

УДК 7.038.6

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11022

Щетинина Наталия Владимировна, кандидат искусствоведения, независимый исследователь. kadares@gmail.com**Shchetinina, Nataliya Vladimirovna**, PhD in Art History, independent researcher. kadares@gmail.com

ПРОЯВЛЕНИЯ ТИМУРА НОВИКОВА

MANIFESTATIONS OF TIMUR NOVIKOV

Дешевые материалы. В центре куска ткани — тряпичные аппликации или пришитые фотографии и репродукции. Копеечные украшения, кусочки обоев. Незамысловатая материя стала посредником для появления уникальных, сильных и одновременно изысканных образов. Творчество Тимура Новикова — ярчайшее событие художественной жизни конца XX в., квинтэссенция традиций русского искусства, ярко, точно и просто отразившее дух времени постсоветской России.

Речь пойдет о работах Тимура Новикова (1958–2002), созданных с конца 1980-х гг. до смерти художника. Период связан с направлением «неоакадемизма», активным идеологом которого был художник. Выбор этого направления кажется необычным и нелогичным на фоне предыдущего творчества Тимура, так как оно ассоциировалось с «Новыми художниками» и идеями примитивизма и экспрессионизма. Эти направления — неотъемлемая часть искусства модернизма, выросшего из противостояния академическому искусству. Модернистская эстетика в значительной степени повлияла на творчество Новикова, однако художник сумел эффективно соединить ее с принципами классического искусства. В итоге нам достались работы, созданные в современных условиях, но обладающие силой, присущей классическим произведениям искусства. Сила эта скрытая, неявленная. Деталь за деталью, взгляд за взглядом, — и она раскрывается перед зрителем, вызывая переживания, которые скептический зритель никак не ожидает встретить в искусстве после 1900 г.

Чтобы понять академическое искусство, надо вспомнить, что это классическое, традиционное, строго регламентированное явление — им управляли правила, выработанные столетиями. Художник, чтобы считаться «художником» на официальном уровне, должен был неукоснительно следовать этим правилам. Как подчеркнуть красный цвет, как правильно нарисовать ногу, как лучше расположить предметы и людей в пространстве так, чтобы зритель испытывал душевный подъем — такие приемы преподавались в стенах художественных академий и в XVI в., и в XX в., и изучаются по сей день. Модернизм восстал против системы, превращавшей художника в исполнителя правил, а само искусство в регламентированный церемониал, который затруднял выражение насыщенных переживаний, того, что беспокоило авторов здесь и сейчас. Наружу рвалось желание показать танцовщиц кабаре, посетителей кафе и паровоз, а не Персея, Андромеду и коня. Борьба модернизма с правилами академизма превратилась в борьбу за форму, цвет и композицию. Художники старались максимально использовать возможности цвета и формы, разбивали устоявшиеся схемы композиции. В какой-то момент это превратилось в борьбу с самим цветом, с самой формой и самой композицией (см. аналитический кубизм или абстракционизм).

Но, к несчастью для модернизма и, особенно, авангардного искусства, в 1930-х гг. в Европе к власти приходят тоталитарные режимы. Авангард стал неудобен, в то время как классическое искусство и его принципы оказались востребованными. Первый говорит революционным языком о переменах. Второе оперирует устойчивыми, гармоничными, привлекательными и, главное, узнаваемыми образами, которые помогают эффективно распространить идеи государственности и централизации среди большого количества людей.

С тех пор академическое искусство, легшее в основу социалистического реализма, обрело власть и силу. После Великой Отечественной войны и смерти Сталина, на фоне программной борьбы Хрущева со сталинским искусством и архитектурой, на поверхность опять вышли поиски новых возможностей в цвете, форме и композиции. Принципы соцреализма казались устаревшими, не отвечающими требованиям времени. Не стало масштабного госзаказа на пафос первых пятилеток и ударников производства. Но был заказ общества на камерные темы, интимные

переживания, на изображение внутреннего мира человека. На описание повседневности, которая и не была такой уж счастливой, и не так сияла улыбками трудолюбивых, крепких колхозников, молодых и красивых метростроевцев. Художники искали новых форм, новых возможностей в работе с цветом. К 1970-м гг. появляется больше информации об искусстве авангарда, им начали заниматься искусствоведы. Картины Малевича, Филонова и Бубнового валета все еще стояли в запасниках в самом дальнем углу — подальше от глаз начальства, недоступные публике. Но тайно питали творчество советских художников.

И вот в конце 1970-х гг. Тимур Новиков и другие молодые художники ударились в новое искусство. В новый цвет. Яркий, насыщенный желтый, красный. В толстые линии и коричневые обводки. В дикость, в примитивизм, в сгущенные эмоциональные состояния. Они назвались «Новые художники» и отличались от предыдущего поколения свободой, более открытым подходом к искусству. Не испытывая давления со стороны официального искусства, как происходило с художниками, работавшими в 1960-х гг., «Новые художники» и Тимур, как один из ярчайших их представителей, стремились к простоте, доступности своих произведений, открытости. Это роднит их с футуристами, с художниками авангарда начала XX в.

Влияние оказал и огромный интерес к западному, малодоступному искусству, который соединился с поиском простых лаконичных форм. Поп-арт, граффити, комиксы, немецкий и французский экспрессионизм наложили отпечаток на вкус и на формирование художественного языка авторов «Новых художников». В этих условиях сложился Новиков как художник.

Интересно, что в 1989 г. Новиков скандально заявил о том, что весь этот модернизм, весь этот авангард — не что иное, как борьба с самой красотой. Что это целенаправленное уничтожение эстетики аполлонического искусства — то есть гармоничного, сдержанного, не приемлющего грубости, чрезмерной эмоциональности. Тимур обратился к классическому искусству, но в новой форме, поскольку чутко ощущал время. Поэтому и не поддался искушению вернуться к академическому искусству буквально, но использовал средства и методы, наиболее характерные для современного ему мирового искусства. Так, например, в его работах можно встретить парафразы уорхоловского искусства. Это не было неожиданностью в контексте новой культуры России, сформировавшейся на месте уходящей старой. Культура эта представляла смесь из уже бессмысленных лозунгов, клятв, транспарантов и нищего быта, постоянного состояния унижения в поиске еды, одежды, мебели, дефицитных материалов. Над всем этим веяло очарование глобальным американским стилем, сияющими улыбками, да надежда на демократические идеалы, новую жизнь. Неудивительно, что недавно умерший Уорхол был понятен молодому и смелому Новикову и восхищал его больше, чем маститые члены Союза Художников того времени.

Чтобы видеть и понимать работы Новикова, не обязательно быть подготовленным зрителем. Не нужны годы исследований в запасниках музеев искусства XX в. Достаточно серьезно воспринимать все, что видишь. Это главная проблема, поскольку работы Тимура просто кричат о своей несерьезности. Всем своим видом они демонстрируют: мы простые, уже повисевшие в мире вещей тряпки, что в нас такого? Мы незатейливые. Мы — 2 куска полотна контрастного цвета. Где-то внизу домик. Или

в центре солнышко с пятью лучиками, так дети делают аппликацию из бумаги. Лучи обязательно шире на концах, чем у солнечного полукруга. Треугольная елочка неаккуратно заходит на шов двух полотен, которые морщат.

Эти полотна никогда не натянуты на раму. Как нарочно, они развешены так, что провисают, создавая ощущение неяршливости. Хочется подойти и разглядеть, поправить складки, убивающие весь пафос музейного экспонирования. Изобразительное искусство в широком понимании как правило вызывает ассоциации с высококлассными труднодоступными материалами (мрамор, бронза, масляные краски), с качественной обработкой и дорогостоящим оформлением, например: золоченая рама и натянутый холст. Оформление и репрезентация были и остаются важной частью изобразительного искусства, и даже когда художники второй половины XX в. старались избавиться от власти оформления и пространства — белых стен и рам — они еще больше повысили значимость антуража.

Полотна Тимура нарушают правила хорошего музейного тона. В них нет и следа озабоченности качеством, аккуратностью и выглаженностью. Что вызывает удивление. Но так же удивление вызывает и то, что незамысловатые материалы, два куска ткани, в которых трудно заподозрить большие эстетические возможности (это же не потусторонняя просвечиваемость мрамора), обладают большим разнообразием художественных эффектов. Полотна Новикова изображают космическую глубину. В них нет пределов, нет ощущения ближе-дальше. Это безвоздушное пространство, которое первым освоил модернизм. В зависимости от того, где художник помещает домик — меняется впечатление, которое он производит. Сам Тимур, когда пишет о работе с пространством и размещением в нем предметов, отмечает, что масштаб пространства регулируется знаком и его расположением на плоскости. Положение изображения домика в верхней части придает ему значительность, в то время как размещение внизу уменьшает его. Художник работает со структурой композиции как модернист, выстраивает различные комбинации. Он делает это, последовательно включая элементы во взаимоотношения друг с другом. Количество элементов предельно мало, их всего три: линия деления полотна на две части, одна или две плоскости цвета и незамысловатое фигуративное изображение. Соотношение между тремя дает большие возможности для выстраивания состояний, которые переживает зритель, глядя на работы. Ощущение потерянности или, наоборот, взмывания вверх, покоя или неустойчивости выражены минимальными средствами.

Полотна Новикова — идеальный объект для созерцания. Взгляд неотвратно устремляется в глубину на стыке двух равномерно залитых цветом полей. Долгое внимательное рассматривание сродни медитации, движение взгляда бесконечно, как по линии соединения двух полотен, так и в их глубину.

Тимур по форме минималист. Его подход к композиции — модернистский, в нем жива память предков-супрематистов и абстракционистов. В чем же его академическая часть?

«Неоакадемизм» Новикова выражается в подходе к искусству, как проводнику гармонической красоты. Эту красоту искали античные, ренессансные художники и художники классицизма. Отношения между деталями должны быть понятны, сочетания объемов, цвета, формы и линии не должны вызывать чрезмерно интенсивные состояния. Не может быть эмоциональной перегрузки при взгляде на классическое полотно и скульптуру. Глаз должен отдыхать, наслаждаться. Красота для классического и неоклассического художника есть равновесие, баланс. Должна присутствовать система координат, зрителю необходимо видеть, где верх, где низ, где горизонт, а где дальний угол, чтобы не чувствовать, что почва уходит из-под ног. Классическая картина как очень вежливый и услужливый хозяин, который хочет быть ненавязчивым, но при этом сделать все, чтобы гость чувствовал себя хорошо, не испытывал стеснения. Каждое желание зрителя предупреждено. Никто в классическом искусстве на вас не бросится с кулаками и не начнет барабанить по лицу, вмазывая эмоции через глаза.

Академическое искусство может остановиться задолго до предельного состояния. Эта способность обойтись без бросающейся в лицо драмы, на грани игрушечного и серьезного проявляется во всех работах Новикова. Лаконичные композиции «Черное солнце» (1988), «Восход» (1989), «Лебединое озеро» (1992), «Елочка» (1992), «Пирамиды» (1989) имеют центральную и цен-



Илл. 1. Т. Новиков. Восход. 1989. Частная коллекция

трально-осевую симметрию. Художник не нарушает равновесия частей картины, выстраивая статичную композицию, уравнивая яркие цвета и сохраняя масштабы элементов. Сплошное поле, залитое цветом, сохраняет свою пространственность, безграничность. И оно подчеркивает, но не подавляет миниатюрные детали вроде луны, елочки и самолетика, придающие смысловую нагрузку, фигуративную привязку. Если изъять эти детали, то исчезнет семантика, идейная основа, что голубое поле — это небо, когда в нем самолет; или озеро, когда в нем лебедь. Если бы этих маркеров пространства не было, зритель погрузился бы в доязыковой, досимволический хаос, где неясно положение неба и земли, где, по сути, нет ни неба, ни земли.

Горизонт часто присутствует у Новикова как необходимый участник классической композиции, поднимите его выше, и нижняя часть станет массивнее и значительнее, будет придавливать и даже падать на вас. Опустите горизонт: пространство наполнится воздухом, верхняя часть полотна начнет напоминать небо, вне зависимости от цвета и насыщенности. Часто Новиков использует равное членение полотна, что вызывает ощущение статичности, навеивает покой. Равенство — есть проявление рациональной природы человеческого разума. Оно антихаотично, оно противостоит внезапному, неожиданному, нестабильному. Понятие равенства дано нам априори, изначально. Невозможно объяснить, почему человек понимает, что два равно двум.

Так и с академическим искусством: равновесие и приведение к общему знаменателю частей композиции осваивается зрителем бессознательно. Равенство и пропорциональность приносят удовлетворение, в то время как диспропорция и дисбаланс, вызывая, конечно, сильные эмоции, не способны привести к состоянию устойчивости и стабильности, которые привлекают человека.

Новиков создает упорядоченные структуры, оперирует понятными символами. И в этом он проявляет себя как приверженец классической красоты, которая выражается не только в гармонии частей, но и доступности для сознания. Крошечная фигурка — как звук в тишине, обретает значимость. Елочка — детская. Домик — игрушечный. Месяц — серп. Но они лишь знаки, скрывающие за собой значительный объем культурной информации, накопленной в зрителе. Дом на краю земли. Маленькой елочке холодно зимой. Одинокий месяц. Приятное уединение или встреча с бездонной вселенной. Взгляд ночью на зимние снеговые пустоши. Днем на зеленые муравчатые долины. Изобилие толкований при минимуме знаков.

Сила искусства Новикова в том, что внешняя его простота открыта всем слоям бытия и всем уровням понимания. Одновременно Тимур всегда увлечен тщательной работой с эстетиче-

ской составляющей своих полотен. Он подбирает цвета, выверяет фактуры, соединяет те изображения и ткани, которые наиболее выигрышно смотрятся, насыщают друг друга эстетически и символически. Например, в «Камее» (1994) соединены торжественные черный и бордовый бархаты. Немного похоронное сочетание, но царственное. В этих парадных и даже пафосных тканях художник раскрыл минимализм, возможность продуцировать простоту, лаконичность. Он лишает ткани барочности и театральности, вместе с тем в центр прикрепляет фото камеи. Зрителю показывают даже не копию камеи, а ее обшитую бисером фотографию на бархатной подложке. Это и сокровище нищего творца, собирающего репродукции красивых, но таких недоступных шедевров. Это и легкое отношение к искусству, возведенному в ранг сакрального. Как классическому, так и современному. Новиков не позволяет чрезмерной привязанности к искусству сделать угол своего обзора уже, он сохраняет множественность и разнообразие, свежесть взгляда и легкость отношения к уже найденным техникам и приемам. Поэтому его работы не скучны и не навевают тоску, будучи очень, очень простыми.

В «Восходе» (1989) (Илл. 1) использован атлас красного пионерского галстука с отпечатанным на нем солнцем. Красный столь насыщен коннотациями в истории русской культуры, что его густой смысл можно резать ножом: красно солнышко, красна девица, киноарный огонь крещения в иконописи, красный императорской мантии, красный советского кумача. И более свежие ассоциации современности могут быть вовлечены сюда — красный цвет ковровых дорожек, красный цвет подошвы туфель, красный цвет гламура.

Однако само солнце повторяет татуировку Север, иконическое изображение полукруга солнца с лучами, распространенную среди заключенных, отбывших наказание на севере Советского Союза, в Сибири, на Урале. Так простое неказистое солнышко прямо отсылает нас в северный лагерь с его бескрайними пустошами и полярной ночью, длящейся по полгода.

Иногда центральный объект немного заходит за «линию горизонта», как будто произошел сбой в печати и матрица прошла не там, где задумано. Эта «неточность» отсылает к неточностям в картинах Энди Уорхола, под влиянием которого Новиков находился. У Уорхола несовпадение краски и линий связано с идеей случайности в безгрешном механическом производстве. Энди проглядывает и в месяце-серпе, который при ближайшем рассмотрении оказывается бананом, ставшим символом стиля Уорхола с 1967 г.

Помещая объект в центр, художник сосредоточивает на нем внимание зрителя. Новиков делал акцент на том, что по этому же принципу создавались штандарты, хоругви, знамена. Большие полотна с квадратиками и прямоугольниками в центре действительно напоминают развешенные штандарты на стенах. Художник экспериментирует с разными материалами и фактурами, использует китайские платки с плотным рисунком пагод, деревьев и людей в кимоно, в центре располагая образ из европейской мифологии — Амура или Эрота. Такое сочетание рождает идеологическое столкновение двух типов эстетических систем: Дальнего Востока и европейской. «Амур в Китае» (1992) ярко иллюстрирует принципы европейского классического искусства: централизация, равновесие, эстетика обнаженного тела. А также принципы китайского искусства: равномерное распределение элементов композиции в пространстве, стремление к насыщению поверхности плотным орнаментом. Траектории этой композиции могут быть бесконечны. Во-первых, Китай — срединное государство, а в центре его европейский Амур, как намек на европоцентричность западного искусства. Оно нередко залезало в культурные пространства других стран и всегда находило что-то, чем можно было поживиться, обновиться, украсить. Во-вторых, европейское искусство при значительных внешних отличиях имеет точки соприкосновения с китайским, как, например, любовь к копированию и повторению самого себя: отличаются лишь инструменты, а подход один.

Идея сопоставления эстетики Востока и Античной средиземноморской культуры, ставшей базисом для всего искусства Европы на многие столетия, развита Новиковым в работе «Счастье в Садах. Антиной» (1992). Это нежный небесно-голубой атласный платок с японским мотивом журавля и цветными бабочками. Работа создает в помещении ощущение наполненности воздухом, свежести, обширного пространства, поскольку птицы, деревья, бабочки и цветы точно разбросаны по плоскости боль-

шого покрывала. Холодный блеск гладкого полотна прерывается в центре, где ветвь дерева осеняет рамку в виде арки, из которой выглядывает голова Антиной. Антиной — любимый юноша римского императора Адриана, его фаворит на протяжении 6 лет. После его гибели в возрасте 18 лет Адриан создал культ Антиной, провозгласив его богом. Мы можем представлять эту историю страсти старого императора и через работу Новикова: перенесем в хроники ощущение неги солнечного прибрежного климата, легкости и радостного состояния счастья в цветущей природе Средиземного моря. Как и в «Амуре в Китае» художник соединяет два культурных кода — восточный азиатский и западный европейский. Журавль — ключевой символ счастья в Японии. Антиной — одна из самых растиражированных скульптур Античного мира, его скульптурный образ изучают студенты всех классических школ изобразительного искусства. Он вшит в сознание художника. И эти соединенные в одном контексте образы из, казалось бы, диаметрально разных культур могут не только сосуществовать, но и образовывать полноценный диалог, как в идейном поле, так и на уровне эстетики.

Прекрасный пример деконструкции дает «Людвиг II Баварский» (2002) (Илл. 2): с расстояния зритель видит горностаевое полотно, в центре которого, не соответствуя масштабу и торжественности, помещено маленькое изображение короля Людвиг Баварского в обрамлении жемчуга. Эксцентричный король Баварии изображен в полный рост. Он жил в волшебном мире иллюзий. Обожал Вагнера, выделял средства написание опер, построил в своем королевстве романтические замки, заметно опустошив казну, и трагически погиб после государственного переворота на 40-м году жизни. При ближайшем рассмотрении мантия оказывается синтетическим мохнатым покрывалом с нашитыми меховыми хвостиками. По периметру репродукции нашиты жемчужины из маминых бус, а сверху игрушечная королевская коронка.



Илл. 2. Т. Новиков. Людвиг II Баварский. 2002. Собрание семьи художника

Тимур использует символы абсолютной власти и богатства, составляя их из дешевых материалов, презентуя театральную декорацию, иллюзия которой разрушается, стоит зрителю подойти ближе. Эмоции, показывает художник, вызывает не материал, а символическая нагрузка, закрепленная за элементами и схемой композиции. Сочетания цветов и форм несут в себе информацию, задающую импульс эмоциональному состоянию воспринимающего человека. При этом художник уделяет внимание эстетике, организует пространство композиции так, чтобы зритель наслаждался ее элементами: нет ощущения излишества или недостатка каких-то частей. Опять же, здесь воплощены принципы классической гармонии, созданной не с помощью бронзы, мрамора и масляной краски, но простыми материалами, которые мы можем найти в повседневной жизни.

Что такое текстильные коллажи Новикова? Это родственники ковров, ковриков, занавесочек, накидочек, населявших мир советских коммунальных квартир, где народ жил скопом, где человек существовал на виду у всех и его собственное тело не принадлежало ему. Всегда рядом был сосед, становившийся соглядатаем жизни тела другого соседа. Единственная эфемерная преграда — тонкая занавеска, отделявшая угол, собственный мир, отгороженный от большого мира других людей с их другими жизнями. В этом присутствует и определенная интимность, скромность, но и простодушная искренность. Что и привлекает в работах Тимура, создает ощущение близости зрителя и автора, их сговора и разговора по душам.

Новиков работает с материалом легко и непринужденно. Коллаж с Венерой из серии «В стране литературных героев» (1994) демонстрирует, как, придерживаясь единой концепции, он без затруднений разбавляет тяжеловесность и торжественность немного нелепыми и совершенно неожиданными деталями. Вставленный извне чужеродный треугольник из несовпадающих по рисунку обоев снижает скованность композиции, разбивает двойной прямоугольник. Совершенная изысканность фотографии греческой скульптуры включена в немного неле-

пый диалог двух цветочных «принтов». Момент незначителен, но не приклей Новиков неожиданно треугольник вверх — вся композиция была бы сухой и обязывающей. Здесь же зритель приглашен поучаствовать в игре.

Новикова интересовали фигуры романтиков и мечтателей. Многие работы посвящены ирландскому писателю Оскару Уайльду. В «Приключениях Оскара Уайльда» (1992) (Илл. 3) Тимур изображает этого немного мифического, драматичного, остроумного и привлекательного человека. Сочетание пышной барочной рамы и плотного растительного раппорта в стиле Либерти создает художественную метафору Уайльда. Оскар поклонялся изысканности, эстетике и прекрасному, но в его прекрасном всегда просвечивало второе дно. Он прожил жизнь в соответствии с кредо «Life is art». Вместе с тем ключевые образы в его произведениях противостоят светлому аполлоническому началу в соответствии с духом времени конца XIX в. В героях Уайльда отчетливо прочитывается тяга к темному, дьявольскому. Писатель вкладывает в них желание вскрыть мрачную суть, обнажить второе дно жизни или своего характера.

Помня об этой особенности творческой части личности Уайльда, зритель раскрывает для себя коллаж Новикова. Сложные декоративные элементы превращаются в схему уайльдовской ауры, поглощающей и личность изображенного на фотографии, и глаз зрителя. Черный фон с цветочным мотивом занимает в композиции большой объем. Сквозь плотное поле из листьев и цветов проглядывает густо-черная пустота. Цветочные решетки стягивают эту по-космически глубокую бездну, но когда глаз останавливается в тех местах, где просвечивает фон, зритель проваливается внутрь картины, падает на дно, и обнаруживает себя в пространстве композиции, окруженный этими листьями. И вот его взгляд уже направлен изнутри вовне, он оказывается на месте Оскара и смотрит с изнанки цветочной гирлянды, прикрывающей проход в мир реальности. И орнаментальность, свойственная последним десятилетиям XIX в., и общее настроение, определившее и колористический строй ар-нуво, и личность Уайльда — продукты своего времени. Они созданы эпохой, которая стала последним выдохом старого мира перед чередой событий, что раскурочили старый империалистский и колониальный мир.

Внезапно с предыдущей работой созвучно и более раннее полотно «Пингвины» (1989) (Илл. 4). С огромной холодной белой атласной плоскости (льдины) пингвины заглядывают в черную бездну. Возможно, они из любопытства смотрят, что там есть, за границей света и тьмы. Стараются нащупать лапами край тверди, реальности, своих возможностей. А, может, они выбрасываются как последние представители своего вида, отчаявшись что-то понять здесь, на светлой стороне. При взгляде на полотно возникают вопросы: если пингвины ныряют в никуда, то исчезают ли они или становятся частью тьмы? Смотрят ли они на нас оттуда, изнутри? Так они спасаются или погибают? Они здесь первые? Или после них уже не будет никого? Хотя, вполне возможно, что пингвины возвращаются туда, откуда пришли. Художник оставляет нас перед этим странным событием один на один с вопросами, которые чередой возникают в голове.

Новиков соединил избирательность модернизма, минимализма и классического искусства. По сути — они все говорят об одном и том же: отсечении лишнего, приведении к единству всех элементов. Однако функционалистская и аскетичная эстетика модернизма и смысловая отрешенность минимализма у Новикова покоряются классическому подходу, который культивируется в академическом искусстве. Это подчинение недвусмысленно иллюстрирует «Аполлон, попирающий красный квадрат» (1991) (Илл. 5). Красный квадрат — символ супрематизма Малевича. Золотой фон применялся в религиозной живописи и в иконописи как цвет божественного сияния. Аполлон — квинтэссенция классического эстетического начала искусства Древней Греции. Если следовать исторической линии развития искусства, то красный квадрат должен покоиться на голове Аполлона. Однако же Тимур делает квадрат отправной точкой, это смысловой центр композиции. Эстетическим же ядром является сочетание всех элементов: сияние золотого свечения, согласование складок фона и драпировки ткани, свисающей с руки греческого бога, гармоничное сочетание фигуры скульптуры, масштаба фона и квадрата. Будь квадрат больше, он бы задавил изображение Аполлона, перетянул все внимание на себя. Будь больше Аполлон, он бы вывалился из полотна. Если сократить



Илл. 3. Т. Новиков. Приключения Оскара Уайльда. 2002. Собрание семьи художника



Илл. 4. Т. Новиков. Пингвины. 1989. Коллекция Музея актуального искусства Art4.ru, Москва

объем золотой плоскости, было бы потеряно единство двух центральных деталей. Концентрация сосредоточенного на них внимания была бы снижена. Новиков идеально подбирает дозу цвета и формы, ставя зрителю эстетическую каплевицу многокомпонентного препарата. Таким образом, художник удерживает все участвующие элементы в гармонии, организует их так, чтобы они были частью единства, с равной силой работали на общее впечатление.

Новиков никогда не переходит границ, как и академическое искусство, он ищет остановку задолго до предельного состояния. Его задача не продавить эмоции, а познакомить, очаровывая и увлекая за собой. Открывающиеся друг за другом детали вызывают легкое головокружение от эстетического и интеллектуального наслаждения.

Продуманная работа с каждым элементом, тщательный отбор и тонкая расстановка акцентов позволяют Новикову в конце XX в. создавать произведения, принципиально связанные с классическим искусством. Глаз зрителя переходит от ключевых элементов композиции к периферии, обращает внимание на детали, на фактуру ткани или орнамент. Бессознательно происходит пространственное переживание композиции: зритель ощущает контрасты, положение горизонта и масштаб цветовых полей. Это типичный путь освоения произведения классического искусства. Он обеспечивает наслаждение, приоткрывающее

свои дверки одна за другой, приглашает жаждущего заглянуть в один уголок, другой, визуально прикоснуться здесь или там. Каждая работа Новикова есть эстетическое приключение глаза, перед которым постепенно раскрывается образ, как из гусеницы или кокона вылезает бабочка. Это искусство, которое берет в заложники время, заставляя его работать на себя.

Однако Новиков никогда не теряет связи с настоящим. Все его работы соответствуют духу эпохи. Материалы, формы и темы Тимура понятны современному зрителю. Сегодня Академия художеств выпускает художников, они пишут не хуже старых мастеров. Но почему-то они не так уж и востребованы. Приемы и техники классического искусства не могут говорить сами по себе. Искусство, в первую очередь, — это диалог со зрителем и начинается его художник. Чтобы что-то сказать, надо иметь, что сказать. Затем зритель должен понимать, о чем идет речь. Тимур имел что сказать, и умел сказать так, чтобы его речь была доступна многим. Поэтому его коллажи, созданные 20-30 лет назад, по сей день находят отклик у зрителя.

Делает ли нас искусство Тимура Новикова лучше? Определенно, да. Оно открывает обширный диапазон эмоций, рассеянных в современном медийном мире. При этом не требует от нас эксклюзивных инвестиций. Ведь можно просто стоять, смотреть и что-то при этом чувствовать.



Илл. 5. Т. Новиков. Аполлон, попирающий красный квадрат. 1991. Собрание семьи художника