

Александр Боровский

ПАМЯТИ Т.П.НОВИКОВА

«Моя жизнь началась 24 сентября 1958 года на Литейном проспекте в доме № 60», – так с какой-то архаической простотой открывалась «Автобиография неоакадемиста Тимура Петровича Новикова», подготовленная художником для каталога его ретроспективной выставки в Русском музее.

Физическая жизнь Т.П.Новикова завершилась 23 мая 2002-го. Уверен, Тимур был готов к этой неизбежности и, «в отличие от хлыща в его существовании кратком» (Б.Л.Пастернак), много думал о последующем. Здесь я имею в виду не религиозный аспект этих размышлений, несомненно присутствовавший и очень важный для Тимура в его последние годы... Речь идет о другом – об уверенности художника в том, что его наследие будет востребовано.

Тяжело больной, ослепший, Тимур Петрович, как его почтительно называли почти все в артистических кругах Петербурга, жил последние отпущенные ему годы с чувством осуществленной жизни. Не доживал – жил, доводя свой жизненный и художественный проект до последней ясности.

Этот проект может выглядеть противоречивым: казалось, Тимур зрелый опровергал себя самого – прежнего, молодого. Об этом вроде бы свидетельствуют его публичные выступления, боевые листки «Художественной воли», многозначительные художественно-публицистические жесты типа акции «Памяти Савонаролы», когда Тимур и художники его круга – адепты Новой Доктрины Прекрасного – в буквальном смысле несли на костер свои прежние, недостойные, не соответствующие новым морально-эстетическим принципам произведения.

Более того, этот проект может показаться и не проектом вовсе, то есть не проекцией концептуальных и волевых усилий, а неким естественно-типологическим, творчески-возрастным циклом. Дескать, блажен, кто смолоду был молод – авангардствовал, деконструировал, грешил. А время пришло – естественным путем повернулся от гедонизма и авангардизма к вечно-прекрасному, высоко-моральному, возвышенно-классическому.

Да если на то пошло, в период неоакадемизма Т.П.Новиков был концептуальнее и полемичнее, чем в пору юношеских «бури и натиска», когда он, собственно, ничего и не ниспровергал и, по-митьковски говоря, никого не хотел победить. А вот классичнее был как раз не в неоакадемическую пору, а значительно ранее. Когда создавал текстильные коллажи «Мост» и «Аэропорт», в моем представлении – высокую классику.

Так что не будем ловить художника на противоречиях. И тем более – подозревать его в пассивном, неотрефлексированном следовании неким типологическим процессам.

Т.П.Новиков осуществил свою жизнь как проект исключительной, редчайшей цельности. Он отрефлексировал его как послание, мессадж. Это послание должно было быть актуальным – на каждом своем временном отрезке, вплоть до последней минуты. Никакой пробуксовки, инерции, успокоенности. Никакой усталости: творческая жизнь осуществляется в полной мере только тогда, когда послание востребовано, когда оно действенно. Верят ли ему фанатично, гневно ли отвергают, поднимают ли иронически брови – не столь важно. Важно другое. Считаются ли с ним? Ощущают ли его действенность? Понимают ли необходимость самого его присутствия в воздухе искусства?

В этом смысле Т.П.Новиков – прежде всего актуальный художник. Даже тогда, когда на дух не выносил сам этот термин, когда подвергал остракизму понятия contemporary art и main stream, когда азартно, пусть и не без игры, перформанса, примерял на себя роль стародума, ретрограда, резонера.

Так что Новиков представляется мне единым во всех своих лицах. Когда-то – позволю себе личное воспоминание – я увидел Тимура под весенним дождем, бодро и целеустремленно, поднимая лежавшие на пути лужи, скользившим на велосипеде по берлинской улице. Тимур был молод и всеми принят, галереи и ночные клубы ожидали его, соблазны манили, он, не останавливаясь, помахал нам, укрывшимся в кафе, рукой. Вечерняя жизнь была ключом, однако отчетливо помню ощущение того, что он, как связной, вез что-то важное, необходимое. Второе воспоминание относится к самому последнему периоду его жизни. На каком-то вернисаже он, поддерживаемый под руку одним из учеников, узнавая по голосу подходивших поздороваться, раздавал брошюры своей Новой академии. Тимур бодрился, седая борода была пострижена, профиль медален, легендарный сюртук сидел хорошо. Брошюры были необязательны. Однако ощущение необходимости его присутствия, какой-то ритуальной важности самого жеста раздачи, наделения аудитории неким сообщением, текстом, осталось у меня до сих пор.

Итак, Тимур довел свой жизненный и художественный проект до последней ясности.

До музейной ясности.

Он вообще вполне осознавал и прозорливо выдерживал свой музейный статус: заботился о качестве присутствия своего искусства в музейных собраниях (если была необходимость – корректировал это присутствие: подаривал какие-то важные для него произведения, собственные и принадлежащие мастерам его круга), помогал музейщикам собирать документацию и архив – своего рода летопись художественной жизни «эпохи Новикова», привечал серьезных, обладающих представительными коллекциями собирателей, явно отдавая им

предпочтение перед «просто» арт-дилерами, пусть и обещающими более выгодные в коммерческом плане предложения.

Присутствие же Тимура в Русском музее было особым. Практически выросший у нас, изучивший – как рабочий, оператор бойлера – музейную жизнь изнутри, выставившийся уже признанным мастером андеграунда на территории музея, когда на этой территории впервые прописалось актуальное искусство, и с тех пор – постоянный экспонент музейных выставок, наконец, крупный донатор, Т.П.Новиков естественно представлял именно русскому музейным художником. Представлял с той естественностью и органикой, на которые, пожалуй, никто из деятелей актуального искусства еще не может претендовать.

Его ретроспектива в Русском музее зимой 1998–1999 воспринималась как ожидаемый плод этого присутствия. Помню какую-то почти тактильную весомость, материальность экспозиции (он готовил ее вместе с Е.Ю.Андреевой). Она, экспозиция, не просто последовательно репрезентировала главные идеи творческого развития мастера. Их можно было взвесить на руке, ощутить их текстуру, теплоту, материальность.

Ранняя живопись экспрессионистского толка, в которой аккумулируются импульсы ленинградской живописной традиции 1930-х гг. Радикальные, brutальные эксперименты периода «Новых художников», группы молодых ленинградцев, сумевших в 1980-е вырваться из тисков потерявшей к тому времени актуальность оппозиции «официальное–неофициальное» и создавших бескомпромиссное, энергетически насыщенное искусство, впервые с довоенных времен реально интегрированное в транснациональный художественный процесс. Т.П.Новиков был признанным лидером движения, во многом определявшим вехи его развития – и в актуализации опыта отечественного авангарда, и во взаимоотношениях с проблематикой тогдашнего международного main-stream'a.

Коллажные – фотографические и текстильные – работы художника, старые добрые техники впитывали, как губка, остросовременные качества media: пафос контактности, оптическую цепкость, формат вечно длящегося, непрерывного сообщения. Материальный план – рукодельность, фактурность отпечатка, сшитой на скорую руку ткани. План композиционный – одиночество картинки на бесконечном текстильном поле, ее незабываемость визуальным сором, несмываемость другими перцептивно-смысловыми раздражителями.

Результат – потрясающая стойкость, особенно в сравнении с мелькающей картинкой телевизионной: кораблик, минарет, солнечный диск, елочка –forever. 1990-е годы маркированы практикой и идеологией Новой академии, на исходе десятилетия трансформировавшихся в концепцию нового русского классицизма. Т.П. Новиков, пожалуй единственный из питерцев, смог выстроить альтернативу достаточно логично развивавшемуся в этот же временной период московскому художественному проекту. О деятельности Т.П.Новикова в качестве художественного идеолога очень специфичного, я бы сказал, концептуально-

практического типа необходимо говорить особо. Это тип культурного деятеля-репрезентатора, выхватывающего из массы индивидуальных художественных волей единый стержень, вектор единонаправленного движения. И способного показать и художникам, и публике, что это именно тот вектор, по которому они и сами хотели двигаться, причем к тому плацдарму, который им необходим и на котором они только и могут устоять. Дягилевский тип. Исторически осложненный филоновско-малевичевским опытом с их культом профетического, жизнестроительными амбициями и азартом созидания институций. Впрочем, в новиковском случае осложнение не вызвало последствий – хватило чувства юмора.

В течение последних лет этим заветным плацдармом для Т.П. Новикова являлся неоакадемизм, а в качестве обобщающего концепта – новый русский классицизм. Художник выдвинул в качестве эстетического ориентира, причем вполне радикально и патетично, на этот раз вне всякой ироничности и саморефлексии, априорно внеположенный постмодернистской ментальности культ Прекрасного, Возвышенного, Классичного.

Разумеется, культ, практикуемый мастером и его сподвижниками, достаточно многомерен. Это и античный идеал Прекрасного, и его производные – от ренессансного до всякого рода имперских, вплоть до академизма тоталитарных империй нашего столетия. Но это и маньеризм и вообще «декадентские» версии Прекрасного, с завидной цикличностью повторяющиеся в европейской культуре. Вплоть до кичевой, «кемповой» версии Красоты, столь актуальной для художественной культуры последних десятилетий – от Д.Кунца до Пьера и Жиля. Впрочем, особенно привлекательно для неоакадемизма собственно «декаденство», маркированное фигурами Оскара Уайлда и фон Глодена, и в собственно визуальном, и символическом смыслах иконизированных Т.П. Новиковым.

Отметим, что в масштабах единой стратегии, а не конкретных произведений High and Low, Высокое и Низкое неоакадемизма не могут существовать отдельно: заявленная норма возвышенно-прекрасного постоянно снижается, точнее – очеловечивается. Нечто подобное можно сказать о стратегии мирискусников, сочетающих пиетет перед имперским размахом дворцовой культуры с любовью к разного рода пикантностям, «скурильностям», к «трогательному быту забытых мертвецов» (А.Н.Бенуа).

Подобные интерференции High and Low пронизывают всю арт-практику неоакадемизма, однако, как всегда наиболее глубоко, не на технологичном, а на содержательном уровне эту амбивалентность Истинно Прекрасного тематизировал сам Тимур, окружая в своих текстильных коллажах-«гобеленах» фотоимиджи-репродукции хрестоматийных классических произведений рукодельными, рукотворными рамками. Они настолько «неправильны», внеположены технологизму современной визуальной презентации, что сразу же

«пробивают» наслоения профессиональных приемов описания и считывания смыслов. Они действуют как бы «сквозь» них – на другом, сердечном, чувствительном, чувственном уровнях. Ибо речь здесь идет о трогательном стремлении гуманизировать, одомашнить прекрасное, тактильно оградить его именно как частное, «человеческое, слишком человеческое». Вообще для понимания неоакадемизма и прежде всего поэтики Тимура этот жест символичен – как последняя, наверное, в этом веке попытка «своими руками» «спасти Красоту». Причем, заставив работать на это безнадежное дело, казалось бы, расчеловечивающие искусство механизмы воспроизводства, тиражирования и массового потребления.



«Давид, попирающий красный квадрат» (1990) Тимура Новикова среди произведений на выставке «Музей Людвига в Русском музее» в Мраморном дворце. Экспозиция 2003 года, где впервые произведения актуальных петербургских художников нового времени показаны в едином контексте с классическими образцами западноевропейского и американского искусства второй половины XX века (неоэкспрессионизм, поп-арт, гиперреализм...) – произведениями Э.Уорхола, Ж.-М. Баске, Дж.Сигала, Р.Лихтштейна, К.Ольденбурга, Дж.Кунса...

Тимур. Тимур Петрович. Т.П.Новиков. 1958– 2002. И далее. Тимуровский проект – долгий проект...