

УДК 7.036  
ББК 85.103(2)6  
DOI 10.18688/aa2515-7-44

М. В. Бирюкова

## **Ревизия классицизма и академизма в творчестве Т. Новикова и мастеров Новой академии изящных искусств**

Творческая концепция неоакадемизма Т. Новикова, концептуально оформленная в период заката Советского Союза, приобрела отчетливость в 1990-х гг. В эти же годы сформировался индивидуальный художественный язык наиболее ярких представителей основанной Т. Новиковым Новой академии изящных искусств (НАИИ): Г. Гурьянова, О. Маслова и В. Кузнецова, Ю. Страусовой, О. Тобредутс, Е. Острова, Д. Егельского и других. В системе художественных представлений 2020-х гг. теоретическое и творческое наследие Новикова выглядит как оригинальный симбиоз имперской и демократической культурной составляющей, нарочитой «соборности» и наивного «евроцентризма». Несмотря на выраженную имитационную природу творчества Новикова и коллектива Новой академии изящных искусств, оно эффектно вошло в контекст коллекций и выставочной деятельности крупнейших музеев. Среди проходивших в России в последние годы выставок, посвящённых творчеству Тимура Новикова и художников Новой академии изящных искусств — проект «О. Н. И. Фотоэксперименты Новой академии изящных искусств Тимура Новикова» в 2024 г. в Государственном музейно-выставочном центре «Росфото» в Санкт-Петербурге и выставка «Клин Новикова. Новая академия изящных искусств» в 2023 г. в Государственном Русском музее. Проект в «Росфото» представил оригинальное прочтение фотоискусства и визуальные результаты творческих экспериментов мастеров Новой академии изящных искусств в сфере редких фотографических технологий: гуммиарабик, бромойль, техники ван Эйка. На выставке были показаны работы Тимура Новикова, Андрея Медведева, Дениса Егельского, Станислава Макарова и Егора Острова из собрания «Росфото», Музея Новой академии изящных искусств и частных коллекций. Масштабная выставка «Клин Новикова. Новая академия изящных искусств» в ГРМ была приурочена к 65-летию Тимура Новикова (1958–2002). Выставка позволила не только продемонстрировать эволюцию концепции и историю Новой академии изящных искусств в контексте развития художественных направлений конца 1980-х и 1990-х гг., но и детально показать индивидуальные характеристики примыкавших к Академии художников: было представлено более шестидесяти работ двадцати трех мастеров Новой академии: от живописи и скульптуры до инсталляций, видеоарта, цифрового искусства, документации перформансов. Значительный резонанс вызвала прошедшая в 2022 г. в петербургской KGallery при кураторстве Аркадия Ипполитова выставка работ одного из самых выдающихся мастеров НАИИ Ге-

оргия Гурьянова (1961–2013) «Георгий Гурьянов. Куда ж нам плыть?». К выставке было приурочено издание наиболее полного на тот момент каталога произведений Гурьянова, на экспозиции удалось собрать такие знаковые работы как «Летчик», «Кентавры», «Штурвал», два незаконченных варианта картины «Гребцы» и другие, в последние годы разошедшиеся по частным коллекциям. Сейчас у окружения художника есть планы открытия музея-квартиры Георгия Гурьянова в Петербурге в 2026 году.

Имперская и квазитрадиционная сущность творчества художников НАИИ значительно расширяет возможности эстетического восприятия произведений, но не эстетического суждения, поскольку последнее затруднено неоднозначностью формальных качеств произведений как Тимура Новикова, так и других академиков. Интерпретация « neoакадемической » версии классицизма и академизма в трудах самого Т. Новикова и исследователей его творческого наследия — Е. Ю. Андреевой, И. Стодольского, М. Энгстрем, часто связана с трактовками мифологического нарратива: личной истории Новикова и его последователей, исторического гипертекста. И. Стодольский воспринимает творчество Новикова и замысел Академии в контексте известных мифологем Москвы как Третьего Рима и Санкт-Петербурга как Третьей Греции, подтверждая свои тезисы высказываниями Новикова о смысле и идеологии академизма [23]. Эстетический же контекст новиковской версии академизма и неоклассицизма до сих пор находился вне поля современных исследований искусства.

В числе первых масштабных проектов, посвященных Тимуру Новикову как одной из самых известных фигур современного российского искусства, выставка 2008 года в Государственном Эрмитаже: «Пространство Тимура: Санкт-Петербург — Нью-Йорк. К 50-летию Тимура Новикова» (куратор Аркадий Ипполитов). Демонстрация арт-объектов, которые лишь名义上 были связаны с классикой и традицией (типичная «неоклассическая картина» Тимура Новикова представляет собой кусок цветной драпировки, на которую наклеена открытка с изображением Аполлона или какого-либо другого античного бога или персонажа), на первый взгляд казалась провокационной. Однако отсутствие «сильной» художественной формы в работах Новикова компенсировалось контекстом музеиного пространства и коллекций Эрмитажа. Диалектика нового искусства и классики на этой выставке была тем более интенсивной, что сам Тимур Новиков декларировал бессмысленность музееификации. Как он считал, уникальность артефактов пропадает в музеиных стенах, музей уравнивает «картину Рембрандта, византийскую икону и фрагмент гребня», как он отмечал в манифесте 1991 года «Некоторые мысли об этом странном явлении, известном как неоакадемизм» [1, с. 64]. Это высказывание косвенно свидетельствует о творческой искренности Новикова, не склонного преувеличивать истинный статус своих работ в контексте классики и академизма. И это не снижало огромного значения музея как столпа академизма в развитии взглядов художника, ведь становление Новикова-художника и его интерпретация академической традиции были тесно связаны с посещением Эрмитажа, а позднее — крупнейших зарубежных музеев. М. Б. Пиотровский пишет, что «В Эрмитаже хранится банка супа «Кэмпбелл», подаренная Энди Уорхолом Тимуру Новикову. Выставка Уорхола в Эрмитаже и эта банка, дважды переданная в дар, являются связующим звеном между сегодняшним музеем и Тимуром» [1, с. 12]. Таким образом, преемственность традиций в музеином

пространстве была продемонстрирована на выставке уже в контексте более поздней, постмодернистской парадигмы в искусстве. Хотя неоклассические замыслы Новикова носили преимущественно имитационный характер, их развитие в постсоветскую эпоху стало уникальным художественным явлением, арт-парадоксом, демонстрирующим влечение к классике, академизму и классической эстетике в то время, когда тоталитарные и консервативные интенции в культуре, для которых формы классицизма были лучшим отражением, закончились.

### **Прочтение категорий академизма в трудах и творчестве Т. Новикова**

В работах Т. Новикова главное — символическое прочтение академизма, которое можно назвать средневековым. Античное наследие в его произведениях представлено в виде инклюзы, иконки, символа на фоне нейтрального поля драпировки, иногда прерываемого или разделенного линией горизонта. Многосоставность символьских смыслов академизма здесь находится в контексте постмодернистской интерпретации мимесиса как симулякра или даже симуляков различных уровней достоверности. Рассмотрение качеств мимесиса в творчестве мастеров НАИИ показывает, что аспекты подражания в современном искусстве по преимуществу выходят из сферы классического мимесиса, но некоторые миметические функции сохраняются, как, впрочем, и в традиционном академизме, в виде «подражания подражанию». Если известный манифест-сонет, приписываемый авторству Агостино Карраччи, одному из братьев-основателей прародительницы европейских академий художеств, Болонской Академии, предписывал: «Кто стремится и хочет стать хорошим живописцем, Тот пусть вооружится рисунком Рима, Движением и светотенью венецианцев И ломбардской сдержанностью колорита, Манеру мощную возьмёт от Микеланджело, От Тициана передачу натуры, Чистоту и величие Корреджиева стиля И строгую уравновешенность Рафаэля. От Тибальди — достоинства и основу, От Приматиччо — учёность компоновки, И немного грации Пармиджанино» [8, p. 17], то в работах участников НАИИ Егора Острова и Ольги Тобрелутс мы видим псевдокопии античных образов в цифровой обработке, а в бюстах Ю. Страусовой — псевдореплики римских скульптурных портретов. Симулякр как постмодернистская разновидность мимесиса является характеристикой современного искусства и находит отражение и в проектах членов НАИИ, не столько направленных на новое осмысление академизма, сколько на создание, в частности, в перформансах-перевоплощениях В. Мамышева-Монро, публичного эффекта. Но традиция мимесиса, существенно отличная от феномена симулякра, все же проявляется в концепции «русского неоклассицизма» Т. Новикова, сосредоточенной на рефлексии по поводу современных культурных реалий, а также на создании логичного контекстуального фундамента для демонстрации собственного творчества. В отличие от симулятивной практики, миметическая практика в области академизма предполагает применение определённых законов, правил, иерархии, в то время как производство арт-симуляков не имеет внутренней логики, помимо логики инерционного воспроизведения взаимоисключающих смыслов, эффективно трактуемых критиками и кураторами. Не случайно Ж. Делёз определял симулякр как обладающий внешним сходством, но лишенный внутреннего соответствия идеи [12]. Очевидно, что в поверхностном прочтении определение Делёза

вполне может относиться к описанию классической академической штудии, скучному и безжизненному рисунку античного торса или головы в рисовальном классе. Что касается отношения Тимура Новикова к тому, как можно воспринимать инициированный им поворот к академизму, классике, художественному ремеслу, то это отношение было, по крайней мере, серьёзным. Новиков констатировал возрождение интереса некоторой части потребителей искусства, которых он условно называет «новыми русскими» к традиционным качествам искусства. Предпосылками такого интереса он считал «Независимый» менталитет российской интеллигенции, распад модернизма, тяга к «традиционным ценностям» у «новых русских», «возрождение» на западе, «диктатура прекрасного образа» в рекламе, частично сохранившееся классическое художественное образование, коммерческий успех уцелевших форм классического искусства, что создало благоприятную среду для возникновения того эстетического феномена, который в дальнейшем я буду именовать «НОВЫЙ РУССКИЙ КЛАССИЦИЗМ» [4, с. 4].

В 1997 г. в Петербурге Тимур создает арт-движение «Новых серьезных». Два года спустя выставка «Новых серьезных» под названием «Новые позитивные процессы. Опыт возрождения старых технологий художественной фотопечати» была открыта в Михайловском замке. Тексты Тимура Новикова, интервью и статьи специалистов о феномене неоакадемизма включены в книги «Новый русский классицизм» (1998), «Горизонты» (2000) и «Взаимные контакты» (2000), изданные Государственным Русским музеем.

Ближе к дидактической трактовке академизма Тимура Новикова в числе мастеров Новой Академии — О.Маслов и В.Кузнецов, особенно их ранние фотоработы, представляющие собой фиксацию квазиантитичных перформансов в парках под Петербургом, а также Андрей Хлобыстин с его стремлением к педантичной классификации маргинальных образов и идей. Многообразие трактовок античности и академизма в творчестве участников Новой академии изящных искусств симулятивно отвечает описанию интенций членов академий Ренессанса у Н.Певзнера: «Ренессансные академии были крайне неорганизованные», «В академиях маньериизма насаждались сложные и порой весьма причудливые правила... Странными были не только правила, но и сами названия: Академия Просвещенных, Отважных, Жаждущих, Пылких, Угрюмых — и даже академия Грэз» [19, р. 7]. В «пространстве Тимура» ключевыми символами были эстетически полноценные «молодость», «красота», «серьезность». Не случайно одним из знаковых событий в кругу Новикова стала выставка и сопутствующая ей конференция «Молодость и красота» в Доме ученых в Ленинграде в 1990 году. Тимур Новиков, игнорируя уже ставшие самоценными в культуре Запада постмодернистские десятилетия, прошедшие под знаком анти-формы и «вне эстетики». К примеру, концептуалист Джозеф Кошут в эссе «Искусство после философии» утверждал: «Необходимо отделить эстетику от искусства, так как эстетика имеет дело с суждениями по поводу восприятия мира в целом. В прошлом одна из двух ипостасей функции искусства являлась его ценность в качестве декоративного. Так что любой раздел философии, имеющий дело с «красотой», и, таким образом, со вкусом, был неизбежно связан с обсуждением искусства. Из этой «привычки» выросло убеждение, что существует концептуальная связь между искусством и эстетикой, что является неверным» [16, р. 14].

Большинство значимых арт-проектов второй половины XX века являлось отражением критической дискуссии о форме и идее в русле рефлексии по поводу состояния «смерти искусства» и его несоответствия эстетическим категориям: это «расхудожествление» Теодора Адорно [7], инэстетика Алена Бадью [9] и «конец искусства» Артура Данто [11].

Этим «деградационным», «эсхатологическим», «возрастным», «старческим» категориям в трактовке современного искусства Тимур Новиков противопоставляет, пусть и в риторическом плане, категории молодости, красоты, незамутненного скепсисом и пиететом подражания старым мастерам и познания мира, и, в конце концов, «ученичества», что окончательно соответствует духу академизма. По словам Новикова, «Классицизм «новых русских», конечно, отличается от предыдущих волн классицизма. Появление и институциализация «современного искусства» привели к образованию и расширению пропасти между «современным» и «классическим». Многие явления «досовременного» искусства, бывшие в свое время «еретическими» по отношению к классицизму (романтизм, передвижничество и т.д.), после «революции в искусстве» сами превратились в классику. Модернисты, часто ссылающиеся на искусство первобытных народов, архаику, этническое искусство, не брали с собой в будущее «классику» в пределах от античной Греции до европейского «салона» конца XIX века. Именно этот широчайший культурный пласт и стал источником вдохновения для «новых русских классицистов» [4, с. 3].

Следует отметить, что, в отличие от трактовки искусства «вне эстетики и вкуса» в духе Дж. Кошути, теория инэстетики Алена Бадью, раскрыта в книге «Малое руководство по инэстетике» и обозначающая новое отношение между искусством и философией, в некоторой степени отвечает творческому методу Новикова-художника, в отличие, разумеется, от Новикова-теоретика. Тезисы Бадью являются приближением к констатации символико-аллегорической функции искусства, актуальной для описания работ Новикова с иконическими символами на драпировках. Инэстетика предполагает имманентность и специфичность искусства по отношению к истине. Имманентность в понимании Бадью состоит в том, что искусство соотносится или совпадает с истинами, которые оно генерирует. А его уникальность заключается в том, что эти истины существуют исключительно в области искусства, а не в иных областях: «Под инэстетикой я понимаю такое отношение философии к искусству, когда искусство само по себе является производителем истин, и философия никоим образом не стремится сделать из него свой объект. В отличие от спекуляций эстетики, инэстетика описывает строго философские эффекты, «производимые независимым существованием произведений искусства» [9, р. 3]. Искусство как «другая» философия, не поддающаяся анализу в рамках философии и эстетики, а только производящая на них некий «эффект» — это уже не продукт постмодернизма, требующий для своего объяснения вечного контекста, но самодостаточное явление. Соответственно, искусство — не подобие смысла, оно само является смыслом. Сравним эти рассуждения с трактовкой Т. Новикова, в контексте которой категория красоты, пусть и с тяготением к поп-культуре, становится самодостаточной: «Красота выросла в цене, резко увеличилось значение фотографии, единственного современного вида изобразительного искусства, способного эту красоту

донести до зрителя с максимальной идеализацией. Вырос престиж традиционных методов объективизации красоты — спортивных состязаний и всевозможных конкурсов красоты» [4, с. 3].

Бадью выделяет три эстетические схемы в контексте связи истины и искусства, не применимые в отношении современного искусства:

- Дидактическая схема. Искусство лишь отражает истину. Бадью обращается к тезисам Платона в «Государстве», о том, что искусство связано с имитацией истины и нуждается в философской интерпретации.
- Романтическая схема. Искусство как воплощение истины, духовный абсолют, обладает качествами философии.
- Классическая схема. Искусство подражательно и, соответственно, не генерирует истину. Бадью обращается к рассуждениям Аристотеля, согласно которым, назначение искусства не истина, а катарсис. Художественная концепция и творчество Т. Новикова, воспринимаемое по преимуществу в контексте уже ретропроградной в наши дни парадигмы постмодернизма, парадоксальным образом отвечают всем трем позициям схемы Бадью: Новиков дидактичен, как учитель и проповедник классицизма и академизма, Новиков романтизирует античность как духовный абсолют, поклонение символам которого прослеживается как в его работах, так и в творчестве Ю. Страусовой, О. Маслова и В. Кузнецова, О. Тобрелутс. Новиков, безусловно, классичен, хотя и в подражательном смысле. Мимесис в его творчестве, как и в творчестве многих художников постмодернизма, трансформируется в симулякр, а иногда в «симулякр симулякра», по аналогии «подражания подражанию». Но подражательная функция в этой части схемы Бадью, в любом случае, доминирует, достигается и катарсис, как результат свойственного современному искусству шокового (по отношению к традиционной эстетике) эффекта. Несмотря на неизбежные противоречия с традиционной академической доктриной, Тимур Новиков как теоретик весьма чувствителен к категории вкуса. Он с сожалением отмечает «деградацию» внешних данных академической натуры и академической техники на протяжении веков: «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, раздевшиеся 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 сезанизмом и импрессионизмом» [4, с. 2]. Проблема образа, в его академическом понимании и в трактовке Новикова-теоретика, не стоит и перед самим Новиковым как художником, будучи подмененной демонстрацией знака или символа, В данном случае концепция «идея идеи» (*idea*

*idea*) П. Голди и Е. Шеллекенс, данная в применении к концептуализму, может рассматриваться и здесь как снятие противоречия между глубоким содержанием и скучной формой произведения: «Осуществление концептуального искусства — это идеи, и их любое физическое воплощение — это только средство, с помощью которого художник позволяет нам получить доступ к его идеям» [14, р. 60].

Является ли современная «идея» искусства по-настоящему оторванной от базиса традиционных, в том числе эстетических, критерии? Эта проблему акцентировал, например, известный куратор Х. Зееман, утверждавший, что бесформенные артефакты contemporary art являются «сокращенной формой образов прошлого» или «первыми звеньями иконологической цепи» [24, S. 75]. Диалектика искусства постмодернизма состоит, как и в искусстве модернистов, в отходе от форм классического искусства, но, одновременно, в невозможности отказа от цитирования и тиражирования. По словам С. Ричмонда, «Была, несомненно, некая «анти-форма», то есть антиэстетическое отношение в современном искусстве, отчасти как реакция против академического искусства с его якобы привилегированной, эстетической, вкусовой культурой, а отчасти потому, что красота и форма воспринимались как искажение великих нарративов, предназначенных для деконструкции» [21, р. 95].

Классика и академизм как «большие нарративы» были безошибочно выбраны Т. Новиковым в качестве объектов деконструкции, но, в то же время, в качестве неких перманентных идеалов, суть которых не подвергается замене на симулякры.

### **Интерпретация академизма в художественно-эстетических концепциях мастеров НАИИ**

В числе сподвижников Тимура Новикова Юлия Страусова ближе всех к традиционной трактовке академизма и эстетики классицизма, восходящих к концепции Болонской Академии и других классических европейских академий, в основе идей которых ревизия античного мимесиса — подражания природе и разнообразные формыkopirovaniya, от рисования торсов и голов, до копирования известных произведений старых мастеров. Ю. Страусова выступала и как перформансист, и как теоретик современных медиа, и как художник, использующий приемы трёхмерной компьютерной симуляции. Училась в Новой Академии Изящных Искусств и в Берлинском Университете Искусств у Георга Базелитца. Позднее сама преподавала в европейских университетах, а в 2015 г. основала собственный «академический» проект «Автономная Академия». В рамках деятельности НАИИ более всего известны ее псевдо-римские портреты, бюсты известных современников, в том числе Тимура Новикова и Андрея Хлобыстина.

Творчество Георгия Гурьянова — симбиоз квазиантитичной формы с героикой соцреализма, прежде всего А. Дейнеки. Как и Дейнека, Гурьянов использовал фотографию при конструировании композиционных многофигурных решений. Работы выглядят за конченными, пропорциональными, старательно сделанными. Художник ответственно относился к процессу творчества, всегда пытался довести картины до совершенства, вносил многочисленные исправления и дополнения. Тем не менее, в версии его известных «Гребцов» оставлены не закрашенные, «пустые» фигуры, странно выглядящие

на полноценно завершенном фоне. Здесь очевидно прослеживается антагонистическое по отношению к традиции академизма обращение к стилистике авангарда: у К. Малевича, даже вне следования четкой концепции белого супрематизма, встречаются работы с такими «пустыми» фигурами, например, «Купальщицы».

Традиции русского авангарда, несмотря на декларативный академизм, живы и в творчестве Тимура Новикова. Частое в его лаконичных работах доминирование линии горизонта как ключевого символа города и пространства в целом, отсылает к «Коннице» К. Малевича. У Новикова знаковые образы классического наследия, сведенные до уровня знака, иконки, как, например, «Аполлон, попирающий красный квадрат» — это тоже «взгляд из космоса» на культуру: так характеризовал художественное видение К. Малевича, в отличие от П. Филонова с его методом работы от детали, «взглядом из микрокосма» [5, с. 7].

Новиковский академизм, тем не менее, сочетает эти два полярных способа взгляда на мир, ведь «взгляд из микрокосма» ему тоже не чужд: нарочито мелкими, крохотными смотрятся знаковые символы античности, светил, ракет, самолетов в обширном пространстве его работ-драпировок. И все же, в качестве основной доминанты, сказывающейся и в помпезности и некоторой вычурности изображений, и в пафосе текстов Новикова о «русском классицизме», проявляется демонстративная («символическая» здесь будет маркером снижения пафоса) тоска по империи. У Георгия Гурьянова — это обращение к стилю советской империи, аскетичному дендиизму в духе «Строгого юноши» А. Рoomа, героике А. Дейнеки, радости спорта. У Юлии Страусовой — это тоже обращение к империи, но другой, античной, и к римскому портрету как ее величайшему достижению и образцу для подражания.

Денис Егельский также является одним из основателей петербургского неоакадемизма, с 1989 г. — профессором Новой Академии изящных искусств. В 1991–1992 гг. вместе с Тимуром Новиковым проходил обучение в Центре Пластических Искусств имени Дж. Помпиду в Париже. Денис Егельский пишет стилизованные образы моряков, солдат, спортсменов, балерин. Фигуры довольно плоскостны, лишены античной телесности, сдержаны в цветовом решении. Метод Дениса Егельского в таких работах как «Ночная вахта или Одиссей» — игра с обычным сюжетом при инклюзе античного имени или символа. Онтологический статус имени дает художнику право наделить, в данном случае, военно-бытовой сюжет качествами античной мифологической истории. Так делал «революционный классицист» Ж.-Л. Давид, изображая смерть Марата, своего современника, как смерть античного героя. И это не было театрализацией сюжета в квазиантитичном антураже, ведь ранее Давид создал целый ряд изображений «античной смерти»: «Смерть Сократа», «Ликторы приносят Бруту тела казненных сыновей», «Андромаха у тела Гектора», и «Смерть Марата» была в этой череде ожидаемым завершающим штрихом. Денис Егельский, в свою очередь, не копирует академическую стилистику, смысл обращения к античности раскрывается в интенсивном контрасте несколько неумелого, любительского изображения и банальной тематики с громким именем мифологического персонажа.

Профессора НАИИ Олег Маслов и Виктор Кузнецов с 1993 г. работали вместе. В системе эстетических и иерархических представлений Новая Академия особенно значима

их картина «Триумф Гомера» с центральным образом Тимура Новикова как слепого предводителя деятелей искусства, композиционно восходящая к «Афинской школе» Рафаэля, но, прежде всего, к «Апофеозу Гомера» Ж.-О.-Д. Энгра, мастера безупречного и холодного, «эстетского» классицизма. В 1993 г. художники создают живописную серию «Голубая лагуна», известны их постановочные фотоработы, фиксирующие «живые картины», представляющие одетых в античные одежды персонажей в парках петербургских пригородов. Впоследствии tandem распался, и О. Маслов, к примеру, создает масштабные полотна, стилистически представляющие симбиоз поп-арта с соцреализмом.

Неоакадемические картины Егора Острова являются репликами картин старых мастеров, видоизмененных с помощью линейного раstra. Художник использует компьютерные технологии, в результате нанесенные на холст извилистые полосы, составляют изображение, это своего рода симулякр классического прототипа в технике оп-арта. Но в целом, прием «вычеркивания» или «остранения» классического образа роднит манеру Острова с поисками Фрэнсиса Бэкона, особенно с его репликами портрета папы Иннокентия X Диего Веласкеса. В 2020 г. произведение Егора Острова органично вошло в контекст кураторского проекта З. Купцовой и В. Успенского «Линия Рафаэля. 1520–2020» в Эрмитаже.

Ольга Тобрелутс, которая вошла в круг Тимура Новикова в середине 1990-х гг., также «перерабатывает» классические образы и сюжеты, но в технике медиа-арта. Архитектор по первому образованию, О. Тобрелутс в 1991 г. организовала Лабораторию изучения орнамента при Ленинградском обществе «А–Я», с 1992 г. обучалась в Берлинском институте ART+COM на отделении компьютерной графики и анимации. Ее работы стилистически представляют собой цифровые трактовки античных сюжетов с элементами поп-арта, лица античных героев видоизменяются, приобретая черты гламурных персонажей массовой культуры в духе «новой мифологии» художницы. Концепцию Тобрелутс по представлению античных персонажей как героев масскультта можно назвать неоклассической ревизией поп-арта, или, наоборот, ревизией классики в духе поп-арта. Произведения О. Тобрелутс, иногда довольно масштабные, вошли в коллекции крупнейших музеев, в том числе Русского музея, Третьяковской галереи, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Музея Людвига, Московского музея современного искусства, МОМА в Нью-Йорке. В 2016 г. Ольга Тобрелутс стала почётным академиком Российской академии художеств, что подтверждает тезис о последовательной интеграции симулятивных практик в серьезную институциональную сферу.

По словам В. П. Чинаева, «Интерпретируя классический идеал как наиболее устойчивый код европейского культурного дискурса, новоакадемисты срацивают его с общедоступными источниками «прекрасных образов», заимствованными из репродукций, коммерческой рекламы и прочего индустриально-культурного мусора повседневности, используя для этого новейшие компьютерные технологии. Именно компьютерная обработка исходного материала придает работам Ольги Тобрелутс, Егора Острова, Олега Маслова и Виктора Кузнецова «классицистский» лоск и статус своеобычного нео-гла-мура» [6, с. 91]. В. П. Чинаев подчеркивает в трактовке академизма и классицизма НАИИ некую опосредованность в выборе образцов для подражания, ориентацию не на оригиналы классики, а на их китчевые, растиражированные образы-симулякры. И неважно,

находится ли исходный материал во временных рамках древнегреческого и древнеримского искусства, или ориентируется на более поздние неоклассические образцы, от Н. Пуссена до соцреализма.

### **Заключение**

Как обычно бывает, менее известная часть последователей той или иной художественной школы является выразителем наиболее репрезентативного отражения проектируемых учителями идей. Так происходит и в среде «выпускников» НАИИ. Вышеупомянутые яркие индивидуальности, каждый со своим художественно-эстетическим концептом, вряд ли могут быть названы академистами в строгом смысле этого слова. Даже Юлия Страусова, при всем совершенстве подражательных возможностей, позволяет себе отход от точного копирования методик создания римского портрета, к примеру, в ее «Портрете Романа» у юноши закрыты глаза. Но, например, «Портрет Тимура Новикова» Ивана Дмитриева, где Тимур представлен на фоне классического интерьера, находящийся в музее НАИИ, демонстрирует академическую истовость и суховатое следование образцам почти в духе Болонской Академии.

Основные идеи и символы петербургского неоакадемизма традиционно существуют в эволюционном поле европейской культуры — от античности до метамодернизма. Но в контексте этих представлений в идеологии НАИИ зрел пафос неоконсервативного поворота в искусстве. И. Стодольский утверждает, что для Новикова Европа была «колонизированным домом классической цивилизации, в то время как модернистский/постмодернистский Запад клеймится как колонизаторское, развращающее, коммерческое зло. Новиковское видение нового русского классицизма, в котором Санкт-Петербург, как его столица, берет на себя роль «носителя истинно европейской культуры». Как и в модели «Третьего Рима», представители «Третьей Греции» призваны очистить Европу» [23, р. 298].

Говоря об идеологическом и коммерческом интересе к неоакадемизму как в России, так и в Западной Европе, М. Энгстрём связывает интерес Т. Новикова к неоакадемическому движению с развитием консервативных идей в России и мире: «Новый русский консерватизм, или радикальный неоконсерватизм, означает не политическую, а скорее метаполитическую, интеллектуальную концепцию, которая действует на стыке искусства, литературы, философии и политики». Энгстрём предлагает интерпретировать постсоветский радикальный консерватизм «как часть европейской традиции нонконформизма, как амбициозный неофутуристический проект альтернативной глобализации, как проект культурной революции и возврата к периоду между двумя мировыми войнами, когда, по словам последователей соответствующих движений, «все пошло не так» [13, р. 340]. Российские неоакадемики и их искусство представляют в этом контексте впечатляющий пример имитации свободного художественного движения под видом демонстрации псевдоконсервативной идеологии. Что касается ревизии принципов академизма и классического наследия в современном искусстве в целом, эта проблематика была достаточно подробно раскрыта рядом авторов в отношении национальных художественных течений и отдельных художников XIX–XX вв. [17; 18; 20]. Тем не менее, в интерпретации академизма мастерами Новой Академии изящных искусств есть не-

сомненные оригинальные аспекты, которые в значительной степени выходят за рамки неоклассических тенденций в западном искусстве, например, в творчестве Б. Виолы или Р. Мэпплторпа [22; 15], концептуально отмеченных в кураторских проектах крупнейших музеев [10]. Условность и нарочитая симулятивность авторских трактовок академизма в работах членов НАИИ отвечает представлению об академизме не как о формальном, а как об абстрактном понятии. О последнем пишет Д. И. Варламов: «Академизация — понятие абстрактное. В отличие от самого искусства, которое представляет собой конкретную духовно-материальную действительность, чувственно данный мир продуктов творчества, академизация есть плод имманентных процессов, не поддающихся созерцанию, а потому постигаема только в результате мыслительных операций» [2]. Само-рефлексия художников Новой Академии при выборе классических «образцов для подражания», псевдоантичной или современной стилистики, технологий и техник говорит, несмотря на изначальную симулятивность неоакадемических интенций, о серьезном и вдумчивом отношении к античности и эволюции как формальных, так и эстетических категорий академизма в условиях изменения культурной парадигмы от постмодернизма к ситуации последних десятилетий.

## Литература

1. Андреева Е., Ипполитов А., Хлобыстин А. Пространство Тимура. Каталог выставки. — СПб.: Государственный Эрмитаж, 2008. — 366 р.
2. Варламов Д. Сущность академизации искусства как эволюционного процесса // Вестник Саратовской консерватории. — № 1. — 2018. — С. 16–19.
3. Ериков Г. Меньше импрессионизма! Интервью с Т. П. Новиковым // Новый мир искусства. — № 4. — 2008. — С. 10–23.
4. Новиков, Тимур. Новый русский классицизм. 1996. URL: [www.timurnovikov.ru](http://www.timurnovikov.ru) (дата обращения: 06.06.2025).
5. Павел Филонов. Дневники / Ред. Е. Ковтун. — СПб: Азбука, 2001.
6. Чинаев В. Метаморфозы Прекрасного в художественных дискурсах прошлого и настоящего // Философский журнал. — Т. 2(13). — 2014. — С. 88–120.
7. Adorno T. Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
8. Anderson J. Speculations on the Carracci Academy in Bologna // Oxford Art Journal, Vol. 2. — No. 3. — 1979. — P. 15–20.
9. Badiou A. Handbook of Inaesthetics. — Stanford: Stanford University Press, 2005. — 168 p.
10. Biryukova M., Dolák J. Qualities of Diegesis in Conceptual Curatorial Projects // Journal of Science and Technology of the Arts — No. 12(3). — 2020. — P. 116–128. — DOI 10.34632/jsta.2020.9451
11. Danto A. After the end of art: Contemporary art and the pale of history. — Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.
12. Deleuze G. The logic of sense / Transl. M. Lester. — New York: Continuum, 2012.
13. Engström M. Apollo against Black Square: Conservative Futurism in Contemporary Russia // International Yearbook of Futurism Studies / Ed. G. Berghaus. — Berlin: De Gruyter, 2016. — P. 328–353. — DOI 10.1515/FUTUR-2016-0016
14. Goldie P., Schellekens E. Who's Afraid of Conceptual Art? — London, New York: Routledge, 2010.
15. Katz J. Robert Mapplethorpe's Queer Classicism. Robert Mapplethorpe: The Photographs // Eds. P. Martineau, B. Salvesen. — Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2016. — P. 297–299. — DOI 10.17742/IMAGE.CR.10.1.10
16. Kosuth J. Art after Philosophy and After. Collected Writings 1966–1990. — Cambridge: MIT Press, 1993.

17. *McWilliam N.* Limited revisions: Academic art history confronts academic art // Oxford Art Journal. — Vol. 12. — No. 2. — 1989. — P. 71–86.
18. *Messing S.* Polemic as history: the case of neoclassicism // The Journal of Musicology — Vol. 9 — No. 4. — 1991. — P. 481–497. — DOI 10.2307/763872
19. *Pevsner N.* Academies of Art, Past and Present. — New York: Da Capo Press, 1973.
20. *Richardson J. A.* Academicism and imagination // Arts Education Policy Review — Vol. 104. — No. 6. — 2003. — P. 21–23. — DOI 10.1080/10632910309600976
21. *Richmond S.* Art's Educational Value // The Journal of Aesthetic Education. — Vol. 43. — No. 1. — 2009. — P. 92–105.
22. *Sánchez C. V.* Bill Viola's Nantes Triptych: Unearthing the sources of its condensed temporality // Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento. — Vol. 2. — No. 1. — 2015. — P. 35–48. — DOI 10.14591/aniki.v2n1.105
23. *Stodolsky I.* Cultural geopolitics in the new Russian cultural intelligentsia. A case study of Timur Novikov, artist and cultural ideologue, 1958–2002 // Eurasie: Espace mythique ou realite en construction? / Ed. W. Dressler. — Brussels: Bruylant, 2009. — 287–320. — DOI 10.1007/s11212-011-9140-4
24. *Szeemann H.* Museum der Obsessionen von/ueber/zu/mit Harald Szeemann. — Berlin: Merve, 1981.

**Название статьи.** Ревизия классицизма и академизма в творчестве Т. Новикова и мастеров Новой академии изящных искусств

**Сведения об авторе.** Бирюкова, Марина Валерьевна — кандидат искусствоведения, доктор культурологии, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., 7–9, 199034, Санкт-Петербург, Российская Федерация; m.biryukova@spbu.ru; SPIN-код: 2762-7247; ORCID: 0000-0003-1635-8077; Scopus ID: 57191506236

**Аннотация.** Предметом рассмотрения в статье является ревизия традиционного понимания античного наследия и эстетических установок академизма в творчестве участников Новой академии изящных искусств, которое не всегда обоснованно воспринимается в контексте неоклассицизма. Визуально работы основателя Академии Т. Новикова (1958–2002), в отличие от работ некоторых членов Академии, в частности, Г. Гурьянова или Ю. Страусовой, не имеют отношения к классическому искусству, хотя он использовал ключевые символы и образы Древней Греции и Рима: образы олимпийских богов и мифологических героев, знаменитые античные произведения искусства и т. д., представляя их в новом контексте. «Русский неоклассицизм» Тимура Новикова не создает идеального псевдоантичного мира, он, скорее, ироничен и симулирует неоклассические интенции. Академические инновации Тимура Новикова становятся значимыми сегодня в духе консервативной и имперской парадигмы, но рецепция и интерпретация академизма в индивидуальных художественных концепциях мастеров Новой академии изящных искусств слишком различна и противоречива, чтобы претендовать на единую трактовку в контексте последовательной эволюции академизма. Учитывая, что современное искусство сложно оценивать с помощью критерии классической эстетики, пересмотр мастерами Новой академии традиционного эстетического и формального инструментария академизма и классицизма является показательным примером консервативных тенденций в искусстве, воплощённых оригинальными художественными средствами.

**Ключевые слова:** современное русское искусство, неоклассицизм, академизм, Тимур Новиков, Новая Академия изящных искусств, эстетика, традиция, эволюция академического искусства

**Title.** Revision of Classicism and Academism in the Works of T. Novikov and the Masters of the New Academy of Fine Arts

**Author.** Biryukova, Marina V.— Ph. D. (Art History), Dr. Habil. (Cultural Studies), associate professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaya nab., 7–9, 199034 St. Petersburg, Russian Federation; m.biryukova@spbu.ru; SPIN-code: 2762-7247; ORCID: 0000-0003-1635-8077; Scopus ID: 57191506236

**Abstract.** The subject of the article is the revision of the traditional understanding of classical heritage and aesthetic approach of academicism in the work of the participants of the New Academy of Fine Arts, which is often unreasonably perceived in the context of neoclassicism. Visually, the works of the founder of the Academy, T. Novikov, in contrast to the works of certain members of the Academy, in particular, G. Guryanov or Y. Straussova's works, have no connection to classical art, although he used key symbols and images of Ancient Greece and Rome: the images of Olympic gods and mythological heroes, famous ancient works of art, etc., presenting them in an unexpected context. Timur Novikov's Russian neoclassicism does not create an ideal

pseudo-classical world, it is rather ironic and simulates neoclassical intentions. Timur Novikov's academic innovations have become significant today in the spirit of the conservative and imperial paradigm, but the reception and interpretation of academicism in individual artistic concepts of the masters of the New Academy of Fine Arts is too diverse and controversial to claim a single interpretation in the context of the consistent evolution of academicism. Considering that contemporary art is difficult to evaluate using the criteria of classical aesthetics, the revision of the traditional aesthetic and formal tools of academicism and classicism by the masters of the New Academy is an illustrative example of conservative trends in art, realized through original artistic means.

**Keywords:** Russian contemporary art, neoclassicism, academicism, Timur Novikov, New Academy of Fine Arts, aesthetics, tradition, evolution of academic art

## References

- Adorno T. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Publ., 1970.
- Anderson J. Speculations on the Carracci Academy in Bologna. *Oxford Art Journal*, vol. 2, no. 3, 1979, pp. 15–20.
- Andreeva E.; Ippolitov A.; Khlobystin A. *Prostranstvo Timura. Katalog vystavki (Tmimir's Space. Exhibition Catalog)*. St. Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2008. (in Russian).
- Badiou A. *Handbook of Inaesthetics*. Stanford, Stanford University Press Publ., 2005.
- Biryukova M.; Dolák J. Qualities of Diegesis in Conceptual Curatorial Projects. *Journal of Science and Technology of the Arts*, no. 12(3), 2020, pp. 116–128. DOI 10.34632/jsta.2020.9451
- Danto A. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ, Princeton University Press Publ., 1997.
- Deleuze G. *The Logic of Sense*. Lester M. (transl.). New York, Continuum Publ., 2012.
- Engström M. Apollo against Black Square: Conservative Futurism in Contemporary Russia. Berghaus G. (ed.). *International Yearbook of Futurism Studies*. Berlin, De Gruyter Publ., 2016, pp. 328–353. DOI 10.1515/FUTUR-2016-0016
- Ershev G. Less impressionism! Interview with T. P. Novikov. *Novyi mir iskusstva*, no. 4, 2008, pp. 10–23 (in Russian).
- Goldie P.; and Schellekens E. *Who's Afraid of Conceptual Art?* London, New York: Routledge Publ., 2010.
- Katz J. Robert Mapplethorpe's Queer Classicism. Martineau P.; Salvesen B. (eds). *Robert Mapplethorpe: The Photographs*. Los Angeles, J. Paul Getty Museum Publ., 2016, pp. 297–299. DOI 10.17742/IMAGE.CR.10.1.10
- Kosuth J. *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966–1990*. Cambridge, MIT Press Publ., 1993.
- Kovtun E. (ed.). *Pavel Filonov. Dnevniki (Dairies)*. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2001. (in Russian).
- McWilliam N. Limited Revisions: Academic Art History Confronts Academic Art. *Oxford Art Journal*, vol. 12, no. 2, 1989, pp. 71–86.
- Messing S. Polemic as History: The Case of Neoclassicism. *The Journal of Musicology*, vol. 9, no. 4, 1991, pp. 481–497. DOI 10.2307/763872
- Novikov T. *Novyi russkii klassizm*. 1996. URL: [www.timurnovikov.ru](http://www.timurnovikov.ru). (accessed 06 June 2025). (in Russian).
- Pevsner N. *Academies of Art, Past and Present*. New York, Da Capo Press Publ., 1973.
- Richardson J. A. Academicism and Imagination. *Arts Education Policy Review*, vol. 104, no. 6, 2003, pp. 21–23. DOI 10.1080/10632910309600976
- Richmond S. Art's Educational Value. *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 43, no. 1, 2008, pp. 92–105.
- Sánchez C. V. Bill Viola's Nantes Triptych: Unearthing the sources of its condensed temporality. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 2, no. 1, 2015, pp. 35–48. DOI 10.14591/aniki.v2n1.105
- Stodolsky I. Cultural Geopolitics in the New Russian Cultural Intelligentsia. A Case Study of Timur Novikov, Artist and Cultural Ideologue, 1958–2002. Dressler W. (ed.). *Eurasie: Espace mythique ou realite en construction?* Brussels, Bruylants Publ., 2009, pp. 297–320. DOI 10.1007/s11212-011-9140-4
- Szeemann H. *Museum der Obsessionen von ueber/zu/mit Harald Szeemann*. Berlin, Merve Publ., 1981.
- Tchinaev V. Metamorphoses of the Beautiful in the Past and Present of the Art Discourse. *Filosofskii zhurnal (Philosophy Journal)*, vol. 2, no. 13, 2014, pp. 88–120 (in Russian).
- Varlamov D. The Essence of Art Academisation as an Evolutionary Process. *Vestnik Saratovskoi Conservatorii*, no. 1, 2018, pp. 16–19 (in Russian).