

НОВЫЙ РУССКИЙ КЛАССИЦИЗМ

Крушение железного занавеса, распад СССР и политико-экономические изменения в Восточной Европе привели к появлению на карте мира ряда новых государств, в той или иной степени «порвавших» связь со своим недавним прошлым. Этот процесс реализации нациями прав на «самоопределение» породил крупнейшее из этих государств – Россию. Процесс перестройки в СССР позволил в конце 1980-х годов многим молодым художникам поближе познакомиться с искусством Запада, известным на востоке Европы до этого в основном по «легендам» и «сказкам» – из журналов по искусству и многочисленным изданиям «разоблачительного» характера. Редкие выставки современного западного искусства в период холодной войны способствовали формированию представлений о свободе творчества как о политической и гражданской свободе. Борьба творческой интеллигенции за свои права во многом способствовала крушению советской империи. Эта победа значительно укрепила и без того развитое чувство независимости. Возникшие контакты, стирание культурных границ и усиленное изучение западного опыта постепенно лишали поздне-советское искусство «инаковости». В то же время западное искусство переставало быть для «перестроечных» художников недостижимым, «легенды» и «сказки» становились вульгарной реальностью. Искусство СССР вставало перед выбором, но так и не успело его сделать: в России произошла демократическая революция. Новая Россия решительно порвала с советским прошлым. Перед новым государством возникла проблема культурного наследия, от решения которой во многом зависело, каким будет новое русское искусство. Первое пятилетие бурного формирования российского искусства позади, и мы можем теперь приглядеться: кто мы, откуда и куда идем?

«Новые русские» – самая заметная часть современного российского общества. Именно они взяли власть в стране после свержения диктатуры пролетариата. От культурной ориентации этой части населения в те годы во многом зависело направление развития молодой российской культуры, так как государственное финансирование значительно сократилось. В СССР государственной поддержкой пользовался социалистический реализм. Неофициальное искусство получало финансирование преимущественно от Запада. Эти источники, сильно оскудев, не изменили адреса направления средств, что позволило сохраниться и союзам художников, и всевозможным независимым авангардистам. И те, и другие в процессе поиска спонсоров пытались достучаться до «новых русских», в основном безуспешно, поскольку «новые русские», за некоторым исключением, уже выбрали «истинные ценности». Начальная стадия накопления капитала сопровождалась в России кровавым террором, политической и экономической нестабильностью. Возможно, поэтому «новые русские» предпочли не тратить

деньги на искусство, а вкладывать. Резкий рост цен на антиквариат и в первую очередь на отечественное «хрестоматийное» искусство досоветского периода (И. Айвазовский, И. Шишкин, И. Репин и т.д.) продемонстрировал направленность этих инвестиций. «Отказ» от социалистическо-коммунистического прошлого повлиял и на восприятие отечественного авангарда как части этого «негативного» опыта. «Возврат к традиционным ценностям» – пожалуй, единственная идеологическая установка, прозвучавшая из пока «безыдейного» Кремля. Она была подкреплена в области изобразительного искусства правительственной поддержкой ряда «традиционалистски» настроенных мастеров – И. Глазунова, С. Присекина, В. Клыкова, С. Андрияки, А. Шилова.

Уже в период перестройки на Западе господствовал постмодернизм. Молодые циничные художники разуверились в истинности модернистских доктрин. В этой обстановке отвергнутые и дискредитированные модернистами ценности классической эстетики оказались весьма привлекательными для целого ряда мастеров постмодернизма: Синди Шерман, Пьер и Жиль, Джеф Кунц, Питер Гринуэй, Ясумаса Моримура, Бернард Принц, МакДермотт и МакГуг, Ирвин и многие другие художники в начале девяностых годов, в конце восьмидесятых заметно «классицизируются». Уже Чарльз Дженкс видел в постмодернизме признаки неоклассицизма. В то же время привлекательность красоты все активнее эксплуатировалась рекламой и модой. 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. Неоднократный победитель конкурса «мистер Олимпия» Арнольд Шварценегер в одном из своих интервью сказал: «Бодибилдинг для меня – это искусство создания прекрасного тела, и вершиной своей карьеры я считаю выступление в музее среди античных статуй. Там впервые мое искусство демонстрировалось в верном контексте». Рост значения «человека» и «тела» в дискурсе вместе со всеми вышеупомянутыми фактами и факторами дает нам картину культурной ситуации, смело интерпретируемую мною как «Возрождение». Если мы примем во внимание основную западную культурную мифологию времен холодной войны (Запад – прогрессивный, модернистский, Восток – традиционалистский, консервативный) то восточноевропейский «тоталитарный классицизм» можно считать одним из источников этого возрождения. Строительство «нового мирового порядка» актуализировало главный признак классического – «порядок».

Но вернемся в Россию. Все вышеизложенное («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) создало благоприятную среду для возникновения того эстетического феномена, который в дальнейшем я буду именовать «НОВЫЙ РУССКИЙ КЛАССИЦИЗМ». 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 ссылавшиеся 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». Новый русский классицизм – многогранный бриллиант. Отдельные его грани я опишу подробнее.

Новый русский классицизм в актуальном искусстве

С проявлением Новой России в актуальном искусстве Москвы и Петербурга усилились поиски «основного направления», видимо вследствие привычки ориентации на «генеральную линию». В начале девяностых годов московская художественная критика остановила свое внимание на явлении, условно именуемом «московский радикализм». Имена Александра Бренера, Олега Кулика, Анатолия Осмоловского заполнили страницы и «Художественного журнала», и многочисленных бульварных изданий. Но, несмотря на «громкую славу» этих художников, производимая ими продукция могла стать образцом для подражания только для «трудных подростков». Исчерпав прелесть скандальной новизны, а может, задумавшись о характере перевозимых радикальных ценностей, московская критика стала постепенно забывать о столь взволновавшем ее явлении. Кроме того, «радикальная новизна» при ближайшем рассмотрении оказалась лишь повторением практики соц-артистов 1980-х годов с легким усилением степени скабрёзности. В то же время основная масса художников московской сцены искала других путей, далеко не радикальных. В среде, почему-то именуемой «московский концептуализм», вызрел ряд мастеров новой формации. Айдан Салахова, Анатолий Журавлев, Инна и Дмитрий Топольские, Александр Мареев, Валерий Кошляков, Владислав Мамышев-Монро, Дмитрий Готов, Владимир Дубосарский, Александр Виноградов, Александр Якут, Иван Разумов, Илья Пиганов и многие другие только из-за ослепленности критики интерпретировались как концептуалисты. В их работах уже ярко сиял новый русский классицизм.

В то же время в Петербурге уже в конце восьмидесятых в среде передовых художников стал формироваться новый стиль, именуемый «неоакадемизм». Избежав в восьмидесятые тотальной «концептуализации», петербуржцы, менее тяготевшие к «генеральным линиям» московских партий, менее подверженные американизации и привыкшие к самоограничениям ради самодостаточности, обратились к основному сокровищу, в избытке имеющемуся в Петербурге, – классике.



Профессора Новой академии О.Маслов, О.Тобрелутс, Т.Новиков, Б.Матвеева, В.Кузнецов, А.Хлобыстин. С.-Петербург, 1999. Фото А. Муштавинского. Архив Т. Новикова.

Осознание ценности классической эстетики, «не столь плохой, чтобы окончательно от нее отказаться», привело к созданию художниками Новой академии изящных искусств – организации, призванной вести образовательную, исследовательскую и пропагандистскую работу. Первая же выставка неоакадемистов «Молодость и красота» в 1990 году показала широту и актуальность этого движения. В последующие годы Новая Академия проводила очень активную выставочную работу – более ста выставок как в залах музея самой Академии, так и в других музеях и галереях Петербурга. В эти годы в работе Академии принимали участие петербуржцы Белла Матвеева, Денис Егельский, Олег Маслов, Виктор Кузнецов, Ольга Тобрелутс, Егор Остров, Владислав Мамышев, Станислав Макаров, Георгий Гурьянов, Алексей Семичев, Андрей Кузмин, Виктория Ухалова, Виктор Тузов, Андрей Попов, Владимир Абрамов, Константин Гончаров, Юлия Страусова, Александр Филипченко, Андрей Венцлова, Андрей Хлобыстин, Ирена Куксенайте, Виктория Буйвид, Тимофей Абрамов, Линас Петраускас; москвичи Айдан Салахова, Дмитрий Пригов, Сергей Ануфриев, Александр Дугин, Сергей Шутов, Инна и Дмитрий Топольские, Анатолий Журавлев, Иван Разумов; берлинцы Светлана Копыстьянская, Игорь Копыстьянский, Александр Соколов, Владимир Гусман, Евгений Шеффер, Антон Милагрос, Андрей Баров и многие другие.

Но не только неоакадемисты были озабочены сохранением классики. Петербург традиционно является крупнейшим центром изучения европейского

художественного наследия. Целая армия специалистов Эрмитажа, Русского музея, Академии художеств, Института искусствознания, Санкт-Петербургского университета, Пушкинского дома, других многочисленных музеев и институций Петербурга сперва с недоверием, а затем и с энтузиазмом поддержала неоклассические устремления молодежи.

Новый русский классицизм и массовая культура

То, что «новые русские» предпочитают «истинные ценности», население страны узнало впервые из телевизионной рекламы первого частного банка страны – Инкомбанка. После этого многие коммерческие структуры стали использовать как произведения классического искусства, так и саму классическую эстетику в своей репрезентации. Телевизионная и журнальная реклама, логотипы, названия фирм и магазинов, оформление витрин и интерьеров магазинов и банков, апеллирующие к классике, должны были внушить уверенность в надежности и серьезности предпринимателей. Одновременно стало развиваться частное строительство. Интерьеры квартир и дач часто стилизуются «под старину». Спрос на гипсовые слепки с античных статуй вырос в сотни раз. Аналогичные тенденции можно наблюдать и в российской моде. Вячеслав Зайцев, Валентин Юдашкин и другие кутюрье явно тяготеют последние годы к классике. С другой стороны, «независимые» дизайнеры Константин Гончаров, Владимир Бухинник не скрывают своей страсти к историческому костюму. «Золотая» интеллигенция рядится во фраки, становятся популярными костюмированные балы, различные «исторические общества» одевают своих членов в «досовременную» униформу. Фотографы, работающие для массовых изданий, дружно занялись постановочной фотографией, стилизованной «под старину». К этому ряду явлений относится и невероятная популярность в среде «новых русских» творчества итальянского дизайнера Джанни Версаче. В, казалось бы, умирающем российском кино неоклассицизм проявляется достаточно ярко. Особенно выделяются в массе «исторических» фильмов «Сократ» и «Дафнис и Хлоя», посвященные античности. Одну из главных ролей в фильме «Сократ» исполнил популярный ди-джей Габриэль Воробьев. Клубная культура, как это ни странно, в Петербурге и Москве тоже богата проявлениями новорусского классицизма. Мы можем наблюдать их и в некоторых интерьерах, и в специальных программах (проекты «Коллизеум Буонопарти», «Одиссей»), и в дизайне «флайерсов». Известный деятель московской клубной культуры Иван Салмаков на вопрос, как он относится к неоакадемизму, в одном из своих интервью ответил: «А я вообще никакого другого современного искусства, кроме неоакадемизма, не видел». Петербургский клуб «Речники» уже несколько лет проводит для молодежи поэтические вечера в парках и дворцах, где звучит

неоклассическая лирика Виктории Вернье, Тимофея Абрамова, Станислава Макарова и многих других.

Новый русский классицизм в зеркале художественной критики

Первые годы существования новый русский классицизм практически оставался незамеченным. Критика, в зависимости от своей ориентации, видела в нем концептуализм, симуляционизм, кич, вульгарный историзм и даже радикализм. Пожалуй, первой серьезной реакцией на это явление стал специальный номер журнала «Декоративное искусство» 1992 года, полностью посвященный этой теме. В следующем 1993 году московский институт современного искусства выпустил сборник статей «Неоакадемизм около 1990 года». Тогда же вышел ряд монографий о творчестве некоторых неоакадемистов и специальный номер журнала «Кабинет» (№4).

Но подлинный ажиотаж вокруг этого явления начался только в середине 1990-х годов. Тогда большинство российских и многие западные издания поместили далеко не равнодушные отклики на происходящие процессы в отечественном искусстве. Небольшой объем публикаций выпал на долю неоакадемизма, видимо, вследствие его активности. Петербургские авторы Александр Боровский, Иван Чечот, Екатерина Андреева, Олеся Туркина неоднократно обращались к неоакадемизму и раньше, но московская критика хранила молчание, словно ожидая сигнала. Таким сигналом стал кураторский проект «О красоте» Дена Камерона в московской галерее «Риджина» осенью 1995 года. В своей статье «О красоте» он писал: «Даже попытки сформулировать вопросы о красоте, похоже, становятся предметом насмешек, как будто для решения общемировых проблем начинать следует не с основ. Акт долгожданного раскрепощения языка критики будет иметь положительные последствия для всех заинтересованных сторон, а до этого времени красота не сможет занять подобающего ей места и будет оставаться своего рода невидимой пленницей, чужой в собственном доме». И долгожданное раскрепощение произошло. Критики один за другим предлагали все новые определения. «Добротный традиционализм общевозрожденческого толка» – Елена Курлянцева, «Питерский неоклассицизм – анархический образ жизни в попытке социальной легитимизации» – Андрей Ковалев, «Нежные и бодрые борцы за классическое» – Елизавета Плавинская, « . . . неоакадемизм – форма массового психоза . . . » – Федор Ромер, «. . . неоакадемизм, разумеется, не идеология: это форма проведения досуга и карьерная стратегия . . . » – Екатерина Деготь, «неоакадемизм – не искусство, а правильно созданный миф об искусстве» – Николай Палажченко, «(неоакадемизм) приобретает революционный смысл радикальной аристократической оппозиции фашистской идеологии лавочников» – Андрей Ковалев, «неоакадемизм – попытка адаптации идей и методов московского концептуализма» – Леонид Лернер, «технотронная

эйфория» и «гедонистическая псевдошизофрения» – Сергей Епихин, «общее оживление интереса к классическому» – Миленна Орлова и так далее. В заключение хочется процитировать Елену Селину из статьи «Призрак неоклассицизма»: «Не скучайте, друзья, оглянитесь вокруг. Призрак неоклассицизма брезжит над Москвою. Он позитивен и изыскан, этот нарождающийся мальчик, он скоро, очень скоро начнет проявляться во всех сферах московской художественной деятельности – от концептуализма до радикализма, его «следы» можно будет отыскать и в жестких метафизических инсталляциях, и в минималистической сухости, и в компьютерной графике, и в крупногабаритных постановочных фотографиях, и даже в разнуздано-барочных композициях . . .»

После всего вышесказанного остается добавить только одно – новый русский классицизм уже реальность.

Тимур Новиков, 1996