду.

Следующим идет также важное для человека ощущение замкнутости пространства. Неспособность человека представить себе бесконечность, которая рисуется ему в виде ряда конечных вещей, лучше всего говорит о той дисфункции человеческого надсознания, которая называется материализацией пространства. Только пространство, становящееся материальным предметом, может компенсировать эту дисфункцию. Соответственно, в архитектуре на первом месте должно стоять пространство, материал и функция. Причем соотношение материала и пространства точнее всего говорит о характере декомпенсации пространства у человека. Активное передвижение людей позволяет делать стеклянные, резиновые, пластмассовые дома или кибитки кочевников. Меньшая подвижность ведет к менгирам, гранитным стенам и повышению замкнутости пространства (средневековые замки).

Музыка обращена к дисфункции ритма. Эта дисфункция связана с функционированием человеческого организма, с его внутренней физиологической ритмикой (сердце, дыхание). Перерывы ритма, постоянная их дискретность обуславливают для организма необходимость постоянно следить за ними и тем самым вызывают декомпенсацию в ритме человеческого надсознания.

Три основных составляющих элемента музыки - ритм, звук, пространство. Соотношение ритма и звука говорит о физическом конфликте человека с окружающим его миром даже в большей степени, чем что-либо другое. Преобладание ритма свидетельствует о физической напряженности человека в среде, о недостаточности чувства покоя и равновесия, в то время как окрашенность звука соответствует стабилизации физического состояния человека. Именно потому, что музыка необычайно тесно связана с физической дисфункцией человека, она так быстро может с ним

контактировать, увлекать и так же быстро исчезать из его жизни после его перехода в иное физическое состояние. Отсюда музыка имеет такую сложную классификацию - от народной, развлекательной до симфонической. Ее быстрое умирание заставляет придавать особенное значение ее пространственной разработке. Дисфункция пространственного определения положения звука, кроме того, заявляет о себе в переживании пространственной организации звуков, где человек находит аналог своим переживаниям и чувствам. Музыка становится необходимой частью компенсации его эмоционально-интеллектуального равновесия.

Танец можно определить как удовлетворение декомпенсации, а точнее - дисфункции движения (баланс вертикального положения человека находится под его постоянным контролем). Поэтому напряжение и легкость, динамика и активность захвата пространства, свободное нескованное перемещение в пространстве способны компенсировать этот вид человеческой недостаточности. Отсюда основные элементы танца - напряжение движения, пространственный охват и эмоциональность (экспрессия) содержания. Их заполнение различно. Так, чем больше внутреннее напряжение, тем меньше захват пространства, а сила экспрессивности танца зависит во многом от физической и эмоциональной контактности. Поэтому танец очень непостоянен за исключением ритуальных, племенных и символических его разновидностей, связанных уже не с собственно современным танцем, а только с традиционным его содержанием.

С другой стороны, короткая жизнь танца вызывает потребность еще больше насытить его эмоциональным содержанием, превратив тем самым физическое удовлетворение в удовлетворение зрительно-физическое. Здесь обязательны большая экспрессия, активное пространственное мышление, но меньшая напряженность.

Пластический смысл литературы в жизни человека можно определить дисфункцией его переживания. «Возврат мыслей», постоянно характеризующий человеческую психику и целиком ее заполняющий в возрасте тридцати-сорока лет, определяет активную дисфункцию в более раннем возрасте. Разработанность, осмысление, дополнение знания, узнаваемость мира, переживание мира уравнивают тот конформизм чувств, знаний о жизни, недостаточность информации, которую человек испытывает после пятнадцати лет. Именно тогда перестает интересоваться собственное физическое развитие и возникает потребность в развитии «переживания» в самом себе. Подобная «дисфункция» знаний полностью удовлетворяется литературой. Например, эмоциональное «переживание» - поэзией, интеллектуальное - прозой, экспрессивное - драматургией, театром.

В этой дисфункции следует выделить несколько моментов. Во-первых, форма воздействия литературного произведения, характер содержания создают определенный тип переживания. Соотношение формы воздействия и характера содержания прямо связаны между собой, создавая необходимый

тип воздействия. Это может быть и книга для детей, и Шекспир, и абстрактная поэзия.

Таким образом, рассматривая основные формы контактности, можно установить характеристики пластической контактности отдельных искусств, связанные друг с другом и целиком зависящие от реальной почвы, на которой они возникли. Искусства обладают своей жесткой логикой, будучи одинаково связаны с чувствами людей, их контактом с миром и с дисфункцией человеческого организма. Потребность в различной компенсации создает основу пластической характеристики искусств, анализируя которую, можно установить их свойства и предположить дальнейшую эволюцию.

ТИПЫ КОНТАКТНОСТИ: ЖИВОПИСЬ, ГРАФИКА, СКУЛЬПТУРА, ДИЗАЙН, АРХИТЕКТУРА

Теория контактности рассматривает отдельные виды искусства как типы. Это вызвано ортодоксальностью термина «вид», с которым связан определенный набор коммуникативных средств воздействия. Исчезновение этих средств и изменение методов воздействия часто воспринимаются как разрушение основ самого искусства, хотя в действительности мы имеем дело всего лишь с естественной эволюцией вида искусства во времени. Виды искусства, как их принято трактовать, не уместаются в рамках истории. Границы средств искусства условны, а если к этому прибавить, что искусство постоянно теряет контакт со временем? Не будучи в силах перестроиться, оно отрывается от непрерывно меняющихся потребностей действительности и застывает в музейных залах подобно красивым безжизненным птицам, не способным дать людям той компенсации, которой от них ждут.

Поэтому понятие типа, содержащее только основные посылки того или иного искусства, позволяет более точно и емко понимать и определять постоянный и временный пластический характер искусства.

Если необходимость восстановления духовного равновесия составляет как бы содержание искусства, то его эмоционально-интеллектуальный язык определяет смысловой строй пластических средств воздействия на человека. Этот язык обуславливается декомпенсацией одного из важнейших элементов контактности человека с миром, постоянной необходимости человеческого бытия - познания окружающего мира и в частности «закона преображения». В простейшей своей части это способность узнавать незнакомое через привычное, преображая незнакомые качества в уже известные человеку свойства. В более сложном варианте это способность человека видеть в материале несвойственные последнему, но тем не менее возможные качества. Увидеть в камне человека, на плоскости - глубину, в страдании человека - короля Лира, в скрипичной пьесе - ритм своей любви это и есть подоснова всех искусств.

Эта подоснова имеет свои эйфории, которые, главным образом, рассматривают материал, степень удаления от него сюжета (степень условности) и эйфории образа. Иными словами, речь идет о возврате материально-пластического возбуждения человеку. Чем более далек материал от предмета выражения, чем более материально и сложно в пластическом отношении он его трактует, тем сильнее его сюжетное воздействие и активнее возврат образа к человеку. Скульптуры Генри Мура - лучший тому пример. Наоборот - приближение материала к предмету изображения (за исключением полного его совпадения, что уже вообще не имеет отношения к искусству, т.к. не затрагивает творческой потенции человека) определяет меньшую эйфорию возврата образа.

Эти положения относятся практически ко всем видам искусства, независимо от их типов и пластического характера, поскольку «закон преобразования», как и компенсация духовного равновесия служат единой цели - творческому потенциалу людей.

Тип пластической контактности с человеком, который можно назвать живописью, обусловлен, как уже говорилось, дисфункцией пространственного зрения. Необходимость компенсировать этот недостаток человеческого глаза рождает острую потребность в преобразении плоскости в глубину или в рельеф с помощью привычных для жизненного конформизма цветовых отношений. Цвет, создающий на плоскости глубину или рельеф, т.е. некое материальное пространство, - один из трех постоянных составных элементов живописи наряду с плоскостью и изобразительным пространством. Все остальные средства или пути воздействия входят в живопись как непостоянные: пятно, линия, фактура, мазок, композиция, рисунок и т.п.

Каждый из постоянных элементов живописи обладает своими особыми качествами контактности и находится в прямой зависимости от трех основных форм контактности, которыми определяются целые пластические эпохи.

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

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 они находятся в тесной связи и зависимости по признаку: расширение композиции плоскости увеличивает ее вес, а вес увеличивает, в

свою очередь, ее функцию. И наоборот - сужение композиции снимает ее вес и ведет к ослаблению плоскостности. Усиление функции плоскостности, например, дает перенос композиции к краям, что создает ощущение веса всей поверхности. Для ослабления же последней композиция плоскости сосредоточивается в центре, что почти полностью ликвидирует вес плоскости. Портреты XIX-го века, монтируемые в центре холста, создают пространство, подобное чаше и дематериализуют плоскость, а символически однозначное пространство Матисса увеличивает вес и функцию плоскости.

С другой стороны, деформация плоскости, требуя композиционных разломов, тем самым снижает вес плоскости и одновременно усиливает ее функцию. Подавление плоскостности требует строгой организации композиции, как в поп-арте, что сводит на нет функцию плоскости как плоскости и ее вес. Напротив, модуляция, организуя всю поверхность, усиливает вес, но дробностью разрушает функцию. Излишняя материальность требует усиления функции плоскости, но не с помощью весового ощущения, а поверхностно-композиционного.

ЦВЕТ в живописи также обладает рядом контактных импульсов, которые активно компенсируют пространственное восприятие человека. Эти импульсы касаются не столько физического характера цвета как такового, сколько особенностей его восприятия человеком, его способности устанавливать контакт. Вот некоторые из них: агрессивность, эмоциональность, экспрессивность, натуральность, пассивность, депрессивность, взрыв. 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 с его воздействием на человека. Это вес цвета - эмоциональная окраска его функциональной экспрессии, окраска, фактурность - ощущение натяжения поверхности, светосильность цвета - способность создавать внутренний светотональный мир картины, изобразительность цвета - совпадение с предметом и действительное его изложение на плоскости, временной импульс восприятия - продолжительность запоминания цвета. Все эти качества находятся в тесной связи с основными импульсами. Ими определяется и усиливается действие последних. Так вес цвета, фактурность, продолжительность времени восприятия усиливают основные импульсы, вроде агрессии, экспрессии, взрыва и т.п. Изобразительность цвета, окраска, светосильность связаны с импульсом эмоциональности, натуральности, пассивности, депрессивности и т.д.

ПРОСТРАНСТВО в живописи располагает рядом характерных импульсов, к числу которых относятся воздействие, пространственность, конструкция пространства, натурализация и символизация, апространственное пространство, его материализация и т.п. В

пространственных импульсах, как и в плоскости, выделяются три момента, позволяющих более конкретно создавать его воздействие.

Воздействие пространства на плоскости можно, например, 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 говорит, прежде всего, об экспрессивном весе пространства в общей конструкции, ослабляя дисфункцию пространства на плоскости.

Плоскость, цвет и пространство, составляя основу типа искусства живописи, обладают очень 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. Перевод впечатлений от окружающей действительности в определенную изобразительную систему - будь то натурализм или абстракция, - целиком зависит от потребностей времени и характера типа контактности, который устанавливает способ пластической трансформации виденного и концепционность его претворения в искусстве. Основные элементы живописи не только создают основу для анализа. Их характерные свойства обладают большой подвижностью. Они легко вступают во взаимодействие с отдельными типами других видов искусства, рождая кинетическую скульптуру, цветовое пространство, суперграфику и т.п. Все это естественно для развития искусства, поскольку связано с удовлетворением современных и постоянных связей, возникающих между типами искусства. Эти временные связи подчас по своей активности затмевают весь вид искусства.

Анализируя живопись в основных ее посылках, нельзя забывать и о характере тех временных пластических ее средств, которые то возникают, то исчезают. Более того - некоторые элементы рожают новые варианты искусства, связанные с техническими достижениями своего времени и с особенностями временной контактности. Так появилась в свое время графика, гравюра, суперграфика, промышленная графика. Поэтому анализируя их качества, необходимо разобраться в активных и негативных сторонах последних, чтобы составить представление о возможностях дальнейшей эволюции.

Все побочные средства живописи делятся на технические - связанные непосредственно 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. 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 дают различное решение плоскостности. Мазок, его темп, настроенность, размер говорят об экспрессии видения плоскости, а фактура - о значении материализации в контакте. Цвет в его прямом воздействии на человека имеет окраску (красный, зеленый, желтый и т.п.), оттенок (преобладание того или иного цвета в краске), тональность (различную степень светлоты, позволяющую делать плоскость достаточно светоносной для глаза) и вес. Точно так же пространство может строиться по принципу окна или рельефа и выражать агрессию символического изобразительного пространства.

Технические средства живописи, ставшие традиционным предметом изучения, хотя они составляют всего на всего ремесленную основу живописи, обладают определенной функциональной динамикой. Это качество дает им возможность легко подстраиваться под те или иные требования искусства своего времени независимо от того, доминирует ли предметная, плоскостная или пространственная контактность. Технология тесно связана не только с техникой своего времени, но и с изменяющимися требованиями контактности. Например, замена темперной живописи, очень важной для плоскостной контактности Средневековья, живописью масляной произошла в результате поисков художниками большей контактности, а не открытий ученых. Так и в настоящее время пластиковые краски постепенно заменяют масляные, поскольку больше соответствуют той пространственной фигуративности, с которой, как можно предположить, начнется XXI век. Практически все наше столетие во многом состояло из технологических поисков (кубизм, ташизм, поп-арт 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 и т.д. Композиция касается и стороны цветовой поверхности и проблемы пространства на плоскости.

Первое условие композиционности - целостность восприятия плоскости. При всей анархии поверхности плоскость должна восприниматься как единое целое. Второе условие - условие необходимости статического веса, т.е. значение для эмоциональной реакции человека всей поверхности живописи. И третье - композиционное прочтение, иначе - модуляция времени контакта, способность сообщить ему длительный эмоциональный, сюжетный, экспрессивный смысл.

Соотношения в другом техническом средстве - рисунке еще более сложны, поскольку он может имитировать лишь часть присущей человеку дисфункции зрения. Являясь практически средством контактно-пластического мышления (если композицию считать средством реализации подобного контакта), рисунок обладает большой самостоятельностью, и контактируя сам с собой, и давая жизнь целому виду искусства - графике, которая 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 за основу своего закона преобразования плоскости. Поэтому ассоциативность, символизм в трактовке, условность средств, характеризующая тенденции времени, являются и основными чертами контактности в графике.

Однако, несмотря на принципиальные отличия рисунка от графики, их средства можно рассматривать в некоем единстве. Тем более, что традиционное понимание рисунка, как подсобного средства живописи, лишено всякого смысла. Рисунок может останавливаться на каждом этапе своего контактно-плоскостного мышления, однако характер и смысл удовлетворения им дисфункции человеческого зрения при этом не меняется. В графике к этому добавляются чисто технические средства, сублимирующие все средства рисунка в два-три наиболее характерных.

Итак, 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 природе. Некоторое условное их усиление целиком зависит от размеров конформизма художника и времени.

Следующей по своему значению идет линия как основное средство проявления пластического мышления. Линия обладает целым рядом элементов, в число которых входят непрерывность, спонтанность, экспрессивность, агрессивность, эмоциональность, техничность, модуляция, прерывистость, натурализация. Все возможности линии тесно связаны с задачами контакта, личностью художника и характером его «самовыражения».

Не меньшее значение имеет тональное пятно. Оно играет очень большую роль, потому что на плоскости и в рисунке, и в графике восприятие пространства происходит как бы точками вследствие отсутствия цветовой среды, и именно пятно дает здесь активный выход на контакт. Пятно позволяет передать в рисунке и графике отдельные раздражители: цвет, свет, эмоцию, форму, тон и т.д., позволяет усиливать экспрессию общего решения, раскрывает эмоциональный вес сюжета. Этот огромный диапазон возможностей - от передачи природы до передачи характера видения мира и самого себя - создают для пятна большие графические возможности.

Цвет также участвует и в рисунке, и в графике как усиление экспрессии видения и сюжета, но участвует скорее как краска, чем как цвет. Отсюда его насыщенность, острота воздействия, контрастность имеют решающее значение. Таковы общие черты типа контактности, который принято называть живописью.

Дисфункция предметности человеческого зрения является первопричиной появления тех пластических средств, которые определяют

СКУЛЬПТУРУ. Основой здесь является форма - чем более предметная, материальная, тем более удовлетворяющая недостаточность видения. Ее положение в пространстве, самостоятельность и отчужденность создают необходимое пространственное напряжение для ее восприятия и преобразования. Основные элементы контактности обладают большой емкостью, позволяющей включить все остальные, непостоянные средства скульптуры в зависимости от времени и характера контактности.

Форма в скульптуре обладает рядом контактных импульсов, в число которых входят монолитность, материальность, структурность, натуральность, объемность, неподвижность, подвижность, коммуникабельность, отчужденность. Все они связаны между собой проблемой усиления трехмерности.

Монолитность - это предметность материала формы. Натуральность - известное совпадение с реальными формами. Материальность - основой является не форма как таковая, а материал изображения. Объемность - усиление формы без претензии на материал (например, 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 обладают, кроме того, современными пластическими моментами, из числа которых на первом месте стоит вес (экспрессивное ощущение физической весомости формы, как например огромный резиновый шар и гранитная статуя). За весом формы следует экспрессия ее поверхности - характер воздействия на глаз человека. И, наконец, контактность объема с ее восприятием - как бы композиционность общей массы формы.

Другим ведущим элементом скульптуры, по которому узнается и характер контактности времени, и сила преобразования, - материал. Он отличается по своему характеру и степени удовлетворения зрительного ощущения человека. Здесь есть свои закономерности. Нематериальный материал скульптуры должен обладать большим масштабом, чтобы стать контактным (пример - 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 — это материал с ярко выраженным качеством (гранит, мрамор, бронза). Нематериальный - где есть форма, но сам материал как таковой отсутствует (резина, пластик). Смысловой - материал как бы подразумевающийся (например, подкрашенное дерево). Поверхностный могут представлять кожа, стекло. Динамичный - показывающий изменение материала. Отсутствующий - пространственная форма с любыми

материальными или а-материальными границами. Техничный - имеющий в виду нарочитую утрировку в наборе случайного механического материала. Натуральный - когда для ассоциативного контакта берется реальный предмет: кусок масла, стог сена, стеклянная бутылка. Коммуникабельный - любая материальная форма установки непосредственной связи с человеком.

Несмотря на столь сложную материализацию формы, и здесь существуют моменты, которые способны регулировать все странности материала. Это - действенность материала, его конструкция и пространственный масштаб. Действенность материала говорит об открытости его свойств, причем безразлично каких именно. Под конструкцией подразумевается характер подачи материала в форме. Материал же целиком зависит от материальности, вещественности и динамичности его свойств.

Пространство - очень важный элемент скульптуры не только ввиду дисфункции зрения, а потому что форма включает в себя пространство, окружающее ее, и пространство, сопутствующее восприятию скульптуры. Отсюда возникает как определенный элемент, своего рода материализация пространства в скульптуре, иначе - создание напряженного пространства.

Пространство имеет следующие контактные импульсы — это материализация пространства, символизация, ассоциативное пространство, смысловое пространство, апространство. Напряженное пространство, возникающее вокруг формы, и создает материализацию, необходимую для компенсации зрения. Символическое пространство — это предполагаемое пространство, примером которого может служить египетский рельеф. Ассоциативное пространство возникает как зрительно-экспрессивное - кинетическое. Смысловое пространство как бы декларирует пространство сюжетное. А-пространство - зритель, оказывающийся внутри скульптуры.

Всем этим контактными импульсам пространства присущи три общих момента. Первый - напряженность любого пространства, которым единственным обуславливается полная компенсация зрения. Второй - захват пространством формы, которая усиливает силу контакта. Третий - материальная или аматериальная динамика охвата пространства. Общие элементы скульптуры обладают меньшей, чем живопись, но, тем не менее, достаточно широкой системой контактов с человеком. Контакт может осуществляться чисто пластически или путем перевода своих зрительных, эмоциональных, интеллектуальных ощущений от природы в определенную изобразительную систему. На первом месте стоит выразительность - способность сделать скульптуру действенной. Затем изобразительность - способность выразить через нее определенное содержание. Натурализация - наименее контактная форма, используемая для создания подобия чего-то. Символизация - либо формы, либо содержания. Гиперболизация - преувеличение формы для проявления либо пластического, либо литературного сюжета. Трансформация - изменение формы для усиления пластического воздействия. Ассоциация - использование различных элементов скульптуры для создания большего контакта. Аскульптурность -

создание, например, скульптурной живописи. Кинетичность - подвижность элементов скульптуры. Перечислить качества скульптуры не представляется возможным: время их рождает, время же их и уносит вместе с теми человеческими потребностями, которые вызвали их к жизни.

Основные и второстепенные элементы скульптуры очень динамичны по своему содержанию и легко сочетаются с основными элементами других типов искусства, обуславливая появление и новых произведений искусства, и даже новых типов искусства, как светокинозвучная скульптура или киноскульптура. В этих новых видах скульптуры, часто очень активных, поскольку они удовлетворяют сиюминутную контактность скорее, чем вечные основы скульптуры, много новых элементов воздействия на человека. Однако стабильность соединения элементов разных типов искусства зависит, прежде всего, от полного использования именно основных, т.к. побочные элементы служат только коммуникативными средствами для большего «разъяснения» уже существующей контактности.

Одна из важнейших жизненных дисфункций человека - потребность физического освоения пространства, или его материализация, лежит в основе АРХИТЕКТУРЫ. Способность освоить пространство, сделать его функциональным ликвидирует недостаточность чувства «принципа среды» у человека, создает ощущение полной успокоенности и гармонии. Не случайно во все времена храмы символизировали и своим пластическим контактом обещали покой душе человека. Причем это в большей степени относилось к архитектуре Запада, чем Востока.

Западная архитектура всегда отличалась большей функциональностью, более тесной связью с современностью и живым человеком, чем архитектура Византии и православия. Контактное воздействие архитектуры колоссально. Масштаб ее воздействия огромен, каждодневен и неумолим. Он более активен, чем любая форма звуковой или зрительной контактности.

Ведущий элемент архитектуры - пространство, его материализация, его вещественное оформление, его функциональное осмысление создают, и во всяком случае, способны дать полную уравновешенность человека. Пространство обладает большим числом импульсов, которые в различные эпохи по-разному трактуются и используются. Это импульсы предметности (освоение небольшого пространства вещами), материализация пространства (ограничение пространства любым материалом), символизация пространства (смысловое его ограничение), апространство (отрицание материального пространства), дисфункциональное пространство (пространство, перебиваемое а пространством), коммуникационное (построенное на принципе прямых контактов), пространственное пространство (не могущее иметь никаких материальных границ).

Все импульсы пространства в архитектуре обладают конструкцией и функцией поглощения. Конструкция говорит об основных принципах организации пространства. А-поглощение - о силе и возможности удовлетворения потребности человека в очеловечивании пространства. Понятие пространства в архитектуре, однако, не ограничивается только этим

академическим представлением. Всякое активное освоение человеком окружающего мира, его свободное перемещение по земле, быстрота - скорость, с которой он это производит, характер этого перемещения. Отсюда изменение его пространственно-физической дисфункции. Все это прямым образом связывается с отношением: материал - пространство - функция.

Например, малое передвижение человека требует материально вещественного ограничения пространства, увеличения веса материала, открытой гиперболизации его качеств. Жилище первобытного человека, изба или средневековый замок - лучшие тому примеры. Напротив, возрастание охвата окружающего пространства, возникающее новое представление о мире, вселенной, космосе делают материализацию пространства аматериальной, смысловой. Стекло, пластик, резина, любой аматериальный материал становится лучшим средством контактирования человека с пространством.

Материал в этой контактности обладает большой емкостью, особенно потому что не имеет практически границ из-за растущих возможностей технического прогресса. Тем более, что различный характер пространства архитектуры, различно воспринимаемый в разные эпохи, тоже контактируется в связи с развивающимся мироощущением человека. Открытие Америки и путешествия Магеллана не только окончательно ликвидировали феодализм в Европе, но и превратили в результате замки в садовые павильоны.

В число импульсов материала входят вес материала (экспрессивно-физическое ощущение его реального веса), вещественность материала (гиперболизация его свойств), промышленный материал (лишенный эмоционального и обладающий только конструктивным значением), смысловой материал (декоративно-декларирующие свойства того или иного материала, ими в действительности не обладающего), традиционный материал (привычный для данного региона).

Все эти импульсы обладают рядом экстатических моментов. Дело в том, что ощущение материала, как и ощущение пространства, является одной из важнейших дисфункций человека, и поэтому восприятие материала, рождающее целое искусство - архитектуру, является одной из важнейших дисфункций человека и отличается большой сложностью.

Во-первых, между человеком и материалом всегда возникает вещественно-экстатический контакт; выбор материала, контактность с ним представляет целую систему законов в дизайне. Умение материализовать временную контактность человека подразумевает, прежде всего, выявление чистой экстатики контактности, точнее ее вещественной функции. В архитектуре она часто не совпадает с дизайном. В пластиковом доме может стоять скульптура из рельсов, овеществляя пространство. Тот же результат может быть достигнут и при помощи сильного освещения. Но в архитектуре вызов вещественной функции означает материал, наиболее соответствующий дисфункциональному восприятию человеком пространства. И здесь не

контрасты, не овеществление, но только точный анализ характера контактности может решить вопрос.

Во-вторых, в материале большое значение имеют его осязательные качества - те подчас вульгарно выявленные особенности его свойств, которые позволяют легко установить экстатический контакт с человеческим зрением.

В-третьих, большое значение имеет технический контакт материала с человеком и со временем. Активизация экстатического контакта во многом зависит от наисовременнейших качеств материала.

Функция — это не просто назначение в утилитарном смысле слова. Функция архитектуры предполагает очеловечивание пространства безо всяких прямых конкретных целей. История показала, насколько неправильно подчинять здания голому практицизму, поскольку человеку необходимо не простое удовлетворение потребности, но контактность с архитектурой. Поэтому анализируя функцию, следует рассматривать не ее утилитарность, а ее экстатичность.

Функция в архитектуре может быть интимной (требующей эмоционального овеществления пространства), статичной (позволяющей безразлично опредмечивать его), общественной (где пространство просто материализуется), государственной (пространство, лишённое экстатики и рассчитываемое только на интеллектуальный контакт), промышленное (наиболее утилитарное, хотя и в самых общих понятиях). В архитектуре есть целый ряд функций, где эмоциональный, экспрессивный, физиологический контакт превалирует над общественным и социальным. Эта архитектура часто стоит на грани скульптуры и живописи, возникая, как высшая форма искусств (вроде известной часовни Корбюзье).

Все проявления функции обладают рядом закономерностей экстатики. На первом месте стоит вызов контакта средств пространства и материала с человеком. Затем следует поглощение человеком среды архитектуры. И, наконец, смысловое воздействие архитектуры.

Все три основных элемента архитектуры внутренне динамичны и позволяют времени и обстоятельствам широко их менять. Они очень свободно вступают в контакт с элементами других видов искусств, например, живописи и скульптуры, рождая совершенно новые искусства. Суперграфика, архитектурная скульптура, цветоживопись могут служить убедительными примерами. Тем не менее, эти новые искусства должны были больше опираться на постоянные элементы, а не на требования сиюминутной контактности. Только в таком случае их создания могут стать постоянной формой контактности человека.

Первое место среди временных средств архитектуры занимает конструкция как обладающая экстатикой и большой функциональностью. За ней следует по значению сюжетная функциональность - нарочитое выявление утилитарной функции пространства. Изобразительность архитектурных средств служит главным образом для литературной интерпретации пространства, в то время как выразительность выдает

экспрессию контактности с ним. Экспрессивность, эмоциональность и экстатичность разработки пространства в архитектуре создают архитектуру-скульптуру, где все элементы наполняются смыслом и контактным значением, как в готическом соборе.

ДИЗАЙН несмотря на то, что в отдельные эпохи проявляет себя достаточно активно, не является самостоятельным видом искусства. Его утилитарность, или нарочитая утилитарность, делают дизайн стоящим на стыке всех искусств. Если сегодня традиционно он находится на стыке скульптуры, живописи, архитектуры и отчасти музыки, то в скором времени, исходя из Теории контактности, будет включать все искусства, которые существуют или возникнут в будущем. Поскольку возрастающий повсюду конформизм человека будет продолжать развиваться и его контактность с искусством дробиться, контактность с предметами дизайна станет возрастать. Ведь дизайн возникает и культивируется в обществе не на основе личной дисфункции человека, а скорее дисфункции общественной, хотя и вмещает в себя элементы человеческой конфронтации. Расцвет дизайна свидетельствует скорее о конформизме человеческих чувств, чем об их восстании. Египет, Средневековье, XVIII век - эпохи плоскостной пластической контактности с явным преобладанием государственного над общественным и личным представляют яркое тому доказательство.

Эта государственная или общественная дисфункция возникает на основе подавления в человеке его права на проявление своей личной дисфункции, и получение им эрзацев подлинной компенсации определяет характер появления дизайна. Подобная противоречивость, а иногда и прямая враждебность человеческой личности рождает сложное восприятие дизайна человеком и обществом.

Так оформление своего быта старыми вещами, покупка народных поделок вместо официального дизайна больше, чем любые слова, говорит о внутренней конфронтации человека с обществом. Но вместе с тем при отсутствии возможности получить пластический контакт в произведениях искусства, как то было в Древнем Египте, где в основной своей массе они были скрыты от глаз людей в погребениях, или в Средние века дизайн играет очень большую роль в создании эмоционально-интеллектуального равновесия в духовной жизни человека. Именно поэтому в тоталитарных странах современные формы дизайна преследуются так же, как и новое искусство, ибо характер воздействия дизайна очень широк. Оформляя повседневность человека, дизайн создает его жизненную среду. Контактность дизайна с человеком постоянна, активна и неизбежна. А современный, в полном смысле этого слова, дизайн способен часто удовлетворить физиологическую, эмоциональную или экстатическую контактность, восстановить равновесие в человеке и пробудить в нем элементы творческой потенции.

Дизайн складывается из нескольких элементов. Во-первых, это материальный характер его проявления (металл, ткань, керамика, мебель,

украшения, промышленные изделия и т.п.), который вызывает второй - характер использования, или заимствования, тех временных или постоянных элементов типа искусства, которые могут быть в нем применены. В-третьих, это направленность дизайна на удовлетворение личных, государственных, общественных и промышленных потребностей. В-четвертых, масштабность дизайна, его соразмерность с потребностями и возможностями времени.

В-пятых, это характер реализации дизайна, его производство, заполнение им потребностей человека и общества. Каждый из этих элементов обладает большой самостоятельностью и широко, но вместе с тем строго отвечает нескольким обязательным условиям.

Основное условие дизайна - утилитарность, или аутилитарность. Это либо вещь, нужная для практической жизни, либо вещь-развлечение (причем бижутерия - это утилитарные предметы). Это различие рождает совершенно разное использование его материального применения.

Характер конструкции вещи, проявления материала, удобства или неудобства - здесь существует весь арсенал практических условий, которые делают вещь вещью или экзотической птицей.

В обоих случаях дизайн, чтобы стать контактным, способным удовлетворять дробную дисфункцию человека, должен включать основные принципы основных или временных элементов искусства. Отсюда действенность формы занимает в дизайне важнейшее место после определения его функции. Эта действенность складывается из ряда факторов, таких как доходчивость формы, открытость пластического языка, способность к поглощению, сила контакта, усиление действия искусства в дизайне, обязательное преувеличение его элементов.

Направленность и сюжетность в дизайне определяются не его размерами, а удовлетворением той дисфункции, которая бывает различна и у человека, и у общества. Эта особенность дизайна очень важна. Созданный для государства, а предлагаемый людям, дизайн не будет обладать контактной функцией и не найдет рынка сбыта. Степень возбуждения контакта, его развитие и реализация - таковы импульсы.

Другая особенность дизайна - масштабность, или эмоционально экспрессивная оформленность в соответствии с дисфункцией общества и времени. И здесь анализ дискретности или конформизма общества, государства и человека способен определить общий темперамент форм. Реализация дизайна - это его действенность, характер тех слоев общества, которые требуют для себя его проявления. Подобное условие может решить кустарный или промышленный способ разработки его форм.

Ощущение материала наравне с пространственным видением, как уже говорилось, является важнейшей функцией человеческого организма. Именно поэтому в некоторых случаях открытое выявление качеств материала может представлять дизайн, хотя рука художника или просто человека ограничилась тем, что извлекла и изолировала этот материал от окружающей среды (камень, дерево, кусок металла, стекло). Характерность, пластическая выявленность специфических свойств материала - первое ус-

ловие материальности в дизайне. На втором стоит натурализация, т.е. выявление материала изобразительно, пластически усиливая те его свойства, которые необходимы в сиюминутной контактности.

Выявление вещественной функции материала может быть открытым, может носить сюжетный характер (например, открытый материал в лампе или открытый пластический цвет, усиливающий весомость, грубость, материальность материала). Оно может быть аматериальным (металл, имитирующий вату), или сверхматериальным (наваренная плоскость) - безразлично. Важно, чтобы все сюжетные выявления материала удовлетворяли вещественную - осязательную контактность.

С другой стороны, в дизайне никогда не преобладает экспрессивное выявление свойств поверхности материала. Малые размеры, а главное - незамкнутость контакта (в архитектуре подобный контакт замыкается пространством) делает это невозможным. Поэтому материальные качества преобразуются как бы в свое отрицание, либо в сюжетное усиление. Восприятие произведения дизайна всегда экстатично (иначе ни увидеть, ни воспринять, ни даже приобрести ее нельзя). Соответственно воспринимается и материал. На первом месте стоит экстатический контакт поглощения в материале, т.е. агрессивное действие предмета прикладного искусства на вещественную дисфункцию человека. Здесь и поверхность, и ее характер (цвет, фактура, орнамент, рисунок п т.п.), и совпадение с пластикой, и сюжетика реализации - все должно совместиться.

Следующий контакт - открытости, полный захват интереса зрителей раскрытостью в сюжете (пластическом, промышленном, народном) материала. Это и функция, и литературная выдумка, и реализация. Далее следует оценка - практичность, потребность в вещи и простое удовлетворение своей дисфункции.

Характер использования различных видов искусства в дизайне очень разнообразен. Так, в него часто входят те временные коммуникативные средства, которые потом исчезают в большом искусстве и которые сохраняются только в дизайне. История искусств знает множество подобных примеров.

Важнейший элемент дизайна - контакт практичности, который рассматривается, прежде всего, как эйфория. Практичность дизайна - это его социальная мобильность и высший конформизм времени. Отсюда анализ социальной дисфункции, понимание 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 социального конформизма и внутренней дисфункции. Удовлетворение - социально-эмоциональное равновесие, возникающее в результате контакта с дизайном.

Таким образом, дизайн - общественное искусство, удовлетворяющее общественный конформизм человека.

ФОТОГРАФИЯ, КИНО, ТЕЛЕВИДЕНИЕ

В основе массовых художественно-технических видов искусства, какими являются фотография, кинематограф и телевидение, лежит дисфункция общества, связанная с потребностями декомпенсации человеческого сознания и социальной дисфункции человека в обществе.

Социальная подавляемость человека государством, обществом и техникой сделала еще в XIX-ом веке потребность в эмоционально зрительном контакте всеобщей. Принесенное XVIII-ым веком раскрепощение личности обусловило значение человека и его окружения для него самого, что породило и потребность в миниатюрах, портретах и вызвало к жизни бидермайер, а вместе с ним собственно дагерротипы. Соединяясь с предметной контактностью XIX-го века, эта общественная дисфункция переросла в физическую потребность зрительно-эмоциональной информации, что, собственно, и положило начало переходу от книжной цивилизации XV-го столетия к зрительной культуре XXI-го. Поэтому рождение кинематографа, появление телевидения представляет закономерное развитие человеческой контактности. Зрительно-эмоциональный контакт дает современному человеку ту полноту информации, которой 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 зачастую оказывается более действенной, чем эмоциональное переживание одной «живой» картины.

Таким образом, фотография, появившись как кульминация предметной контактности XIX-го века, оказалась сначала новым техническим искусством, полностью заменяющим оптическое искусство салонов и академий своего времени. Те внешние признаки зрительной реальности, которые всегда служили развлекательной дидактикой в восприятии пластики искусства, неожиданно получили настолько ясное выражение, что, казалось, были способны полностью заменить оптическое искусство. Фотография, не будучи собственно искусством, до сих пор сохраняет огромную контактность как форма связи человека с человеком. Но именно она помогла живописи найти верную дорогу в развитии своей пластики. Для живописи открытие дагерротипа имело такое же значение, как для науки открытие атома. Оно мгновенно освободило искусство от пут, мешающих его развитию.

Прежде всего, фотография сняла с живописи ярмо концепции нравоучительного аскетизма. Как и появившееся вслед за ней кино, фотография показала, насколько остро улавливают современные художники (импрессионисты - фовисты - абстракционисты) пластическое развитие динамики окружающей жизни современным человеком. Не будет преувеличением утверждать, что Сезанн и кубисты были провозвестниками кино, его кинетики, трюков, сюжетов. Но главное - в революции, осуществленной самим фактом появления кино и фотографии, заключалась

деформация зрительного восприятия плоскости. Плоскость переставала быть пассивной и превращалась в «чрезвычайное происшествие», заставлявшее зрителя, не отрываясь, смотреть не нее. С этого времени ни один художник не вправе называться современным, если он не преподает столь же активно свою картину зрителю.

С появлением кинематографа агрессивность плоскости и средств воздействия изобразительного искусства становится неизбежной. Но на фотографию и кинематограф повлияли и другие элементы живописи на композицию, цвет и весь арсенал изобразительных средств, хотя и не смогли революционизировать их, как считают некоторые исследователи. Ибо только потребность в новой контактности способны реформировать изобразительный язык. Тем более, что кинематограф, оказавшись производным изобразительного искусства и в некоторой степени - драматургии, испытал сильнейшее влияние живописи, не говоря о широкоформатном экране, появление которого было неизбежно в связи с изменившейся трактовкой плоскости в абстрактной живописи (часть эмоционального пространства). Или, например, современное кино с его приемами одновременного монтажа на экране нескольких проекций, системой коллажей и поп-артом.

Как вид изобразительного искусства, фотография основывается на пространственной дисфункции человеческого зрения. Предметная контактность, господствовавшая в XIX-ом веке и обостренная все ускоряющимся темпом промышленной революции, родила потребность в удовлетворении осязательной дисфункции, чему должны были служить фотография, а позже - кинематограф. Фотография с момента своего появления стала использовать дисфункцию 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. Это своего рода пассивное начало нынешнего «информационного взрыва». Следующим его этапом должна была стать жизнь предметов на плоскости. Мчащийся с экрана в зал паровоз был развитием конкретности дагерротипа.

Однако фотография обладает целым рядом условностей изобразительного искусства, что делает ее похожей на последнее. Плоскость, на которой фотография воспроизводит снимок, более условна, чем в картине (фотография пространства не передает). Вместе с тем она активно пользуется условным тоном (мы видим только то, что освещено), цветом для воспроизведения реального предметного мира. Кроме того, фотография способна управлять видением человека в большей степени, чем живопись. Оперируя реальным предметным миром, она передает кинетику восприятия человеческим глазом окружающего.

Таким образом, в фотографии можно отметить плоскость, тон и цвет, как основные элементы, заимствованные у живописи, к которым

присоединяется новое качество - кинетика видения предметного мира. Именно из этого качества, развивая его, родилось кино.

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

Импульсы контактности фотографии, формат и объем связаны в основном с характером подачи предметного мира, что впоследствии составит основу эволюции экрана кинематографа.

«Насыщенность», «открытость» связаны с характером трактовки освещения, т.е. с подачей предметного мира. «Сжатость», «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 цвет и тон (второй элемент фотографии) практически от этого не зависят, будучи целиком соотнесены с индивидуальностью фотографа. Это одно из основных положений контактности в фотографии, поскольку реальный предмет, изображенный ирреально (или очень эмоционально), дает наивысшую контактность видения. Отсюда тон и цвет являются свидетельством не объективной информации, а наоборот - свидетельствами усиления контакта реального предмета со зрителем.

Здесь возможны соотношения цветного и нецветного, усиление тона, искажение цвета (речь идет исключительно о художественной фотографии). И это естественно, если считать, что основная задача фотографии, делающей ее контактной со зрителем, - это ее способность улавливать сегодняшнюю кинетику восприятия мира человеком. Именно потому она относится к типу физиологической контактности, доставляя человеку «контакт участия», а ее информативность имеет прежде всего отношение к человеческому видению. Видение, способность обострять восприятие предметного мира, активизировать натуральность современного видения и создают наивысшую контактность фотографии.

Кинематограф относится к экстатической контактности, и тот шокинг, который лежит в его основе (поражение чувств человека) во многом определяет быстротечность жизни кинофильмов и особенности ее

специфики. Допинговая контактность эмоций человека заложена в самой основе кино – «ожившей плоскости», «чрезвычайности» преобразования изображения, громкости, разрушения масштаба видения, подвижности кинетики восприятия. Первое время использования одних технических средств было достаточно для создания кинематографом импульса для декомпенсации надсознания. С началом ускорения научно-технического прогресса и обострения интеллектуального общественного кризиса XX-го века, после Первой мировой войны, появляется засилье 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 и детективный. Практически тот кризис, который переживает сейчас кино, во многом связан с тем, что художники не хотят искать новых путей контактности с современным человеком, исходя из наследия тех мастеров дагерротипа, которые пытались конкурировать с рисунком и живописью.

Кино обладает рядом специфических средств изобразительного искусства, однако необычайно трансформированных потребностями сиюминутной контактности. Так на первом месте стоит плоскость. Но поскольку кинематограф имеет в своей основе экстатическую контактность, плоскость не стабильна. Она легко может менять свои параметры, поскольку это позволяет лучше передать кинетику человеческого видения. Подобно фотографии, цвет и тон в кино не могут являться средствами воспроизведения подобия природы. Они находятся во власти сегодняшней контактности и личности художника, создающего фильм.

Одним из главных условий искусства кино, которое, кстати сказать, возникло в живописи задолго до рождения кинематографа, это динамизм подачи изображения – та активность, агрессивность, с которыми фильм действует на зрителя. Динамика подачи и составляет существо экстатической контактности и практически является основным контактным законом кинематографа. К основным свойствам последнего относятся плоскость, тон, цвет, агрессивность подачи сюжета (пластического или литературного) и всеобщность (конформизм) для сегодняшнего человека. Сюда входит самый характер мышления режиссера или художника: конформизм его мировосприятия и мировоззрения, конформизм или конфронтация со всеми постулатами общества или государства.

В числе основных импульсов кинематографа плоскость (экранное пространство) имеет захват, отсутствие поля, обозреваемость, монтажность, вакуумность, кинетику статичную и подвижную, фигуративность. Захват означает подвижность размера экрана, связанную с динамикой подачи. Отсутствие поля – золотое сечение, при котором зритель не чувствует кадра. Обозреваемость – предоставляемая зрителю инициатива рассматривания (широкий экран). Масштабность – это не только «кино для автомашин», где размеры экрана делают обычную подачу изображения очень пассивной. Главное – когда экран рассматривается не как место воспроизведения кадра, а

наоборот - кадр воспринимается экраном. Вакуумность - пренебрежение всеми законами кинематографа и живописи, кадра и композиции (шокинг композиционного равновесия). Кинетика статичная - нарочитая подвижность восприятия и наоборот. Фигуративность - кинематограф будущего, кино без экрана, когда образ, пространство, предмет являются одновременно и сюжетом, и экраном фильма.

Цвет и тон в кино также обладают своими импульсами. Но если раньше они часто прямым образом были связаны с живописью, в течение длительного развития кинематографа обрели автономию.

Так цвет и тон существуют уже не в прямой зависимости от сюжета или личности художника, а скорее от агрессии подачи фильма, от темперамента восприятия мира автором. Иными словами, если экранное пространство руководит глазом зрителя, эмоциональностью его восприятия вообще, то цвет и тон как бы излагают мировоззрение мастера, из разряда технических средств переходя в творчество (разделение, само собой разумеется, очень условное). Практически неразделимые в кинематографе, цвет и тон обладают своими подвижными импульсами. К ним относятся создание среды, когда тон и цвет обеспечивают общее напряжение подачи, т.е. внутренней ритмики эмоционального воздействия на зрителя; взрыв - на первый взгляд, неуправляемая 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.

Агрессивность подачи сюжета - третий элемент кино - явление не столько творческое (если творчество рассматривать как созидательный 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. Поглощение целиком связано со степенью погружения в контакт с современной жизнью. Отпор - напротив, разрушение подобного контакта. Экспрессия - нарочитое подчеркивание возбуждения, испытываемого художником через сюжет и характер его реализации. Пустота - равнодушие к возможностям всякого контакта с действительностью (контакт надсознания). Анализ - дидактика контакта. Видение - способность навязывать свою концепцию восприятия. Наконец, тип подачи фильма - реализация мировоззрения автора, где сливаются все элементы кино с чувством современной художнику контактности и масштабом личной реакции на нее.

Телевидение не представляет «кинематографа на дому», как его часто пытаются определять. Оно и не средство массовой информации, которую человек может получить быстрее и полнее иным путем. Телевидение появилось и стало массовым только в резкой подавленности государством, техникой и обществом внутренней эмоциональной жизни человека. Телевидение не может создавать насильственного допинга чувств, отталкивать человека, одновременно притягивая к себе, как-то делает

кинематограф. Напротив, принадлежа к эмоциональной контактности, оно должно вызывать на контакт доверия, помогая человеку обрести уверенность в себе. Компенсируя его надсознание, телевидение создает эмоциональную среду его нынешней жизни. И это независимо от того, смотрит ли он спортивные соревнования, фильм, спектакль или последние известия.

Реакция человека на телевизор и события, им показываемые, совсем иначе, чем, если бы зритель находился в театре или кино. Ведь в кинотеатре никому не придет в голову полностью посмотреть футбольный матч. Это иная контактность и иное восприятие. Способность художников телевидения разгадать этот эмоциональный контакт делает их передачи всеобщими и наиболее действенными. Именно поэтому воздействие телевидения несопоставимо ни с кино, ни тем более с радиовещанием. Декомпенсация внутреннего эмоционального мира более существенна для общества, чем внешнее их поражение, как например, в экстатической контактности.

Телевидение имеет несколько характерных особенностей, от развития которых во многом зависит дальнейшая эволюция 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. Телевизор из средства передачи изображений и информации еще не стал средством нового искусства. Канадскому философу Макхьюзену принадлежит утверждение: «Неважно, 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 приемника, совпадение его формы с новейшей пластической контактностью приобретает особое значение. Если автомашина, относящаяся к социальной контактности, должна поражать своим превосходным конформизмом, то задача телевизора войти в контакт доверия, стать частью личной жизни человека, а не постановки. Телевизор - своего рода собеседник, с которым можно постоянно и непосредственно общаться. Объем показывающей поверхности, ее качество, т.е. техническое совершенство приемника, позволяющее человеку перестать замечать технику и вступить в контакт с самим собой, со своими чувствами и мыслями, стоит на втором месте, но не находится в прямой зависимости от размера экрана.

Объем — это соотношение сторон, размер, позволяющий видеть собеседника таким же, как зритель. Но главное — это масштаб объема, т.е. соотношение зрителя и показываемого человека. Возможно, в недалеком будущем возникнут телевизоры в размер стены, но тогда это уже будет не телевидение, а новый вид духовной контактности, компенсирующий еще более сложную дисфункцию внутренней жизни человека. Пока даже метровый экран не нашел полноценного языка для общения с человеком. Объем телевизора находится в полной зависимости от эмоциональной дисфункции и от ощущения человеком своей социальной неполноценности.

На третьем месте стоит динамика подачи изображения, определяющая характер эмоционального насыщения дисфункции. Сюда входит

большинство эйфорий эмоциональней контактности, такие структурные импульсы, как контакт доверия, поглощение, расширение внимания, переживание, модуляция эмоции и выход экспрессии.

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

Таким образом, в основе искусства, согласно Теории контактности, лежит потребность человека в восстановлении декомпенсации своего внутреннего эмоционально-интеллектуального равновесия, постоянно нарушаемого воздействием окружающей жизни. Конфронтация человека с обществом и государством активно сказывается на характере искусства и особенностях его контактности. Эти краткие тезисы практически излагают только общие выводы, сделанные в результате многолетней исследовательской и творческой работы автора и воплотившиеся в его произведениях, как и в произведениях многочисленных художников, составивших в русском искусстве направление Новой реальности.

Москва - Абрамцево. 1965.