

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО: НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 7.036+7.038.6

*А. О. Котломанов*

### ТИМУР НОВИКОВ И «НУЛЕВЫЕ». ПЕТЕРБУРГСКОЕ СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В ПОИСКАХ ИДЕНТИЧНОСТИ

В ноябрьском номере «Художественного журнала» за 2008 г. был опубликован текст известного петербургского искусствоведа Екатерины Андреевой «Реплика о концептуальной традиции», в котором содержались такие строки: «Проблема российского искусства „нулевых“... в том, что оно так и не родилось из „личинки“ в живущее адекватной жизнью существо: его связь с миром не является связью взрослого организма, наделенного своим умом и способного к актуальным поступкам. Оно реально существует как предатель своей смерти, а значит, и жизни. <...> В этом отношении можно говорить о двух подходах к традиции. В одном случае... новое поколение свободно „ныряет“ в русла традиций, зная свою силу и ощущая, как живая вода прошлого держит живое в настоящем, открывает свободу движений и счастье обновления. В другом случае к традиции прибегают молодые и не очень молодые упыри, укрепляя вертикаль власти и утверждая себе „отцов“ со всеми их пороками и задним умом. В ситуации, когда искусство не увеличивает свободу и радость, а продуцирует спекуляции и ажиотаж вокруг себя, традиции ему нужны лишь в таких же спекулятивных вампирских целях» [1].

Образ вампира, питающегося чужой кровью, становится еще более красочным, если вспомнить, в каких отношениях с традицией и окружающей реальностью находилось художественное течение, не последнюю роль в истории которого сыграла автор процитированного отрывка. Это течение — петербургский неоакадемизм, чью былую славу вновь оживила прошедшая недавно в Москве масштабная выставка «Новая Академия. Санкт-Петербург» (Фонд культуры «Екатерина», ноябрь 2011 — январь 2012).

Новая академия изящных искусств (НАИИ), основанная Тимуром Новиковым, была самым заметным проектом в петербургском искусстве 1990-х — начала 2000-х годов. НАИИ была создана в конце 1980-х годов, после периода увлечения Т.Новиковым неоэкспрессионизмом. Она замечательным образом затронула актуальную на

то время тему «консервативного обновления» школы Академии художеств (Института имени И. Е. Репина и Института имени В. И. Сурикова), к концу 1980-х окончательно зашедших в тупик. Тимур Новиков провозгласил возврат к эстетическим традициям «красоты», то есть по сути призывал обратиться к истокам академического движения: «Если посмотреть альбом, посвященный академическому рисунку, то он наглядно демонстрирует деградацию отношения к выбору самих моделей: в XVIII — начале XIX в. академические натурщики отличались прекрасными лицами, пропорциями фигур, гармонией. К концу XIX в. уровень снижается, а в последние годы модели — алкоголики, водопроводчики, раздвинутые догола старушки. Из Академии изящных искусств она превратилась в институт Репина. В Академии художеств совершенно не сохранилась реалистическая школа. В классах живописи царит полный кошмар, безраздельно господствует живопись *alla prima*. Последним сильным художником была Татьяна Федорова. Она писала мех как мех, фарфор как фарфор, стекло как стекло и не задумывалась над проблемой образа. Все остальные предали школу сезаннизмом и импрессионизмом — Пушкин Аникушина еще в традициях русской школы, Мыльников же целиком под влиянием французов» [2]. Любопытно, что это высказывание Т. Новикова о А. Мыльникове совпадает с мнением другого одиозного персонажа отечественного искусства, Ильи Глазунова, приведенным в его автобиографической книге «Россия распятая»: «...Уважаемый мною Андрей Андреевич Мыльников, который в ту пору перешел на дорогу современного, я бы сказал, „левого“ искусства» [3, с. 298]. Примечательно также и то, что практически одновременно с созданием НАИИ И. С. Глазунов в Москве основывает Академию живописи, ваяния и зодчества, заповедник традиционалистской реакции в искусстве новой России.

Сравнение Т. Новикова с И. Глазуновым не ново. Например, известный публицист Александр Тимофеевский уже в 1994 г. заметил: «Еще одна, в добавление к глазуновской, российская академия, созданная в Петербурге Тимуром Новиковым, тоже хочет возрождать классическое наследие. Попсовая поза хранителей древностей здесь, как и у Глазунова, носит чисто концептуальный характер: под хорошим рисованием опять понимается одна антропоморфность — похоже на человечков или не похоже» [4]. Имя Глазунова всплывает также в одном из интервью Т. Новикова, в контексте якобы задумывавшегося, но нереализованного проекта для Венецианской биеннале: «Министерство возражало против того, чтобы наш проект был неоакадемический, хотели персональную выставку Тимура Новикова. Я говорил, что моя персональная выставка, может, и интересна, но западному зрителю неоакадемизм как явление был бы интереснее. Когда мой проект уже отвергли, я все-таки послал его в Министерство культуры и условно назвал „Кремлевские звезды“. Предложил выставить на Венецианской биеннале Церетели, Клыкова, Присекина, Глазунова, Шилова. Эта ударная пятерка произвела бы эффект разорвавшейся бомбы. Выставка пользовалась бы невероятной популярностью, я уверен в этом, о ней бы все писали, конечно, многие бы ругались, плевались, но на самом деле очень бы сильно заинтересовались, и русское искусство получило бы новый толчок интереса со стороны Запада» [5].

Добавим, что роднит этих двух персонажей новейшего русского искусства прежде всего популизм относительно классической традиции и традиционализма вообще, достаточно сильно воздействующий на неподготовленные умы. Существенным различием между ними является то, что Т. Новиков никогда (как показывает история его деятельности) не собирался действительно становиться педагогом и организовывать ста-

ционарную систему обучения. Ею Новая Академия по большому счету как была, так и осталась формой андеграундного «стеба», наподобие курехинской Поп-Механики, регулярным участником которой, кстати сказать, был Т. Новиков. У НАИИ был директор, были действительные и почетные члены, профессора, но на самом деле эта институция была всего лишь объединением группы единомышленников и почитателей вокруг одного харизматичного лидера. Новая академия базировалась в знаменитом сквоте на Пушкинской, 10, где по настоящее время существует ее «музей» — маленькая комната, где проходят временные выставки работ Т. Новикова и его соратников.

Подлинной силой НАИИ было то, что сейчас принято называть пиаром, ввопившим в счастливое заблуждение большое количество русских и зарубежных любителей искусства, действительно начинавших верить в то, что петербургский неоакадемизм — это серьезное художественное течение. Например, в последнем издании книги крупного английского искусствоведа Эдварда Люси-Смита «Течения в искусстве после 1945 года» (2001) «новые академисты» вполне логично вписаны в мировой контекст: «Другим ведущим центром возрождения классического искусства оказался, вместе с Римом, Санкт-Петербург. Это возрождение тесно связано с политической и культурной сумятицей, воцарившейся в России после краха коммунизма, и журналисты даже иногда воспринимали новый петербургский классицизм как „опасную и мощную политическую идеологию“, другими словами, как русский консервативный национализм. В сущности, то, что произошло, заключалось в том, что новое поколение русских художников отвергло позднемодернистские эксперименты художников эпохи перестройки» [6, р. 281].

Несмотря на мнимый, фантомный характер неоакадемического движения, можно говорить, что оно все-таки оставило яркий след в истории отечественного искусства — прежде всего художественными работами Т. Новикова и его друзей. Коллажи и аппликации Тимура Новикова, картины и рисунки на холсте Георгия Гурьянова, фотореалистичные полотна Олега Маслова и Виктора Кузнецова, дигитальные образы Ольги Тобрелутс — эти произведения создали настоящий миф петербургского неоакадемизма, слава которого не угасает до сих пор.

Упомянувшаяся выше московская выставка «Новая Академия. Санкт-Петербург» получила несколько любопытных откликов в московской художественной прессе. Надо заметить, что московское арт-сообщество всегда несколько ревниво относилось к тому, что петербургский неоакадемизм удостоивается признания у зарубежных критиков и историков искусства. У москвичей была и остается своя «священная корова» — московский концептуализм, явление подражательное и, в общем-то, провинциальное, но благодаря своим идеологам (в первую очередь Борису Гройсу) успешно выдаваемое за феномен мирового значения. По отношению к заметным явлениям в петербургском современном искусстве у московских арт-критиков всегда было стойкое неприятие, граничащее со снобизмом. Об этом, например, пишет журналист Александра Новоженова в журнале «Афиша»: «В Петербурге, говоря о том, как Тимур Новиков в 1989 году основал Новую академию, обыкновенно делают проникновенное лицо и рассказывают, какой он был необыкновенный провидец и гений и как радикально и авангардно в тот момент для бывших „новых диких“, ньювейвовцев и хулиганов было вдруг перестать пачкать холсты абы как, припав к классицистическим петербургским основам и полностью отдав себя поискам идеала. В Москве Новую академию, наоборот, принято недолюбливать и считать организацией художественно ретроградной, а вовсе не

прогрессивной, — хотя сейчас уже меньше, чем в 90-е годы, когда у московских радикалов была прямо-таки аллергия на классицистические живописные аллегории новых академиков, которым великий Тимур собственноручно пожаловал ученые степени» [7]. По отношению к неоакадемической выставке в фонде «Екатерина» типичный для московской критики подход демонстрирует Федор Ромер (журнал «Архроника»): «В общем, Новиков и компания были настоящими хулиганами в сюртуках и тогах, шутами с по-королевски надутыми щеками, взрослыми детьми, играющими кривыми нематыми ручонками в концепты „Красоты“ и „Чистоты“ как в кубики. Но сюртуки поизносились, король вернулся на трон („новая серьезность“ в современном искусстве сегодня пишется без кавычек), кубики потерялись. Цирк сгорел, директор умер, но клоуны никак не разбегутся, тоскуя по утраченному времени. Из времен сегодняшних „неоакадемический проект“ в самом деле кажется мифом. Или сказкой, только старой-старой» [8].

Появились, тем не менее, по поводу этой ретроспективы и иные тексты, как бы даже признающие значимость явления. Это видно, например, в заметке Жанны Васильевой в «Российской газете»: «Любовь к дискотекам и рейв-пати не мешала устройству ежегодных грандиозных „Торжеств Неоакадемизма“. Андрей Хлобыстин, критик, историк искусства и художник, описывая праздник в Павловске 1997 года, рассказывает, что „в Итальянской зале дворца Брайан Ино установил аудиоинсталляцию “Тинторетто”, а в павильоне Птичник в сопровождении арфы читались стихи, в том числе на древних языках“. Шутки шутками, но почему-то кажется, что от Тинторетто в Павловске до Тинторетто на Венецианской биеннале 2011 года дистанция не такого уж огромного размера» [9]. Или в тексте Велимира Мойста в «Газета.ру»: «Культурные флешбэки каждый раз оказываются немного иными, с поправками на современный ветер. В нашем случае это был ветер постмодернизма — да, слегка мусорный, но как бы и очистительный. Тимур Новиков со товарищи развязывает жаркую, хотя и мало кем воспринимаемую полемику с современным искусством: мол, вы есть силы зла и разрушения, изыдите же и покайтесь пред лицом подлинных художественных ценностей. Исходов и покаяний, разумеется, не припомнить, но как-то вышло, что Новая академия изящных искусств (НАИИ) утвердилась на нашей арт-сцене в качестве важной компоненты» [10].

Что касается взаимоотношений между московским и петербургским художественными сообществами в начале «нулевых», то об их характере отчасти свидетельствуют опубликованные в то время книги, представляющие собой первые русскоязычные истории современного искусства. Первой из них свет увидела монография ведущего московского искусствоведа и арт-критика Екатерины Деготь «Русское искусство XX века» (2000). В ней новейшая история русского искусства раскладывается на «проекты», среди которых одним из наиболее важных, по мнению Е. Деготь, был московский концептуализм. Имя Т.Новикова проскальзывает на страницах этого труда, хотя по интонации автора понятно, что для нее это явно не фигура первой величины: «Неоэкспрессионисты вскоре, как и Звездочетов, эволюционировали к игре в консерватизм и православный фундаментализм: в 1990 году Тимур Новиков провозгласил доктрину „неоакадемизма“, объявив его петербургской идентичностью и создав, в традиции авангарда, гетто адептов — в данном случае адептов классической красоты. Работы самого Новикова 1990-х годов представляют собой коллажи из бархата, парчи и фотографий культовых героев неоакадемизма — как Оскара Уайльда, так и новейших

православных святых. Круг неоакадемистов занимается более иронической и отстраненной цитацией разных вариантов неоклассической эстетики, часто в виде компьютерных и видеоизображений» [11, с. 194].

Вслед за «Русским искусством XX века» появляются петербургские ответы на ту систему координат, которая была выстроена Е. Деготь. Выходят, в частности, книга Александра Боровского «Цепь романов. Русское искусство прошедшего века» (2001) и «Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века» (2004) Екатерины Андреевой. Особенно интересно в данном контексте последнее из названных изданий, поскольку в нем предлагается рассматривать историю современного искусства путем ее ограничения по определенным критериям, что немного напоминает подход Е. Деготь. В случае с книгой Е. Андреевой в качестве критериев выступают «символические фигуры», формирующие представление о художественной культуре 1950–1990-х годов: Джексон Поллок, Ив Кляйн, Клэс Ольденбург, Энди Уорхол, Синди Шерман, Розалинд Краусс... Финальная глава монографии под названием «Тимур Новиков — Илья Кабаков: всё и ничто» остроумно сталкивает «икону» московского концептуализма с лидером петербургского contemporary art: «Мне давно хотелось написать о двух самых известных современных русских художниках, искусства которых сближаются в нескольких точках на минимальное расстояние, но парадоксально различны по смыслу, по способу видеть. <...> Благодаря Тимуру Новикову и Илье Кабакову для будущего останется наше время — 1970–1990-е годы. Благодаря им оно вошло в самодостаточную западную историю искусства. <...> В 1990-х годах Кабаков и Новиков — культовые фигуры нового российского искусства» [12, с. 453].

Несколькими годами позже в серии «Новая история искусства» выходит монография Е. Андреевой «Постмодернизм», в которой также немало место занимает хвалебное описание идей и практик Новой Академии: «В 1989 году Новиков основал в Ленинграде Новую академию изящных искусств, предлагая молодежи пример для подражания — серьезного, самоуглубленного героя, занятого душевным и телесным самосовершенствованием. <...> Новиков предлагает осознать тему классического идеала как необходимый генетический код европейской культуры, понимая, что действие этого кода заблокировано не только деструктивными устремлениями авангарда, но и всем буржуазным рационализмом, враждебным фантазии и мечте, который погубил таких создателей иллюзорного, как Людвиг Второй Баварский и Оскар Уайльд. Поэтому средства массового расширения обыденности — модный дизайн и клубная культура — представляются Новикову начала 1990-х годов основой нового русского классицизма. Международную известность получает серия скульптурных портретов „Двенадцать цезарей техноимперии“, созданная Юлией Страусовой и представляющая модных диджеев в образах римских и европейских императоров» [13, с. 359].

Нельзя сказать, что тексты Е. Андреевой всегда объективно освещают ситуацию, но в целом, конечно, в них формулируется верное утверждение: в 1990-е и в начале «нулевых» именно Т. Новиков и его Новая академия были, наверное, самым ярким явлением в русской художественной жизни. Они аккумулировали вокруг себя людей, в 2000-е годы занявших ключевые позиции в петербургской художественной жизни, из которых одни из наиболее заметных — искусствоведы Аркадий Ипполитов и Екатерина Андреева. Об Е. Андреевой здесь уже было сказано, об А. Ипполитове стоит также упомянуть отдельно. Он был куратором московской выставки «Новая академия», в одной из рецензий на которую можно прочесть следующее: «Наиболее известная его

работа — проект „Роберт Мэпплторп и классическая традиция“, показанный не только в Петербурге и Москве, в Эрмитаже, где Аркадий Ипполитов служит хранителем итальянской гравюры, и Московском доме фотографии, но прокатившийся по филиалам Музея Гуггенхайма в Берлине и Нью-Йорке. Тут надо понимать, что если опус русского куратора показывают в Европах и Америках, то это обычно оттого, что он имеет дело с русским материалом, авангардом, иконой или, на худой конец, современным искусством. Эрмитаж предоставил Гуггенхайму гравюры Гольциуса и компании, тиражные отпечатки, какие можно найти в любом приличном музее старого искусства. То есть у нас — чуть ли не впервые в истории — купили не вещи, а идею. Аркадий Ипполитов, отталкиваясь от формального сопоставления гравюр харлемских маньеристов и фотографий Мэпплторпа, благо мифологические сцены первых на удивление точно рифмуются с обнаженными последнего, сделал выставку о самой сути маньеризма. О том, что маньеризм — искусство смерти и поэзия умирания. Выставку изысканную и пронзительную, где отвлеченная культурологическая концепция срасталась с живой и трагической историей самого фотографа. И скорее всего, „Новая Академия. Санкт-Петербург“ станет продолжением, если не ремейком, „Роберта Мэпплторпа и классической традиции“» [14].

Справедливости ради заметим, что упомянутый выше эрмитажный проект 2004 г. был прежде всего весьма изящным проявлением эстетической «подмены». Из обширного арсенала провокативного фототворчества Мэпплторпа, прославившегося крупноформатными снимками отдельных частей мужского тела, были выбраны самые «безобидные» работы, к которым были искусственным образом подобраны «аналоги» из эрмитажной коллекции нидерландской гравюры XVI в. Таким образом Мэпплторп превратился из героя гей-культуры в фигуру объективно значимую, из маргинала — в уважаемого художника-традиционалиста. Вполне сравнимой с «Мэпплторпом» по уровню виртуозности кураторской мысли была другая эрмитажная выставка А. Ипполитова, «Пространство Тимура: Петербург — Нью-Йорк. К 50-летию Тимура Новикова» (сентябрь 2008 — январь 2009), представившая мэтра петербургского неоакадемизма в поистине сверхчеловеческом сиянии: «Третий зал показывает работы, обрисовывающие время, когда Тимур достиг международной известности, время странствий, тимуровскую „Одиссею“. Петербургская панорама раздвинулась, охватила Европу, Америку, Азию, все пространство мира, все пространство времени, от Аполлона Бельведерского до Энди Уорхола, но вид с Троицкого моста остался неизменным, остался определяющей константой в творчестве Тимура, создавшего свою безбрежную империю „Горизонтов“» [15].

В интервью Аркадия Ипполитова по случаю открывшейся выставки в Москве вновь появляется образ художника-небожителя: «А постепенно — к 2000 году — Тимур получил помещение в Михайловском замке, приобрел мировую известность, с ним стал считаться город; и он превратился из прекрасного молодого человека в Ивана Грозного художественной богемы» [16].

«Иваном Грозным» Т. Новиков стал в 1997 г., после того как в результате загадочной тяжелой болезни ослеп и вскоре радикально сменил собственный имидж, отрастив косматую черную с проседью бороду, придававшую его внешности сходство с обликом старца-мистагога. Заметим, что в то время ему еще не было сорока лет, но выглядел он настоящим стариком. Если раньше его все называли «Тимуром», то теперь как-то сразу стали величать подчеркнуто уважительно по имени-отчеству. Одним из первых

этот новый статус главы петербургского неоакадемизма утвердил Александр Боровский в статье «Тимур Петрович», написанной по поводу открывшейся в 1998 г. ретроспективы Новикова в Мраморном дворце: «...Тимур Новиков предстает как музейный художник с той естественностью и органикой, на которую, пожалуй, никто из деятелей актуального искусства еще не может претендовать» [17, с. 167]. Далее следуют слова, удивляющие своим пафосом: «Тимур Новиков выдвинул в качестве эстетического ориентира, причем вполне радикально и патетично, без иронии и саморефлексии, внеположенный постмодернистской ментальности культ Прекрасного, Возвышенного, Классического» [17, с. 169].

Трудно поверить, что эти фразы о Прекрасном и Возвышенном были написаны не каким-нибудь наивным почитателем Шилова и Глазунова, а руководителем отдела новейших течений ГРМ, человеком, которому чувство трепетной восторженности вряд ли когда-либо было свойственно. Но факт остается фактом: неоакадемизм в конце 1990-х годов был легитимизирован в качестве современной классики. Игра в почитание Тимура Петровича, ставшего неким симулякром реального Тимура Новикова, продолжилась и далее, в еще более причудливых формах. В 2001 г., например, в петербургской галерее «Д137» прошла выставка с весьма характерным названием «Образ Тимура Новикова в русском искусстве последней трети XX столетия. Живопись, графика, скульптура, фотография». В рецензии на нее Александр Боровский размышлял над вопросом, считать ли Тимура Петровича (Т.П.) модным человеком: «Можно ли назвать серьезного художника (писателя, режиссера и пр.) модным человеком? <...> Вернемся к Т.П. Я считаю его художником весьма серьезным — во всех ипостасях и на всех этапах его жизни. Думаю, образ „модного человека“... он использует осознанно и артистично. Облик, рисунок поведения, сентенции и даже изреченные программы — все то узнаваемое, что ассоциируется с модным (причем питерски модным, здесь есть элемент позиционирования в отношении московских мод) человеком Тимуром Петровичем Новиковым, — есть средства, которые он сам избрал для эффективности внедрения в массовое сознание своего художества» [18, с. 32].

А. Боровскому вторит Екатерина Андреева: «Новиков, как верховный жрец, последовательно создает культ неоакадемизма... и оснащает этот культ историями трех служителей и мучеников прекрасного: Оскара Уайльда, Вильгельма фон Гледена и Людвига Баварского, аристократов и художников-страстотерпцев, строителей эстетических утопий, которым общество не простило именно этот самый неуставной эстетизм, прощая воров и душегубов. Атрибутика неоакадемических картин, похожих на штандарты... позволяет говорить о том, что Новиков формирует подобие рыцарского ордена и чувствует себя его магистром. Не случайно в 1998–2001 годах Новиков устраивает неоакадемические выставки в Павловском дворце и Михайловском замке, где жил и отправлял свой культ Павел Первый, предпоследний, если считать Людвига, европейский монарх-рыцарь, сторонник утопической идеи разрешать поединками государей противоречия мировой политики, мечтавший о построении единого небесного купола, хрустального свода над европейским миром» [12, с. 488].

Мифологизация личности Т. Новикова приобретает еще более отчетливые очертания после его смерти. Вот, например, какие слова появляются в выпущенной в год смерти художника статье «Тимур», написанной искусствоведом, сотрудником отдела новейших течений ГРМ Олесей Туркиной и философом Виктором Мазиным: «В биографии героя, согласно жанру, не может быть ничего случайного. Каждое событие,

каждое жизненное обстоятельство ретроспективно предписывает будущие подвиги и свершения. Тимур Новиков родился 24 сентября 1958 года в городе муз Петербурге, тогда Ленинграде, на улице поэта и художника Маяковского, в родильном доме, где до него уже появлялись на свет другие замечательные деятели искусств, например Даниил Хармс. Практически всю свою жизнь Тимур прожил в доме номер 60 по Литейному проспекту, в котором когда-то писал Салтыков-Щедрин и куда по издательским делам приходили Достоевский, Толстой, Ленин. <...> С детства увлекается он искусством. Тимур уже знает, кем будет: художником. С шести лет он занимается в кружке рисования при Доме пионеров и школьников. Тогда-то он и создает свою первую крупномасштабную картину „Парад на Дворцовой площади“, склеенную из двух листов бумаги. Спустя годы, в 1980-х, „склейка“, шов соединения двух полотнищ, станет линией горизонта в прославивших Тимура коллажах на ткани. Работы с тканью станут его фирменным знаком. Метафорой же творчества может послужить топография». Героизация образа достигает кульминации в финальных строках текста: «Массовое и уникальное, традиционное и революционное соединяются в фигуре героя. Его искусство представляет собой средоточие художественных, социальных, политических, мифологических артефактов. Тимур — романтический герой Санкт-Петербурга, человек-оркестр, тысячеглазый Доктор Мабузе. Он — последний романтик, составляющий вопреки времени медиального терроризма Большой Рассказ об Искусстве» [19]. Вряд ли авторы хотели продемонстрировать здесь свое чувство юмора и, скорее всего, данные строки были написаны с полнейшей серьезностью. Возникает опять же аналогия с почитателями Глазунова, Шилова или Константина Васильева, однако если в их случае «культ художника» связан с эстетическими запросами обывателя, то здесь мы видим, что высокопарные банальности изрекают люди, явно понимающие ценность подобной риторики. Можно, конечно, сказать, что неоакадемизм Т.Новикова и его соратников был всего лишь художественной позой, но тогда возникает вопрос: как эта маска серьезности может сохраняться столько времени, если она всего лишь маска? Вероятно, Тимур Новиков, как и Сергей Курехин, в последние годы жизни уже не играл, а действительно жил тем мифом, который он сам придумал и который оказывал столь сильное воздействие на окружающих его людей.

Редко кто решался говорить о Т.Новикове что-либо нелицеприятное, его как будто бы все побаивались, хотя сложно сказать, по какой именно причине. Пожалуй, единственные более-менее критические высказывания о нем проскальзывали в текстах петербургского художника и арт-критика Марины Колдобской, в конце 1990-х — начале 2000-х ведшей обзор петербургской художественной жизни в журнале «Новый мир искусства» (НоМИ): «Меня страшно раздражает, что Тимур путает „классицизм“ и „академизм“. Классицизм — стиль здоровой, бодрой и грозной империи, искусство, полное смысла и пафоса. Академизм же — искусство под девизом „империя мертва, а я еще нет“, бирюльки из блестящей чешуи подыхающего дракона. Это эффектная, но бессмысленная симуляция пафоса: ремесло, возведенное в генеральский чин художества, доходный дом с античной колоннадой, официант, ряженный гусаром, и т.п. Отсюда понятно, почему новорусские годы были хороши для академизма: зияющая пустота на месте идеологии, отсутствие оформленных друзей и врагов, повальное увлечение вчерашних бедняков „красивой жизнью“ — все это прямо-таки толкало на создание „нетленки“ из подручного материала. Сегодня это время подходит к концу — дракон не может подышать вечно, он или умирает, или, не дай Бог, выздоравливает» [20].



В «нулевые» М. Колдобская играла одну из основных ролей на местной арт-сцене. В 2002–2011 гг. она возглавляла петербургский филиал Государственного центра современного искусства ГЦСИ, на посту руководителя которого ее недавно сменила Елена Коловская, директор Фонда «Про Арте». До своего назначения в ГЦСИ М. Колдобская работала на Пушкинской, 10, будучи директором выставочного зала под названием «Музей нонконформистского искусства». Начинала она как андеграундный художник, имея, однако, за плечами профессиональное образование: факультет дизайна в Мухомовском училище. Надо сказать, что «Мухомов» наложила характерный отпечаток на все ее творчество, практически во всех случаях обнаруживающее почерк позднесоветского художника-прикладника. Обладая, помимо художественных способностей, также и некоторым даром лаконичного высказывания, М. Колдобская в 1990-е годы стала известным в Петербурге арт-критиком. В искусстве бурных и свободных девяностых Марина Колдобская заняла нишу «женского искусства» в его актуальном варианте, будучи организатором и участником таких объединений, как «Я люблю тебя, Жизнь!» и «Любимые люди». Интересно, что она входила в Новую академию изящных искусств и в середине 1990-х годов даже сделала, вместе с дизайнером Мариной Обуховой, вполне неоакадемический проект под названием «Моя империя». Впрочем, в отличие от более эклектичного Т. Новикова, М. Колдобская всегда была апологетом искусства «левацкого» толка, простоватого по идее и лапидарного по форме.

То, что М. Колдобская зарекомендовала себя энергичным и даже радикальным художественным деятелем, позволило в начале «нулевых» возлагать на нее надежды, связанные с тем, что она, возможно, будет эффективным руководителем Центра современного искусства. Действительно, практически все, что она говорила по поводу состояния дел в системе поддержки актуального искусства в Петербурге, было вполне разумным: «Центр... необходим как фабрика искусства, где организовывался бы процесс его создания и внедрения в общество. Место, где выставляют и пропагандируют современное искусство, обучают молодежь. Но, главное, производят современное искусство. В первую очередь, высокотехнологичное, потому что сегодня серьезное произведение искусства требует аппаратуры, финансирования, работы инженеров, техников, программистов, менеджеров... <...> Еще одна беда, которую не решить без Центра — в Петербурге нет крупных художественных событий. Биеннале, фестивалей, ярмарок. Их просто негде разместить» [21]. Все это справедливо, поспорить не с чем, но посмотрим, к чему пришел петербургский ГЦСИ через десятилетие: «Во-первых, мы поставили на медиа искусство, потому что за новыми технологиями будущее, это не оспорить. Во-вторых, мы делаем „лабораторные“ выставки, художники могут „обкатать“ на нашей площадке свои новые идеи. В-третьих, мы делаем время от времени более-менее крупные тематические выставочные проекты. В-четвертых, у нас есть резиденция в Кронштадте, и мы приглашаем туда художников со всего мира» [22].

Формально петербургский ГЦСИ действительно вел некоторую деятельность, однако так или иначе она замыкалась на личности его руководителя, его вкуса и предпочтениях, сформировавшихся еще в 1980-е — начале 1990-х годов. Это прежде всего касается выставок, проводившихся под эгидой Центра, где его директор часто выступал в качестве ведущего куратора или в качестве главного действующего лица. Одним из наиболее заметных мероприятий ГЦСИ под руководством М. Колдобской был фестиваль Киберфест, несколько раз проходивший в Молодежном центре Эрмитажа и в некоторых других петербургских выставочных пространствах. Идея у фестиваля

была во всех смыслах позитивная — творческое соединение искусства с технологией, но на практике... На практике Киберфест лишь подтверждал старую истину о том, что новые технологии в искусстве на самом деле безнадежно стары. Некоторые произведения, представлявшиеся на этом фестивале, походили на объекты из школьного кружка электроники, другие формально отвечали качествам новейшего «медийного» искусства, но при этом не выходили за пределы заурядного художественно-технического мейнстрима. Во всяком случае, с действительно инновационными проектами и объектами, которые можно увидеть на международных выставках современного искусства или в западных музеях медиа-арта, экспонаты Киберфеста, увы, имели мало общего.

В принципе, Центр современного искусства должен был бы отражать спектр современного искусства в Петербурге, организовывать громкие конкурсы с привлечением молодых художников, привлекать спонсоров, объявлять гранты и т. д., однако все это ограничивалось спонтанно возникавшими неровными выставками, упомянутым Киберфестом и странной «резиденцией» в заброшенном доме где-то в Кронштадте. Сложно сказать, помог ли кому-то из молодых художников петербургский ГЦСИ, но во всяком случае новых ярких имен он искусству не предложил. Можно сказать, что «актуальный проект» в Петербурге постигла та же участь, что и проект под названием «неоакадемизм». Попросту говоря, выяснилось, что и то, и другое замыкается на одной или нескольких энергичных личностях и не предполагает дальнейшего развития.

На сегодняшний день очевидно, что десятилетие, прошедшее в петербургском искусстве после смерти Тимура Новикова, не отметилось какими-либо объективно значимыми событиями. Институты, непосредственно связанные с объединением художников, их обучением или стимулированием либо таяли, как фантомы, либо оказывались в итоге узким кружком друзей и знакомых. К сожалению, сейчас петербургское искусство не мыслит категориями ни сегодняшнего, ни будущего дня, оно живет прошлым. В отличие от Москвы, в «северную столицу» не стекаются творческие силы со всей страны, здесь не происходит конкурентной борьбы, соревнования творческих идей. Центрами современной художественной жизни в Петербурге парадоксальным образом до сих пор остаются музеи старого искусства — Эрмитаж с проектом «Эрмитаж 20/21» и Русский музей с отделом новейших течений. Вероятно, если и далее ситуация пойдет по наметившейся траектории, нужно будет окончательно смириться с тем фактом, что Петербург — это огромный ветшающий музей под открытым небом, город «отвлеченный и умышленный». Хотелось бы верить, что атмосфера в городской художественной жизни все-таки изменится. На данный момент предпосылок для этого нет.

## Литература

1. Андреева Е. Ю. Реплика о концептуальной традиции // Художественный журнал. 2008. № 69. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/69/andreeva-replika/> (дата обращения: 19.02.2012).
2. Ершов Г. Ю. Меньше импрессионизма! [Интервью с Т. П. Новиковым] // Новый мир искусства. 2008. № 4. С. 11.
3. Глазунов И. С. Россия распятая: в 4 кн. М.: Фонд Ильи Глазунова, 2006. Кн. 2. 990 с.
4. Тимофеевский А. А. Илья Глазунов как зеркало русского концептуализма // Коммерсантъ. 1994. 30 июля. URL: <http://kommersant.ru/doc/85312> (дата обращения: 19.02.2012).
5. Голыбин В., Молок Н. Ю. Академик с топором: [интервью с Т. П. Новиковым] // Итоги. 1998. Июль. С. 71.
6. Lucie-Smith E. Movements in art since 1945: new edition. London, 2001. 304 p.

7. Новоженова А. Происки идеала // Афиша. 2011. № 308. URL: <http://www.afisha.ru/exhibition/70267/review/394739/> (дата обращения: 19.02.2012).
8. Ромер Ф. Сказка об утраченном времени. URL: <http://artchronika.ru/vystavki-skazka-ob-utracennom-vremeni/> (дата обращения: 19.02.2012).
9. Васильева Ж. Шайка пигмалионов в поисках красоты // Российская газета. 2011. 16 нояб. URL: <http://www.rg.ru/2011/11/15/akademia-site.html> / (дата обращения: 19.02.2012).
10. Мойст В. Ехал грека через Неву-реку // Газета.ру. 2011. 2 нояб. URL: [http://www.gazeta.ru/culture/2011/11/02/a\\_3820758.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/2011/11/02/a_3820758.shtml) (дата обращения: 19.02.2012).
11. Деготь Е. Ю. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000. 224 с.
12. Андреева Е. Ю. Все и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: изд-во Ивана Лимбаха, 2004. 509 с.
13. Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 488 с.
14. Толстова А. Т. Вечная смерть в искусстве // Коммерсантъ Weekend. 2011. 28 окт. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1799421?themeid=1325> (дата обращения: 19.02.2012).
15. Государственный Эрмитаж. Пространство Тимура: Петербург — Нью-Йорк. К 50-летию Тимура Новикова. URL: [http://www.hermitagemuseum.org/html\\_Ru/04/2008/hm4\\_1\\_198.html](http://www.hermitagemuseum.org/html_Ru/04/2008/hm4_1_198.html) (дата обращения: 19.02.2012).
16. Галенко Е. «„Новая Академия“ менялась всю свою историю, одним словом ее не охарактеризуешь»: [интервью с А. В. Ипполитовым] // Коммерсантъ Weekend. 2011. 28 окт. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1801663> (дата обращения: 19.02.2012).
17. Боровский А. Д. Тимур Петрович (Т. Новиков) // Боровский А. Д. Силуэты современных художников. СПб.: изд-во Ивана Лимбаха, 2003. С. 165–170.
18. Боровский А. Д. Т. П. ? Модный человек? // Новый мир искусства. 2001. № 6. С. 32–33.
19. Мазин В. А., Туркина О. В. Тимур // Художественный журнал. 2002. № 45. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/45/timur/> (дата обращения: 19.02.2012).
20. Колдобская М. Д. Летний арт-Петербург: комфортная температура, безопасная глубина // Новый мир искусства. 1999. № 4. С. 51.
21. Архипенко И. А. Марина Колдобская: городская власть экзамена не выдержала: [интервью с М. Д. Колдобской]. URL: <http://www.gif.ru/cult/koldobskaya/> (дата обращения: 19.02.2012).
22. Колдобская М. Д. Хочу, чтоб было нормально: [интервью журналу Gallery.spb]. URL: [http://spb-gallery.info/index.php?option=com\\_content&view=article&id=262%3A2011-07-27-09-08-00&catid=40%3Apress&Itemid=84](http://spb-gallery.info/index.php?option=com_content&view=article&id=262%3A2011-07-27-09-08-00&catid=40%3Apress&Itemid=84) (дата обращения: 19.02.2012).

Статья поступила в редакцию 14 марта 2012 г.