

Екатерина Андреева

КОНЕЦ 1970-Х НАЧАЛО 1980-Х ГОДОВ В ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ ТИМУРА НОВИКОВА

Когда смотришь подряд сотни листов графики Тимура Новикова, датированной концом 1970-х, от 1977года к 1979-му, в поисках того момента, когда художник становится самим собой, создается впечатление замедленной съемки спортивных состязаний. Мы видим, как зарождается и развивается пластика движения, но никогда не можем зафиксировать единственное событие перехода движения в результат, в законченную фигуру. Потому что дальше фигура уже есть, она действует сама по себе, точно также действуют совершенные картины (если написать «совершенные», получится правильное – яснее будет законченность серьезного, рискованного труда). С какого-то момента все, даже самые рабочие работы Тимура Новикова приобретают это свойство законченности, присущее произведениям великих художников¹.



Выставка 14-и во Дворце молодежи. С. Сергеев,
Т. Новиков. Ленинград. 1980
Архив Т. Новикова

В начале этого переходного времени располагаются ночные пейзажи, графические и живописные, представляющие постройки цилиндрической формы, городские дома вдоль набережной или одинокий двухэтажный дом в саду. Они, как и все искусство Новикова в будущем, крайне лаконичны и убедительны благодаря символическому мотиву². Здесь это мотив тьмы на земле и далекого нездешнего света. Действующее лицо холста – Луна, висящая над городом, ее

¹ Тимур Новиков, во всяком случае, в конце своей жизни, хотел всегда соответствовать этой законченности, чтобы каждый его рисунок-кадр был картиной. Он рассказывал о своем первом опыте рисования в районном Доме пионеров, когда попросил склеить для композиции, долженствующей изобразить парад, несколько листов, дабы она стала картиной уже в формате, соответствующая рангу представляемого зрелища.

взгляд, направленный вдаль, за пределы картины. Взгляд Луны представляет рождение и путешествие света во тьме, поэтому почти нет линий, а присутствуют лишь неопределенные массы валеров. Тогда, в 1970-х, так призрачно рисовали многие ленинградские юноши и девушки, приверженцы хиппизма, визионерская культура которого в местных условиях прямо вела в неизжитый петербургский символизм и декадентство, продолжавшие себя в прогулках по городу, чтобы «смотреть ночной модерн». Можно сказать, это было фольклорное ленинградское изобразительное искусство середины 1970-х годов.

В самом конце 1970-х в пейзаже Новикова совершается перемена: он выбирает не отвлеченное, но очень конкретное, даже замкнутое, сугубо художественное задание. Картину не о вечном мироздании, а о плоском белом формате бумажного листа или загрунтованного холста, о том, что этот формат способен в себя вместить. Новиков начинает учить себя изобразительному искусству с той задачи модернизма, которую сто лет до него избрал Сезанн, увлеченный мыслью воспроизвести на холсте белую скатерть, как о ее совершенстве написал Бальзак. Картина о белом в нонконформизме 1970-х годов имеет совершенно особенное значение. Символический белый свет – тема Ильи Кабакова и Михаила Шварцмана, унаследованная от «Белого на белом» Малевича. Основным предметом изображения у Новикова становится белая стена дома, она выступает на фоне неба или видна за мостом или за деревьями набережной. Новиков думает о белом как формалист, но не абстрактного, супрематического, а реалистического толка. Форма белой стены, сдвиговая грань городского пейзажа принимает на себя тени и рефлексy окружающего мира, включает в себя все вокруг. Так Фальк в последние годы жизни рисовал белые дома акварелью в Крыму: выставка его крымских пейзажей в Псковской картинной галерее летом 1980 года поразила меня виртуозностью и могуществом акварельных красок в воссоздании сияющего крымского дня из нескольких пустот фона и цветных прикосновений к бумаге. Новиков тоже и снова ограничивает себя в средствах, он пользуется только свинцовыми, ультрамариновыми и зелеными тонами, вводит черные контуры, потому что в его картине все еще ночь или сумерки. И пейзажи его внезапно, через воздушный мост десятилетий с профессиональным равенством продолжают зрелый и мрачный советский экспрессионизм Древина, который, по сведениям Олега Котельникова, они вместе смотрели в Русском музее в эти же годы.

Каждая картина Древина была метафорой абсолютной покинутости перед лицом рока, метафорой безвременья, часов жизни, остановленных одинокой статикой экспрессивного жеста. Новиков, открывая для себя русский авангард, запускает время заново. Он осваивает законы современного искусства, которое сразу же вводит время в изображение. Белые пейзажи с двумя-тремя деревьями или горизонтальными чертами темных крыш – это радары, улавливающие время суток,

² Олег Котельников вспоминает, что темным картинам предшествовала символическая композиция «Диоген в бочке».

скорость ветра, как светлая стена-экран ловит переменные оттенки цвета вместе с шумом города. Новикова все больше и больше интересуют границы изменчивости и постоянства, переход состояний в художественном образе. По свидетельству Алисы Любимовой, в 1981 году Новиков в гостях, на свадьбе у приятелей, казалось бы в мало подходящей для этого обстановке говорит исключительно о симультанности жизни и художественного образа. Искусство и жизнь живут одновременно. Второй авангардный урок, полученный на этот раз из первых рук, от старейшин авангарда Синяковой-Уречиной и Спендиаровой, с которыми Новиков знакомится в 1980 году на выставке Михаила Ларионова в Русском музее. Но он и сам был готов такой урок принять. В пейзажах, портретах и натюрмортах 1978–1979 годов он изображает жизнь как происходящую в мире работу энергии. Работу, на которую идет время, в которой момент времени себя проявляет. Рисунок Новикова становится по-экспрессионистски динамичным, но эта форсированная динамика, в отличие от произведений авангарда, изначально оправдана не самой собой, не жестовостью, а гармоническим решением картины – задачей, от которой Новиков никогда не отказывается, осваивая пространство современного художественного мышления. Восприняв «парампару» – авангардное ухарство, Новиков, единственный, одновременно сохранил и то чувство ансамбля культур, которое было у лучших строителей Петербурга, действовало как гений места.

Зрелость и ответственность взгляда особенно очевидны в портретах, которые Новиков рисовал в 1978–1979 годах с себя и соратников по группе «Летопись», а также с пациентов сумасшедшего дома, где он скрывался от армии. Дар портретиста отличает Новикова в превосходной степени, и мало было художников, способных в равной и такой сильной степени видеть в мире живое, то есть то уникальное, чем отличаются друг от друга люди, звери, города или моря. Изображая лица, Новиков использует общий прием, напоминающий о символической полноте Луны или Солнца, полноте лика. Лицо превосходит в своей напряженности все пространство листа, иногда даже выходя височной долей за край видимого на бумаге.



Рисунки Т.Новикова и его модели. 1977.
Архив Т. Новикова

В ранних графических портретах Новикова, сделанных, по всей вероятности, быстро, чтобы зафиксировать в нескольких рисунках последовательную смену выражений, главное – впечатление значительности человека, когда он находится в состоянии размышления, отдает себя энергии творчества или когда он во власти разрушительной, потусторонней для жизни энергии безумия.

Мир Новикова конца 1970-х отличается сильнейшей сосредоточенностью и значительностью происходящего, будь то тайный драматизм петербургского пейзажа, или десять подряд лиц-мыслей своих, Елены Фигуриной, Михаила Горошко, Бориса Кошелюкова, или в натюрморте устремленная ввысь вскрытая плоть половины арбуза. Овладев техникой живописи и рисунка, Новиков мыслит искусство превосходящим собственные границы, выходящим в незамкнутое пространство. Поэтому в начале 1980-х он показывает условность иллюзорной художественной формы, знаковую природу искусства. Художественно-бытовой иллюстрацией на эту тему может служить история создания пейзажа, находящегося в собрании Ивана Сотникова. Воспользовавшись отсутствием родителей, Сотников устроил у себя дома на Покровской площади живописный класс – сеанс группового рисования³. Собственный результат не удовлетворил Новикова плотностью живописи и отсутствием воздуха. Он немедленно спустился на улицу и пошаркал картиной об асфальт так, что в массивах изображенной листвы появились косые царапины, которые работали подобно лучам света. Иван Сотников точно назвал их «пробелами», указывая на условный, знаковый характер той художественной формы, к которой стремится в начале 1980-х Новиков.

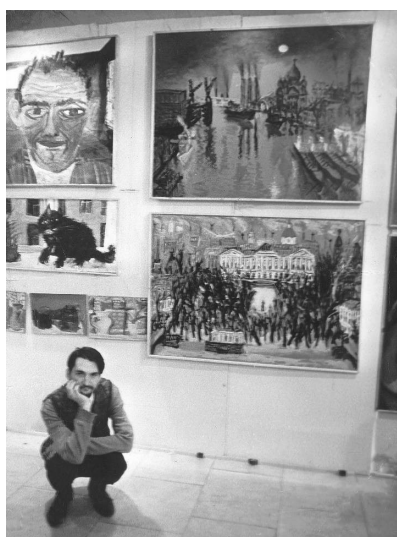
В искусстве XX века переход от традиционного понимания картины к знаковому представлению пространства совершается при помощи коллажа. Новиков делает коллаж основой практики «Новых художников», группы, созданной им в 1982 году на импульсе «Ноль объекта»⁴. Коллажные элементы в его картинах всегда носят смысловой характер: это шпиль собора Петропавловской крепости из золотой фольги, означающий сияние; это зеленые бумажки от заморских жевачек, обозначающие ветки деревьев у мореходного Нахимовского училища. Обращает на себя внимание расхожее происхождение материалов, которые Новиков клеивает в свои произведения. Мы приблизились к ларионовской, всеческой концепции искусства в массах, к тому, что каждый – художник, к тому, что художник может всё, а искусство – везде.

Действительно, Новиков впервые обнаруживает перед зрителем не просто свободу умений, но и волю переустройства видимого и известного. Прежде всего

³ По воспоминаниям Александра Флоренского, подобную акцию Сотников проводил в 1983 году под названием «Обязательный пейзаж».

⁴ «Ноль объект» - произведение с двойным авторством Новиков - Сотников - представлял собой дыру в выставочном стенде. Появление на выставке живописи этого найденного пустого объекта спровоцировало скандал в руководстве ТЭИИ и образование группы «Новые художники» в конце 1982 года. «Ноль объект» - одна из главных концептуальных акций Новикова.

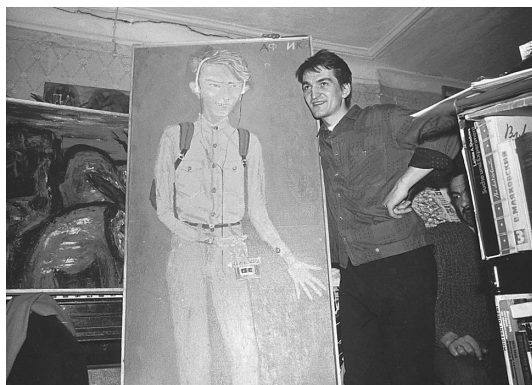
это коснулось пейзажа начала 1980-х. Теперь Новиков представляет не отдельный вид, но целый город, панораму, все пространство целиком, как в самых ранних темных картинах ему того хотелось. От 1983–1985 годов сохранились панорамные виды на город с высотных точек или триптихи, представляющие пространство в разверстках, как на гравированных перспективах и панорамах эпохи барокко, открывшей Европе полноту полушарий. Это вид на Михайловский дворец со стороны сада из коллекции Горошевского и утраченный вид на набережную Крузенштерна, триптих, представляющий Дворцовую площадь (бывшее собрание Георгия Гурьянова), стрелку Васильевского острова (Русский музей) и Петропавловскую крепость (собрание Горошевского). Наконец, неизвестно где находящийся теперь вид на Неву с птичьего полета, приближающийся к аэрофотосъемке. Глаза художника обращены на совокупную фактуру жизни. Георгий Гурьянов вспоминает, что Новиков в эти годы путешествует с блокнотом по крышам, рисуя город как одну гигантскую протяженную поверхность, почти абстракцию.



Экспозиция работ И.Сотникова и Т.Новикова
на весенней выставке ТЭИИ.Ленинград, 1985.
Архив Т. Новикова

Знаком наступившей свободы действий становится впервые возникший в живописи Новикова яркий, локальный цвет. Вид на Михайловский дворец и, по воспоминаниям Сотникова, вид набережной Крузенштерна отличала цветовая яркость такой силы, что ее лучше было бы назвать яростью. Пройдя суровую черно-белую школу, в которой, как это ясно из любимой Новиковым древневосточной живописи, уже содержится все богатство цвета, художник теперь легко покоряет и силу красок. Цвет, как и другие элементы художественной системы Новикова, идет на выработку энергии свободного, безграничного пространства.

Знаковый характер отличает и портретную живопись Новикова середины 1980-х. Теперь он переходит к портрету-«имиджу» или символу. Каждый из героев Новикова становится олицетворением одной идеи: Сергей Бугаев, герой фильма «АССА» представляет кумира тинэйджеров, поп-звезду; Георгий Гурьянов, «Строгий юноша», – волю к совершенству; Виктор Цой – само творчество, состояние транса, в котором сознание-зрение рождает образ.



Т.Новиков. Портрет Африки. 1984.
Архив Т. Новикова

Еще шаг – и знаки художник располагает на другом носителе, на ткани. Этот шаг, сделанный в 1983 году, сам Новиков объяснял двумя способами– практическим и смысловым. Практический позволял с легкостью перевозить большие выставки, а позднее и декорации к концертам «Популярной механики». Смысловой обеспечивал и канонические правила композиционного построения, и свободу внутри канона. Новиков становится художником картин на тканях, так его с середины 1980-х отличают в профессиональных кругах. Картины на ткани – новый «прибавочный элемент», квалификационный рубеж, перейти который требуется от любого значительного мастера и особенно художника XX века. Однако Новиков «темперирует» это часто бессмысленное требование новизны каноническими законами: ведь «художник картин на тканях» звучит похоже на то, как фиксировали авторство средневековых живописцев по тому мотиву, на котором они удачно специализировались. Разнообразие цветовых и орнаментальных фактур открывает ему бесконечные возможности пространственной и смысловой игры ограниченным числом фигур, или центральных, семантических знаков. Новиков перестает заниматься живописью, став магистром игры, которая позволяет сделать пейзаж или портрет – старые изобразительные жанры – понятными любому современному зрителю. Но живопись – то, о чем он никогда не переставал думать: слово «картина» перешло вместе с ним от холста к ткани, к гобелену, к хоругви, к занавесу, вернув профессиональной форме изображения силу родства с театром мира. С течением времени, как и все основные художники XX века, сделавшие символы предметными или рэди-мэйдными, Новиков приходит к тому, что искусство есть игра в бисер,

*«Где все, что в жизни существует врозь,
Все, что бушует и бурлит бескрайне,
В простые символы слилось», -*

как написал Герман Гессе, культовый автор ленинградской семидесятнической молодости Тимура Новикова.