

**Соколов Георгий Алексеевич**, историк культуры, лаборант. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. [georg.sokolovv@gmail.com](mailto:georg.sokolovv@gmail.com)

**Sokolov, Georgii Alekseevich**, historian of culture, adjunct. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. [georg.sokolovv@gmail.com](mailto:georg.sokolovv@gmail.com)

## ЭРМИТАЖ КАК ФАКТОР ИСТОРИИ ЛЕНИНГРАДСКОГО НЕОФИЦИАЛЬНОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

### THE STATE HERMITAGE AS FACTOR OF THE HISTORY OF LENINGRAD UNOFFICIAL ART IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

**Аннотация.** Статья ставит вопрос о том, насколько сильно и каким именно образом Эрмитаж — не просто как музей, а как явление культуры — оказывал влияние на художников ленинградского неофициального искусства. В условиях ограниченного доступа к актуальной художественной жизни для многих музей (и в целом история искусств) становился одним из возможных источников творческих импульсов. В Эрмитаже копировали произведения старых мастеров, что могло стать точкой отсчёта для оригинальных художественных поисков. Кроме того, здесь заводили друзей — небольшое количество посетителей на протяжении 1950-х гг. приводило к тому, что немногочисленные завсегдатаи знали друг друга в лицо и нередко завязывали дружеские связи, становившиеся и художественными связями. Для художников школы Г. Длугача источником было копирование картин старых мастеров, для многих других вдохновением служил ранний французский модернизм — от импрессионистов до Матисса и Пикассо. А третьи, такие, как А. Арефьев, использовали музейное собрание как источник мотивов, динамики, экспрессии. Неофициальное искусство вступало и в институциональные контакты с Эрмитажем: на выставке «художников-такелажников» 1964 г., при внесении в музей модели «Ноль-объекта» в 1982 г. На сегодняшний день музей собирает ленинградское неофициальное искусство.

**Ключевые слова:** Эрмитаж; ленинградское неофициальное искусство; Владимир Стерлигов; Александр Арефьев; Михаил Шемякин; Григорий Длугач; группа «Эрмитаж»; Тимур Новиков; Иван Сотников; «Ноль-объект»; институциональная история искусства.

**Abstract.** The author analyzed how strongly and in what ways the Hermitage, not just as a museum, but as a cultural phenomenon, had influenced the artists of Leningrad unofficial art. Because of the limited access to the contemporary artistic life, the museum (and the history of art in general) became one of the possible sources of creative impulses for artists. Young artists copied the works of the old masters in the Hermitage Museum, which could become a reference point for original artistic searches. In addition, friends were made here — a small number of visitors during the 1950s led to the fact that the few regulars knew each other in person and often made connections, which also became artistic connections. For the artists of the school of Grigory Dlugach, the source was in copying pictures of the old masters, for many others the inspiration was early French modernism — from the Impressionists to Matisse and Picasso. Some artists, like Aleksandr Arefiev, used the museum collection as a source of motive, dynamics, and expression. Unofficial art also entered into institutional contacts with the Hermitage Museum: at the exhibition of “rigging artists” in 1964, or when the “Zero-Object” model was introduced to the museum in 1982. Today the museum collects Leningrad unofficial art.

**Keywords:** Hermitage; Leningrad unofficial art; Vladimir Sterligov; Alexander Arefiev; Mikhail Shemyakin; Grigory Dlugach; The Hermitage Group; Timur Novikov; Ivan Sotnikov; “Zero-object”; institutional history of art.

С момента своего появления — ещё в качестве личной коллекции российской императрицы, а не публичного музея — Эрмитаж являлся важнейшим фактором художественной жизни России. Экстраординарное собрание живописи старых европейских мастеров (особенно голландцев и фламандцев XVII в.) не могло не стать школой для русских художников, в первую очередь — воспитанников Академии Художеств (Устав её, как известно, был утверждён Екатериной II ровно в том же 1764 г., с которого принято отсчитывать историю Эрмитажа). То есть можно сказать, что живописная коллекция Екатерины стала полноценной частью художественного образования в России.

В XVIII в. классическое искусство было для российских художников не только школой мастерства, но и средством решать актуальные задачи искусства — в первую очередь задачу приобщения к европейской культуре. В следующем, XIX столетии степень участия Эрмитажа и его коллекций в актуальной художественной жизни была разной в различные периоды времени. Для передвижников, символистов, авангардистов начала XX в. Эрмитаж мог быть источником сюжетов, мотивов, конкретных прикладных умений — но не программы, не смыслов. Системы ценностей этих художников никак не зависели от Эрмитажа, а живые живописные впечатления они получали от народного быта (и народной визуальной среды) или привозных выставок западноевропейских модернистов.

На этом фоне исключительной выглядит та роль, которую Эрмитаж сыграл в творческом становлении и художественном самоопределении целого пласта представителей русской культуры середины — второй половины XX в. Речь идёт в первую очередь о ленинградской неофициальной культуре. Она существовала в условиях полной изоляции от живых проявлений современного искусства и художественного процесса, не скованного рамками государственной цензуры, в первую очередь американского и западноевропейского. Причём для ленинградской ситуации это верно ещё в большей степени, чем для московского неофициального искусства. В 1940-е — 1950-е гг. в распоряжении молодых художников, не желавших соответствовать традиционным соцреалистическим нормам, было не так уж много источников, к которым они могли обращаться. Среди этих источников важную роль играла история искусства и шире — культуры, условная «классика», которая была непреложным фактом повседневного бытия города — и в то же время оказывалась доступна на страницах книг. И, главное, эту классику в самом непосредственном виде можно было найти в Эрмитаже.

Возможность непосредственного, «прямого» восприятия истории искусства в залах музея была тем более важна, что для официального культурного дискурса тех лет «классика» (понятая обобщённо) была предметом апроприации. Советская культура присваивала историю культуры мировой, подстраивая

её под собственные нужды и нормы, выбирая из неё, как из *законченного целого* [См.: 4], «прогрессивные» и «реакционные» явления, сосуществовавшие — с точки зрения указанного дискурса — в каждую эпоху. И встреча с искусством старых мастеров вне этого дискурса сама по себе давала молодым художникам очень многое.

Эрмитаж был для представителей ленинградского «второго модернизма» не просто местом, где можно было учиться у старых и новых (импрессионисты, Матисс и Пикассо появлялись в экспозиции с начала 1950-х гг., а с 1956 г. экспозиция на третьем этаже Зимнего дворца стала постоянной) мастеров. При отсутствии информации о современном мировом искусстве, при сложной и не всем доступной системе тонких связей с довоенным авангардом обращение к Эрмитажу, к искусству прошлого, было средством *продолжить* ход закончившейся (по официальной версии) истории. Эрмитаж являлся источником культуры. Но он не стал для художников, чья деятельность приходится на несколько послевоенных десятилетий, исключительно местом, где висят картины. Здесь можно было встретить единомышленников. Перед картинами завязывались знакомства, из посетителей музея складывались целые художественные школы и/или сообщества. Кто-то из молодых художников знакомился и дружил с эрмитажными хранителями разных поколений — как с собственными ровесниками, так и с теми, кто был старше. Услышать от профессионально изучавших искусство людей, обладавших, к тому же, немалым авторитетом и внутри официальной культуры, высокие оценки собственной деятельности было для «неофициалов» очень важно. Эрмитажники ходили на неофициальные выставки, как на квартирные, так и на разрешённые в 1970-е — 1980-е гг.

Непосредственное взаимодействие «левых» художников (так их, в том числе, называли современники, а иногда — и они сами) с Эрмитажем происходило по-разному. Для кого-то важно было освоить опыт старых и модернистских мастеров в построении формы. Могли быть заимствованы мотивы. Другие — непосредственно копировали. Среди этих последних выделяется школа Г. Я. Длугача, сегодня традиционно именуемая в историографии группой «Эрмитаж».

Был музей и местом, где происходили исторические для неофициального искусства события. Два наиболее значительных эпизода — «выставка художников-такелажников» (будущей группы «Петербург») в галерее Растрелли в 1964 г. и появление в музее в 1982 г. знаменитого «Ноль-объекта», внесённого туда Тимуром Новиковым и Иваном Сотниковым.

Наконец, по иронии судьбы именно Эрмитаж стал первым в России — вернее, ещё в СССР — музеем, в котором оказались произведения ленинградских неофициальных художников. В 1979 г. в состав одного из вспомогательных фондов были включены произведения, переданные из Дзержинского районного финансового отдела. Где они были прежде, установить в настоящее время невозможно. Эти вещи, среди которых работы Евгения Михнова-Войтенко, Михаила Шемякина, Евгения Ротенберга, Соломона Гершова, Геннадия Зубкова, долгое время не публиковались и не экспонировались и тем не менее хранились в Эрмитаже.

Из совокупности всех этих обстоятельств, на первый взгляд достаточно разрозненных, складывается картина многопланового взаимодействия неофициального ленинградского искусства и Эрмитажа, который в свете фактов выглядит как неотъемлемая часть истории этого искусства, активное и влиятельное действующее лицо. Далее мы опишем эти взаимодействия более подробно.

В качестве пролога к истории взаимоотношений неофициальных художников и Эрмитажа во второй половине XX в. следует вспомнить сюжет, связанный с работой Владимира Стерлигова в залах послевоенного, восстанавливающегося Эрмитажа. Этот выдающийся художник, ученик К. С. Малевича, впоследствии создавший одну из значительнейших школ ленинградского неофициального искусства, в 1946 г. получил заказ на написание картины «Восстановление Эрмитажа». Стерлигов работал над ней в течение двух лет, создал множество подготовительных рисунков и два масляных эскиза (оба в настоящее время находятся в собрании Эрмитажа) (Илл. 1-3). Однако возобновив-



Илл. 1. В. В. Стерлигов. Задрапированный бюст. 1946-1947 г. Бумага, гуашь. 43,9 x 32,1. Архив ГЭ. Ф.5 Оп 3 Ч.2, ед. хр. 1 Л.9. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019

шие ровно в те же годы репрессии, в числе которых было и печально известное «ленинградское дело», привели к тому, что закончить начатое художнику так и не удалось. Память о Блокаде всячески вытеснялась, был расформирован музей Оборона Ленинграда (его создатель и директор, бывший сотрудник Эрмитажа Л. Л. Раков, был арестован) — в этих условиях картина, посвящённая «восстановлению» не была востребована официальными инстанциями, которые и выступали в роли заказчика [подробнее: 11].

Екатерина Андреева, говоря об этой работе Стерлигова, указывает на то, что она стала как бы перекрёстком разных силовых линий ленинградского искусства прошлого и последующего времени: «Фиксируя процесс реставрации, Стерлигов проявляет и концентрирует живую экспрессию Всего: супрематизм пространства залов с высотами строительных лесов и звучными плоскостями чистого цвета стен, самоотверженность женщин-реставраторов, витальность античного искусства, избежавшего гибели в общей судьбе с этими людьми и пространством. Позднее Стерлигов превратил свои знания о горизонтах событий в чаше-купольную формулу мироздания...» [2, с 7]. Здесь и супрематизм, изобретённый Малевичем, и упомянутое Андреевой чуть выше «расширенное смотрение» (ноу-хау Михаила Матюшина), и зачатки «чаше-купольной» системы самого Стерлигова, к которой тот придёт несколько позже. Кроме того, во многих рисунках, изображающих античные скульптуры в процессе их освобождения, возвращения к повседневной музейной норме существования, можно увидеть метод, близкий к «аналитическому копированию», позднее практиковавшемуся Г. Я. Длугачём и его учениками. Это совпадение, которое может показаться случайным, вызвано, по всей видимости, тем, что и для Стерлигова, и для учеников Длугача было важно раскрыть внутреннюю геометрию произведения. Просто Стерлигов таким образом воспринимал визуальную реальность, супрематизм и расширенное смотрение настроили его глаз на выявление скрытой геометрии, пронизывающей весь мир — и произведения античной скульп-





Илл. 2. В. В. Стерлигов. Веспасиан. 1946–1947 г. Бумага, карандаш. 30 x 20,8. Архив ГЭ. Ф.5 Оп 3 Ч.2, ед. хр 1 Л.41. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019

птуры, как часть видимого и мыслимого мира, тоже обладают этой геометрией. А будущие представители группы «Эрмитаж», копировавшие шедевры классики по методу своего учителя Григория Длугача, извлекали геометрические связи из самих шедевров, анатомировали их, стремясь вскрыть формотворческие закономерности методов старых мастеров.

История и методология деятельности школы Длугача достаточно подробно описана в литературе [обширную библиографию см.: 6]. В контексте темы настоящей статьи для нас важно, что Эрмитаж послужил культурной средой, местом встречи единомышленников: некоторые художники рассказывают, что часто видели своего будущего учителя в залах музея, наблюдали за его деятельностью, слушали его суждения — и затем напросились к нему в ученики. Кроме того, следует подчеркнуть и то, что способ взаимодействия с шедеврами классики, который предполагал метод Длугача, очень далеко отстоял от «простого» копирования. Метод должен был привести к глубокому постижению исходных произведений — и к созданию на этой основе совершенно оригинальных работ. Это удавалось и самому учителю, и многим его ученикам. Хорошее представление об этих достижениях дают работы, входящие в эрмитажную коллекцию: картины Григория Длугача «Обращение Савла» (1970-е), Марка Тумина «Возчики камней» (1972), Юрия Гусева «Морской пейзаж» (1970) (Илл. 4). Характерной деталью является независимость «аналитических копий» от чисто технических особенностей своих прототипов, от техники мазка, фактуры, формата, колорита. Это хорошо заметно при сравнении написанной в 1997 г. картины А. А. Бакуна «Святой Себастьян» (Илл. 5) с оригиналом Тициана, в котором великий венецианец с помощью самых разных инструментов, вплоть до собственных пальцев, создал вибрирующую, «импрессионистическую», осязаемую текстуру, а его ленинградского интерпретатора заинтересовала, в первую очередь, архитектура картины, очищенная от вся-

кой осязательности: «Себастьян» Бакуна составлен из крупных «кусков» красочной поверхности.

Таким образом, можно заключить, что эрмитажная среда и конкретно произведения эрмитажного собрания служили для представителей школы Длугача в первую очередь концептуальной основой — и именно концептуальным можно назвать тот импульс, который был заложен для них в практике «пересоздания» произведений искусства.

Интерес к классике для художников, которые не работали соцреалистически, в те годы характерен. Но если Длугач и его ученики принципиально не поднимались в Эрмитаже выше второго этажа, то для остальных третий этаж Зимнего дворца стал важнейшим «местом силы», источником информации о модернизме, которую больше получить было толком негде. Здесь, вместе с шедеврами Клода Моне, Камиля Писсарро, Огюста Ренуара, можно было увидеть не только работы Поля Сезанна, Винсента Ван Гога, Поля Гогена, но и такие совершенно революционные для советского зрителя того времени произведения, как «Танец» и «Музыка» Анри Матисса или «Три женщины» Пабло Пикассо.

«Как-то бродя по Эрмитажу, Анатолий Васильев увидел: у картины стоят двое — худенький молодой человек в чёрной куртке и другой, с укороченным телом и бешено вращающимися глазами, восклицающий: “Сезанн — это мир! Сезанн — это эпоха!” Вскоре Анатолий познакомился с ними — это были Шемякин и Семеошенков» [5, с. 68]. И в той же антологии, но чуть выше: «Юрий Филимонов наблюдал, как в Эрмитаже Семеошенков рассматривал “Танец” Матисса: “Подходил вплотную, “нюхал”, отбегал, садился на пол, вставал, поворачивался спиной, широко расставлял ноги и рассматривал картину между ног”. Это не было эпатажем, спектаклем в расчёте на публику — в 1957 году залы Эрмитажа были пусты, — это показывало его крайнюю заинтересованность» [5, с. 65]. Приведённые Л. Ю. Гуревич свидетельства очевидцев показывают, что для Евгения Семеошенкова (1925–1994) Эрмитаж был пространством активных культурных смыслов, с которым художник мог — и должен был — взаимодействовать, производя новые смыслы. С одной стороны, здесь можно было познакомиться с искусством Сезанна — парадигматического художника для всего модернистского искусства, а с другой, новое искусство, подобное матиссовскому «Танцу», требовало активных усилий восприятия. Важно, что Семеошенков был, как и Длугач, центром притяжения для молодёжи, хоть и не сформировал школы и не разработал столь же жёсткую и продуманную систему. По всей видимости, в Ленинграде в 1950-е – 1960-е гг. подобное «круж-



Илл. 3. В. В. Стерлигов. Восстановление Эрмитажа. Около 1947. Холст, масло. 45,6 x 46,8. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019





Илл. 4. Ю. А. Гусев. Морской пейзаж. Аналитическая интерпретация картины Якоба ван Рейсдала «Морской берег». 1970. Холст, масло. 50 x 67. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019

ковое» существование, когда молодые художники группировались вокруг авторитетной фигуры, наставника, было очень важной формой социализации в неофициальных кругах.

Эрмитаж был музеем, где советские (ленинградские) зрители могли увидеть одновременно и классику, превозносимую официальным дискурсом, и ранний французский модернизм, будораживший молодёжь двух столиц «около 1956 года» — в первую очередь благодаря на шумевшей выставке Пикассо, показанной поочерёдно в Москве и Ленинграде. Подобное соединение вроде бы несоединимого в сознании зрителей происходило совсем непросто. Ярko и показательно момент «стыковки» классики и модернизма как поворотную точку для многих начинающих художников описал в своём романе Александр Окунь, один из тех, кто выставлялся в ДК им. Газа и ДК «Невский» в 1974–1975 гг. Книга «Камов и Каминка» во многом построена на описании автором собственного личного опыта — опыта активного участника неофициального движения, знакомого с его действующими лицами и перипетиями их отношений. Один из персонажей романа, художник Камов (собираемый образ неофициала старшего поколения, обретение которым собственной идентичности как художника пришлось на 1950-е гг.), в 1956 г. в Эрмитаже становится свидетелем диалога, перевернувшего его представление не только об искусстве, но и, как станет ясно впоследствии, о жизни в целом:

«Безоблачная жизнь юного художника закончилась весной 1956 г., когда <...> в Эрмитаже впервые открылась выставка Пикассо<sup>1</sup>. О, как они, ученики СХШ, гордость и надежда отечественного искусства, потешались над этим французским недомомом! У него, в отличие от них, не было ни малейшего шанса поступить не то что в Академию, на подготовительные курсы в нее! Они куражились над этой мазней, и это поднимало их в своих глазах все выше и выше.

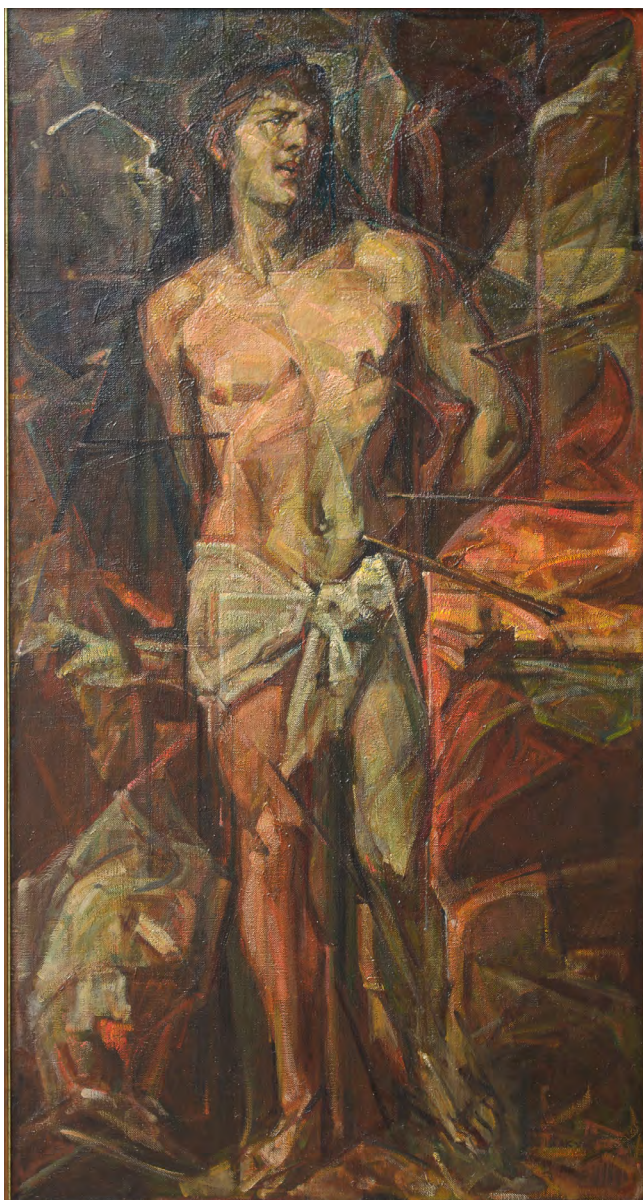
Через неделю после визита на выставку юный художник Камов заскочил в Эрмитаж еще раз посмотреть эльгрековских «Петра и Павла», которых собирался копировать. У картины стояли двое: седой человек с живыми карими глазами, густыми, еще почти черными, пушистыми усами под крупным носом и почтительно к нему склонившийся высокий губастый юноша.

— ...видел в Толедо, — говорил носатый. — Никому в голову не приходило убрать их, да впрочем, все знали, что франкисты не будут стрелять по монастырю. Весь строй работы: стремительная динамика композиции, искривленное пространство, колорит, пейзаж, сияющий букет под ногами ангела — все это воскреснет вновь через триста лет в творчестве такого же, как этот грек, уроженца глубокой провинции по имени Марк Шагал. А тогда этот выходец из далекой венецианской колонии, волею судеб оказавшийся на Иберийском полуострове, привил к суровому черствому дереву местного искусства дичок мистики, который, смешавшись с бескомпромиссным испанским реализмом, принесет такие плоды, как Гойя и как то, что мы только что видели там, наверху. Тот же, — он указал на кисть апостола Петра, — языком пламени лежащий мазок, та же, что и в «Снятии пятой печати» — она в Метрополитене, — безумная смелость деформаций. Тот же отважный, бескомпромиссный поиск истины, и та же, — он вдруг прицелкнул языком, — абсолютная свобода. Вспомните Лорку: «Не муза и не ангел покровительствуют Испании, она немислима без беса». А большего беса, чем тот, — он ткнул пальцем в потолок, — вы, дружок, не найдете.

Он замолчал, любовно лаская взглядом освещенный заходящим солнцем холст.

— Но, конечно же, не один толедский отшельник. Пикассо, — он снова щелкнул языком, — берет всюду. И все делает своим. Давайте-ка, дружок, навестим Пуссена, ведь и его не обошел это разбойник-конкистадор.





Илл. 5. А. А. Бакун. Святой Себастьян (Тициан). 1997. Холст, масло. 155,6 x 86,6 (в раме). © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019

Продолжая разговаривать, они вышли из крохотного зальчика в большой красный, где висели Тьеполо, Рибера, Зурбаран, Гвидо Рени, и повернули направо.

Никогда раньше юный художник Камов не слышал, чтобы о живописи говорили таким образом. Он чувал, что в словах, невольно им подслушанных, было то, от чего так просто отмахнуться он не может. Однако сравнивать художника, перед которым он преклонялся, с этим мазилой?

И все же было в том невысоком кудлатом человечке со смешными пышными усами, в голосе его, манере говорить, наконец, в обаянии, которое от него исходило, что-то, что не дало юному художнику Камову права высокомерно пожать плечами. Он и сам не заметил, как оказался на третьем этаже...» [8].

Искусство Пикассо опосредовалось в восприятии молодых художников произведениями Эль Греко и Пуссена. То есть модернизм воспринимался сквозь классику. Бывало и наоборот, но в нашем контексте важнее, что полем для этих перекрещивающихся взаимодействий классики и модернизма был Эрмитаж, и даже в приведённом фрагменте перемена взгляда на искусство, освобождение восприятия воплощается в пространственном перемещении между этажами музея.

Принципиально иную роль Эрмитаж играл в становлении и развитии художников Арефьевского круга (или, если

следовать самоназванию их группы, Ордена Нищенствующих/Непродающихся Живописцев). В этот круг входили Александр Арефьев (1931–1978), Рихард Васми (1929–1998), Владимир Шагин (1932–1999), Шолом Шварц (1929–1995) и Валентин Громов (род. 1930). Свои воспоминания о них другой представитель ленинградского неофициального искусства, Алек Рапопорт, назвал «Барачная школа» из Эрмитажа» [9, с. 15–21]. Это предельно ёмкое и концентрированное определение использует Эрмитаж как метонимическое обозначение одновременно мировой культуры — и Петербурга как классического города. Эта сторона соединяется в словах Рапопорта с «барачной культурой», которую некоторые исследователи выделяют как особое явление в неофициальном искусстве Ленинграда и Москвы первых послевоенных десятилетий. Художники — вместе с очень и очень многими другими людьми — жили в бараках или на окраинах, которые в любом городе СССР выглядели неприглядно. В Ленинграде к этому добавлялось сильнейшее разрушение практически всего города, руинированность которого была обыденной повседневной декорацией для Александра Арефьева и его друзей.

Выхода к живой жизни современного, актуального искусства у них, как и у остальных ленинградских художников тех лет, не было. Поэтому они тоже обратились к Эрмитажу как к одному из возможных источников творческих импульсов. Музей стал и для них, как немногим позже для поколения Шемякина и учеников Длугача, местом встреч с близкими по духу людьми. Но истории этих встреч могли быть куда более brutальными, чем в приведённых выше воспоминаниях о Е. П. Семейникове. Достаточно привести одну, которую в разговоре с Ларисой Скобкиной рассказал Валерий Траугот:

«Эрмитаж тогда [речь идёт о начале 1950-х гг. — Г. С.] был совсем не похож на то, что он теперь. Это был абсолютно пустой музей, народу там не было вообще. Мы, сэхэшовцы, ходили и здоровались со всеми смотрительницами. ...Вот они [Арефьев сотоварищи — Г. С.] ходят по Эрмитажу и встречают молодого человека, хорошо одетого, своего ровесника. Стали разговаривать, и оказалось, что молодой человек знает Ван Гога, Матисса, Пикассо. Они были потрясены, поскольку это было очень редко. Они говорят: «Мы — художники, именно такие — современные». Он говорит: «Ребята, как интересно, пойдём смотреть». И они его ведут к себе. По дороге он им рассказывает, что был в Америке. <...> Пришли в комнату Васми. Там не было никакой обстановки — были инструменты, подрамники, мольберт. Спал он на полу — был какой-то тофяк, покрытый ковровой тканью <...> — и масса черепов (а черепа начал собирать Громов, потом Арех тоже увлёкся, потом Шемякин повторял <...>).

И они — перемигнулись, и вдруг Вадим Преловский говорит: «Знаешь, мы вообще-то не художники — мы убиваем. В Эрмитаж ходят богатенькие». Он сразу поверил — они слишком отличались: такая асоциальная компания, никакого быта домашнего, ничего. Он стал говорить: «Ребята, если вам нужны вещи — возьмите, я переоденусь во что-нибудь ваше!» <...> И они ему говорят: «Ладно, у нас тоже есть начальство, мы пойдём спросим». Родион оделся в его костюм, и пошли они в кино. <...> Ну, сходили, пришли и: «Мы пошутили». Парень настолько был измучен, что даже не обиделся — обрадовался...» [3, с. 174–175].

С одной стороны, можно заметить сходство ситуаций: немногочисленные постоянные посетители Эрмитажа и в позд-не сталинские, и в оттепельные годы узнают друг друга в лицо и даже знакомятся, обсуждают искусство — на этой почве возникает дружба. И в то же время, разница антуража, колорита в приведённых историях указывает на разницу в окружающем действующих лиц социальном, политическом, культурном пространстве.

Искусство Александра Арефьева, пожалуй, наиболее сильно завязано на истории мирового искусства среди всех представителей ОНЖ. В его поэтике и отношении к форме можно увидеть связь не только с импрессионизмом и постимпрессионизмом, но и с работами «малых голландцев» (на что в печати впервые обратил внимание Юрий Новиков [7]). В этом контексте интересно взглянуть на одну из картин эрмитажного собрания голландской живописи — на «Драку» (1637) Адриана ван Остаде (Илл. 6). Прямых аналогий этой экспрессивной, яр-



кой сценки среди работ Арефьева нет — но это и не требуется. Достаточно увидеть, насколько заметную роль в произведении голландского художника играют лаконичные, ясные жесты, создающие сложную внутреннюю динамику композиционного построения — и сопоставление с арефьевскими «драками» и «ссорами» покажется вполне естественным.

Увлекался Арефьев и античностью, хотя непосредственную формальную связь между эрмитажным античным собранием и его творчеством обнаружить сложно. Наконец, он обращался и к древнейшим обществам, в частности, копировал ассирийские печати [1, с. 157].

Для Арефьева Эрмитаж не был школой мастерства. Ленинградский художник учился здесь энергии искусства, динамике формы, весомости жеста. Неслучайно античность в исполнении Арефьева совсем не похожа на винкельмановскую аполлоническую — его «Прометей» и «Прокруст» гораздо ближе дионисийскому античному духу Ницше.

История институционального взаимодействия неофициального искусства с Эрмитажем в советские годы не слишком богата событиями.

В первую очередь следует сказать о выставке, прошедшей 30–31 марта 1964 г., полное название которой звучало следующим образом: «Первая выставка творческих работ художников-работников хозяйственной части Государственного Эрмитажа», или, коротко, выставка художников-такелажников. О ней написано уже достаточно много и подробно, в первую очередь — очевидцами и участниками событий<sup>2</sup>. Выставка проработала два дня и была закрыта. Вслед за этим последовала смена директора Эрмитажа: М. И. Артамонова сменил Б. Б. Пиотровский. За то время, когда выставка была открыта (не следует забывать, что она существовала только для «своих», для сотрудников музея и тех, кого они туда проводили

— для обычных посетителей экспозиция не работала), её посетили многие заметные деятели ленинградской культуры того времени — она вызвала явный интерес, несмотря на молодость участников.

Это событие стало кульминацией периода, когда в музее работали будущие неофициальные ленинградские художники: Михаил Шемякин (род. 1943), Олег Лягачев (род. 1939), Владимир Овчинников (1941–2015). Они были частью интеллектуальной и творческой среды, которая развивалась в тех самых «пустых залах» музея 1950-х – 1960-х гг., о которых говорилось выше. И пребывание в Эрмитаже не могло не сказаться на их творческих предпочтениях — и во многом стало периодом инициации, приобщения к жизни искусства, укрепления их в намерениях стать художниками.

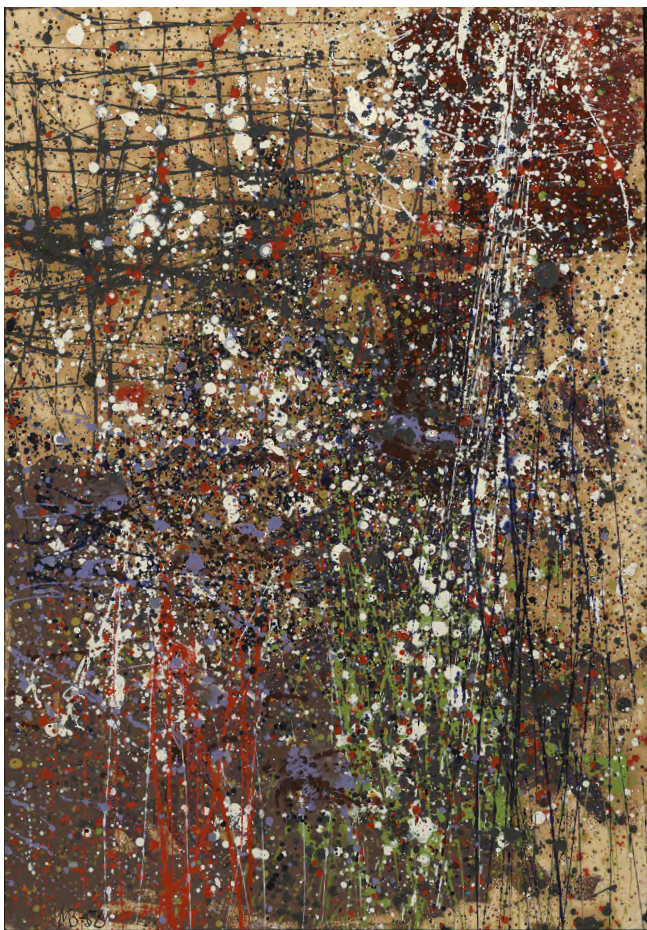
Важно также отметить, что в описаниях выставки её участниками фигурирует В. Ф. Левинсон-Лессинг как тот, кто совершил окончательный отбор работ: попросил художников снять некоторые из них, чтобы не вызвать цензурных нареканий. Показательно, что заслуженный специалист, заместитель директора музея по научной работе, долгие годы занимавшийся изучением искусства Северного Возрождения, оценил модернистские опыты «работников хозчасти» положительно — и впоследствии, если верить Шемякину [10, с. 67], настаивал на этой положительной оценке перед высшими инстанциями. Такое отношение среди выдающихся работников музея старшего поколения к неофициальным художникам не было редкостью. В частности, по свидетельствам (к сожалению, пока не нашедшим документальных подтверждений) знакомых Евгения Михнова-Войтенко, его искусство очень высоко ценила А. Н. Изергина.

Произведения Шемякина, Лягачёва, Овчинникова, Уфлянда оказались в Эрмитаже практически на равных



Илл. 6. А. ван Остаде. Драка. 1637. Дерево, масло. 25 x 33,5. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф А. А. Пахомов





Илл. 7. Е. Г. Михнов-Войтенко. Абстрактная композиция (Посвящение Тёрнеру?). 1958. Картон, масло, гуашь. 42 x 59,8. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019

правах с другими — теми, которые уже давно принадлежали канону истории искусства. Это очень важное в институциональной истории неофициального искусства событие, первая, пусть и не осознанная, не сопровождавшаяся соответствующей рефлексией, но всё же — попытка его интеграции в классический музей и, через это, в историю искусства.

Ещё один эпизод, когда неофициальное искусство (во всяком случае, искусство, наследовавшее неофициальным традициям, тянущимся с 1940-х гг.) оказалось в Эрмитаже с целью собственной легитимизации и вхождения в историю культуры, произошёл почти двадцать лет спустя. В 1982 г. на первой выставке ТЭИИ (Товарищество экспериментального изобразительного искусства — первая признанная властями институция ленинградского неофициального искусства) произошёл скандал между её участниками. Тимур Новиков и Иван Сотников использовали прямоугольную дыру в стенде, сфотографировавшись в ней, в качестве реди-мейда: эта работа получила название «Ноль-объект» и стала исходной точкой для последующего возникновения группы «Новые художники».

По сути «Ноль-объект» — постмодернистская версия «Чёрного квадрата», абсолют, заключающий в себе одновременно всё и ничто, кадрирующий действительность, могущий принимать любые облики, но недоступный изображению.

Вскоре после выставки художники, провозгласившие «Ноль-объект», объявили, что его полноценными воплощениями являются любые отверстия и провалы. В том же 1982 г. они внесли одну из таких «моделей» — рамку для слайда — в Эрмитаж. Этот символический жест был призван легитимизировать «Ноль-объект» в пространстве мировой культуры. В этой акции Тимур Новиков (1958–2002) и Иван Сотников (1961–2015) использовали Эрмитаж как «филиал» истории искусства, её правомочное «представительство». В отличие от «выставок

такелажников», Новиков и Сотников действовали уже вполне осознанно и отрефлексовано, их целью было апроприировать историю искусства, замкнуть её на их собственной идее, заложенной в «Ноль-объекте». В этих действиях просматривается дуалистическая логика: с одной стороны, авангардная (вспомним, что авангардисты, такие, как Малевич или Дюшан, прилагали большие усилия для ретроспективной организации истории искусства в соответствии с собственным её видением), а с другой — постмодернистская, потому что игровая составляющая «ноль-культуры»<sup>3</sup> самоочевидна.

Представляется, что органичной частью институционального взаимодействия Эрмитажа и неофициального искусства являются события, относящиеся уже к постсоветской эпохе. В музее выставлялись художники группы «Эрмитаж», Михаил Шемякин, Анатолий Белкин, Тимур Новиков, Владимир Стерлигов. Впрочем, эти выставки носят скорее эпизодический характер — Эрмитаж пока не ведёт целенаправленной работы с русским искусством XX в.

Тем не менее, в настоящий момент в собрании музея представлены многие участники ленинградского неофициального художественного движения. Среди прочих это Евгений Михнов-Войтенко (Илл. 7), Тимур Новиков, Владимир Стерлигов, Евгений Рухин (Илл. 8), Михаил Шемякин, Владлен Гаврильчик, Игорь Захаров-Росс, Евгений Горюнов, Александр Кунь, Григорий Длугач, Соломон Гершов, Евгений Ротенберг, Николай Сажин и многие другие.

Эрмитаж является полноценной и неотъемлемой частью истории ленинградского неофициального искусства. Он был смыслообразующим художественным центром города. Влияние музея на художников в их становлении невозможно переоценить. Картины, представленные в его коллекции, становились моделями для одних художников и концептуальным материалом для других. Музейные залы стали средой для общения, местом формирования дружеских связей, кружков и целых художественных объединений. Кроме того, Эрмитаж выполнял функцию «представительства истории искусства» и благодаря этому связывал неофициальных художников и их творчество с пространством мировой культуры. Именно в таком качестве музей был использован Тимуром Новиковым и Иваном Сотниковым для приобщения «Ноль-объекта» к истории искусства.

Наконец, можно утверждать, что отмеченное влияние осуществлялось и в обратном направлении: неофициальное искусство оказывается частью истории Эрмитажа. Тем важнее и интереснее исследование их связей, настоящей статьёй только начатое.



Илл. 8. Е. Л. Рухин. Верёвка. 1976. Холст, масло, дерево, ткань. 70,5 x 66,3. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019

**Примечания:**

<sup>1</sup> Аберрация, смешивающая временную выставку Пикассо 1956 г. в ГМИИ и Эрмитаже (осень) и открытие в Эрмитаже в апреле 1956 г. выставки «Французское искусство XII–XX веков», частью которой стала экспозиция третьего этажа Зимнего дворца, оставшаяся там впоследствии на постоянной основе.

<sup>2</sup> Подробнее её историю и хронологию можно прочесть, например, в сборнике материалов конференции «Территория свободы», прошедшей в Эрмитаже в 2014 г., в текстах Михаила Шемякина, Олега Лягачёва, Владимира Овчинникова: [10].

<sup>3</sup> Ноль-культура — условное, рамочное понятие, описание Тимуром Новиковым широкого круга деятельности, связанной с кругом «Новых художников», развёрнутой впоследствии. «Ноль-объект», по мысли Тимура, стал исходным импульсом для формирования «ноль-культуры».

**Список литературы:**

1. Александр Арефьев. Живопись. Графика. СПб.: KGallery, 2016. 244 с.
2. Андреева Е. Ю. Эхо экспрессионизма в ленинградском искусстве второй половины XX века // Эхо экспрессионизма. Каталог выставки в Государственном Русском музее. СПб.: Palace Editions, 2020. С. 5–10.
3. Герои ленинградской культуры. 1950–1980-е / Автор-составитель Л. Скобкина. СПб.: ЦВЗ «Манеж», 2007. 256 с.
4. Гройс Б. Е. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 165 с.
5. Гуревич Л. Ю. Круг Шемякина. СПб.: Ленинград Центр, 2014. 591 с.
6. Кошкина О. Ю. «Знакомое неведомое». Творческое наследие художников группы «Эрмитаж» в контексте ленинградского нонконформизма // Новое искусствознание. 2019. № 1. С. 95–100.
7. Новиков Ю. Материалы к балладе об Александре Арефьеве (в легендах, анекдотах и авторских отступлениях) // Часы. 1981. №33. С. 266–280.
8. Окунь А. Камов и Каминка. М.: РИПОЛ Классик, 2015. 384 с.
9. Рапопорт А. В. Нонконформизм остаётся. СПб.: Издательство ДЕАН, 2003. 240 с.
10. Селезнёва Е. Ю. История ненаписанной картины. В. В. Стерлигов «Восстановление Эрмитажа». 1946–1948 гг. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2016. 8 л.
11. «Территория свободы». Материалы научной конференции [10 ноября 2014 года, Санкт-Петербург]. СПб.: ДЕАН, 2015. 205 с.

**References:**

- Aleksandr Arefev. *Zhivopis'. Grafika (Aleksandr Arefev. Painting. Graphics)*. Saint Petersburg, KGallery Publ., 2016, 244 p. (in Russian)
- Andreeva E. Yu. Ekho ekspressionizma v leningradskom iskusstve vtoroi poloviny 20 veka (Echo of Expressionism in Leningrad Art of the Second Half of the XX century). *Ekho ekspressionizma (Echo of Expressionism). Exhibition Catalog. The State Russian Museum*. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2020, pp. 5–10. (in Russian)
- Groys B. E. *Gesamtkunstwerk Stalin*. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2013. 165 p. (in Russian)
- Gurevich L. Yu. *Krug Shemiakina (Shemyakin's Circle)*. Saint Petersburg, Leningrad Tsentr Publ., 2014. 591 p. (in Russian)
- Koshkina O. Yu. "Znakomoe nevedomoe". *Tvorcheskoe nasledie khudozhnikov gruppy "Ermitazh" v kontekste leningradskogo nonkonformizma ("Familiar unknown". The Creative Heritage of the Artists of the Hermitage Group in the Context of Leningrad Nonconformism)*. *Novoe iskusstvoznanie (New Art Studies)*, 2019, no. 1, pp. 95–100. (in Russian)
- Novikov Yu. Materialy k ballade ob Aleksandre Arefeve (v legendakh, anekdotakh i avtorskikh otstupleniakh) (Materials for the Ballad about Alexander Arefyev (in Legends, Jokes and Author's Digressions)). *Chasy (Clock)*, 1981, no. 33, pp. 266–280. (in Russian)
- Okun' A. *Kamov i Kaminka (Kamov and Kaminka)*. Moscow, RIPOL Klassik Publ., 2015. 384 p. (in Russian)
- Rapoport A. V. *Nonkonformizm ostaetsia (Non-conformism Remains)*. Saint Petersburg, DEAN Publ., 2003. 240 p. (in Russian)
- Scobkina L. (ed.). *Geroi leningradskoi kul'tury. 1950–1980-e (The Heroes of Leningrad Culture. 1950s – 1980s)*. Saint Petersburg, Manezh Publ., 2007. 256 p. (in Russian)
- Selzneva E. Yu. *Istoriia nenapisannoi kartiny. V. V. Sterligov "Vosstanovlenie Ermitazha". 1946–1948 gg. (The History of an Unwritten Painting "Restoration of the Hermitage" by Vladimir Sterligov. 1946–1948)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2016. 8 p. (in Russian)
- "Territorii svobody" ("Territory of Freedom"). *Materials of the scientific conference [November 10, 2014, St. Petersburg]*. Saint Petersburg, DEAN Publ., 2015. 205 p. (in Russian)