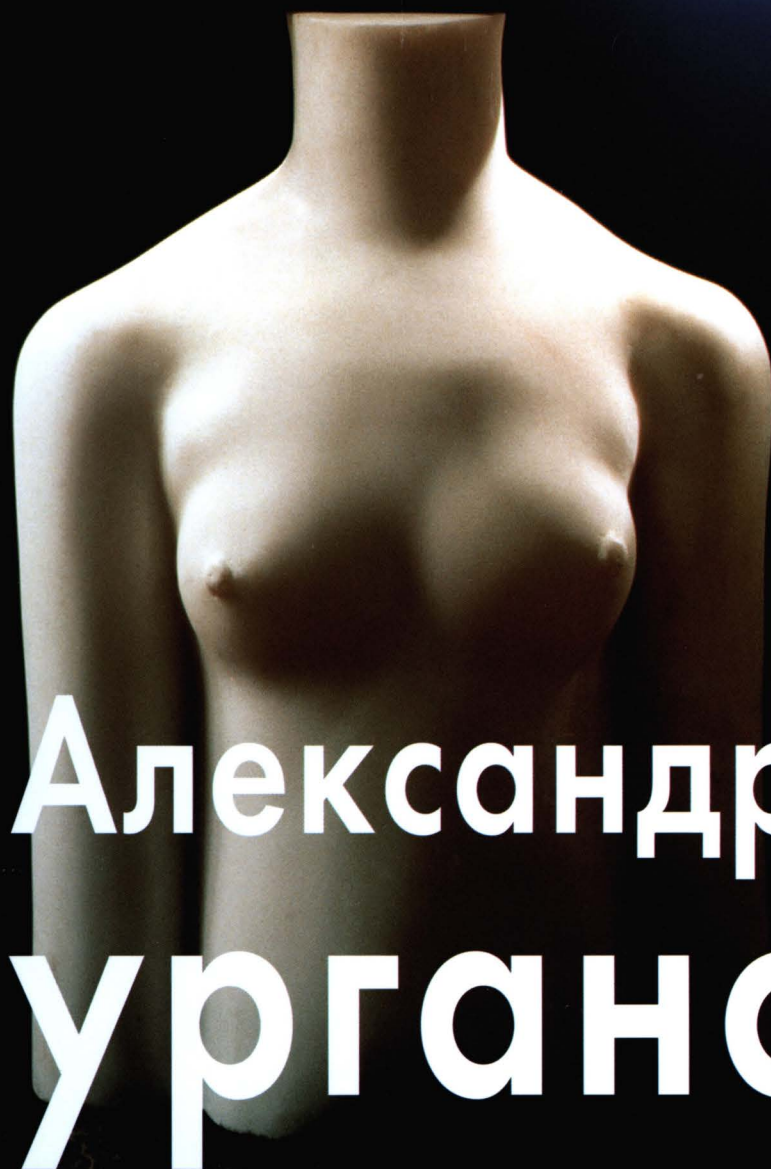


Александр Бурганов



# Александр Бурганов

БЕЛЫЙ ГОРОД

БЕЛЫЙ  ГОРОД

Авторы текста:  
Александр Бурганов, Мария Бурганова,  
Натэлла Башинджагиан, Ирина Данилова

Издательство «Белый город»

Директор К. Чеченев  
Директор издательства А. Астахов  
Коммерческий директор Ю. Сергей  
Главный редактор Н. Астахова

Корректор А. Новгородова  
Верстка: М. Васильева  
Подготовка иллюстраций: Е. Новикова  
Сканирование: В. Тулин

ISBN 5-7793-0857-8  
УДК 73Бурганов(084.1)  
ББК 85.133(2)6я6  
А46

Отпечатано в Италии  
Тираж 3 000

Лицензия ИД № 04067 от 23 февраля 2001 года

Издательство «Белый город»,  
111399, Москва, ул. Металлургов, д. 56/2  
Тел.: (095) 916-5595, 304-5464, 305-5929,  
688-7536, (812) 265-4139  
Факс: (095) 916-5595, (812) 567-5415

По вопросам приобретения книг  
по издательским ценам обращайтесь  
по адресу: 111399, Москва,  
ул. Металлургов, д. 56/2  
Тел. (095) 916-5595  
E-mail: belygorod@mail.ru

© Белый город  
© Музей классического и современного искусства  
«Бурганов-Центр»  
© Александр Бурганов



# Александр Бурганов

БЕЛЫЙ  ГОРОД

# Мария Бурганова

## Обретение пространства

**В**се творчество А.Н. Бурганова, независимо от темы каждой отдельной работы, может восприниматься как некоторое целое, которое выражается в стремлении художника обратиться к внутреннему миру человека, его восторгам, желаниям и страхам. По его мнению, наиболее полно подлинность этих чувств проявляется в сновидениях, а самое значительное чувство возникает в щемящем восторге полета, соединенном с ужасом трагического падения.

В период жесткого официального идеологического контроля над искусством эти чувства оставались вне возможности их реализации. И только «оттепель» 1960-х годов, которая всколыхнула всю интеллектуальную жизнь России, открыла для художника самого себя.

Но если вожди «сурового стиля» 1960-х годов использовали новое чувство свободы для того, чтобы позволить себе открыть глаза на суровую правду окружающей жизни, то Бурганов использовал этот импульс, чтобы отвернуться от «реальности». Она исчезла для него. Он закрыл глаза, чтобы открыть таинственный мир зазеркалья. Перед ним раскрылась огромная вселенная со своими солнцами и лунами, со своими страстями, желаниями и опасностями. Там тоже высоко в небо уходили высокие деревья, пролетали огромные облака, неведомые птицы задевали людей своими крыльями, а бешеные собаки в ярости катались на земле.

С тех пор его творчество, повинувшись собственным законам, стало жить в двух пространствах – во сне и наяву. Окружающие люди в восприятии художника изменили свой об-

лик. Лицо перестало для него быть зеркалом души.

Художник заменяет его образом руки или жестом пальцев, а окружающее пространство наполняется ветром от бесчисленных летящих драпировок.

Портрет художника



Колонна, лестница, занавеска, цветущее дерево – вот те основные образы, которые стали доминантами в его творчестве.

Впоследствии он с воодушевлением рассказывал о совершенно новых пластических открытиях, озаривших его в связи с железной клеткой камеры предварительного

заключения — особого объекта русской жизни. Тема железной клетки, тема страдания и осознания этого страдания в бесчисленных вариациях будет сопровождать его творчество на долгие годы. Наверное, наиболее ярким примером этих чувств является огромная композиция *Война и мир. Железная клетка* (1980) в собрании музея «Людвиг Форум» в Ахене, где беснующиеся железные кони в зверской драке уничтожают сами себя, не замечая, что сами находятся за решеткой. Этой же теме посвящены и прекрасные женские статуи в виде железных клеток, внутри которых живет, просится наружу, но никогда не находит выхода удивленная и страдающая человеческая душа.

А.Н. Бурганов становится лидером нового направления, которое он впоследствии сформулирует как «магический реализм». В 1987 году в Москве в Центральном доме художника состоялась большая персональная программная выставка «Сновидение внутри нас. Магический кристалл». В 1993 году в Германии прошла его персональная выставка, которая называлась «Магический реализм». Он был одним из инициаторов, объединивших вокруг себя группу художников, которая выступила в 1994 году в Третьяковской галерее с программной выставкой «Сон раскрывает природу вещей».

Творческая концепция А.Н. Бурганова стирает грани между различными видами искусства. С одинаковым воодушевлением он работает в области скульптуры, графики, живописи, театра и кино. Совершенно особой частью его творчества является литература, где в более свободной форме концентрируются и раскрываются движущие стимулы его творчества. *Фантастическая автобиография*, написанная им в 1985 году и опубликованная впервые в Германии, является его программным манифестом.

Особое место в его творчестве занимает создание музея «Дом Бурганова», который является попыткой

**Птица в клетке. 1974.** Гипс  
Московский государственный музей  
«Дом Бурганова», Москва

объединения искусства с архитектурой в некоторое целое, способное реализовать саму атмосферу его творческих исканий. Музей необычен по своей концепции. Скульптуры и картины свободно располагаются в пространстве, взаимодействуя друг с другом, создавая ощущение скрытой, но явно существующей жизни. Музей как храм, где живут магические символы нашей души. В какой-то степени это заставляет вспомнить Гётеанум Рудольфа Штейнера в Дорнахе, где воодушевленная общей идеей



**Сидящая. 1979.** Бронза  
Государственная Третьяковская галерея,  
Москва



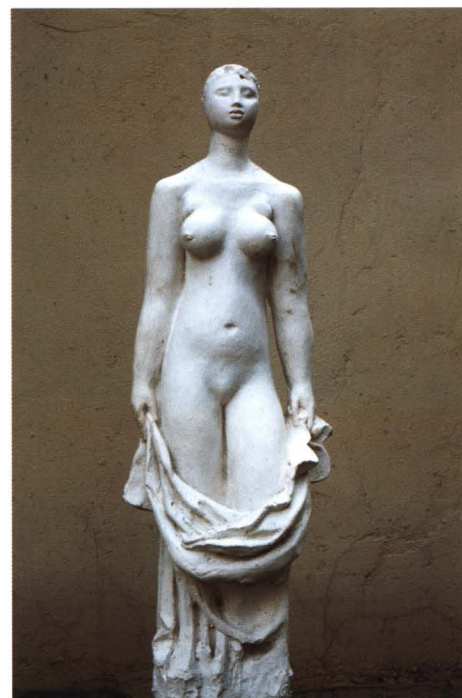


**Муза. 1975.** Мрамор  
Государственная Третьяковская галерея,  
Москва

интернациональная группа художников-символистов пыталась построить «Храм человеческого Духа» в начале XX века.

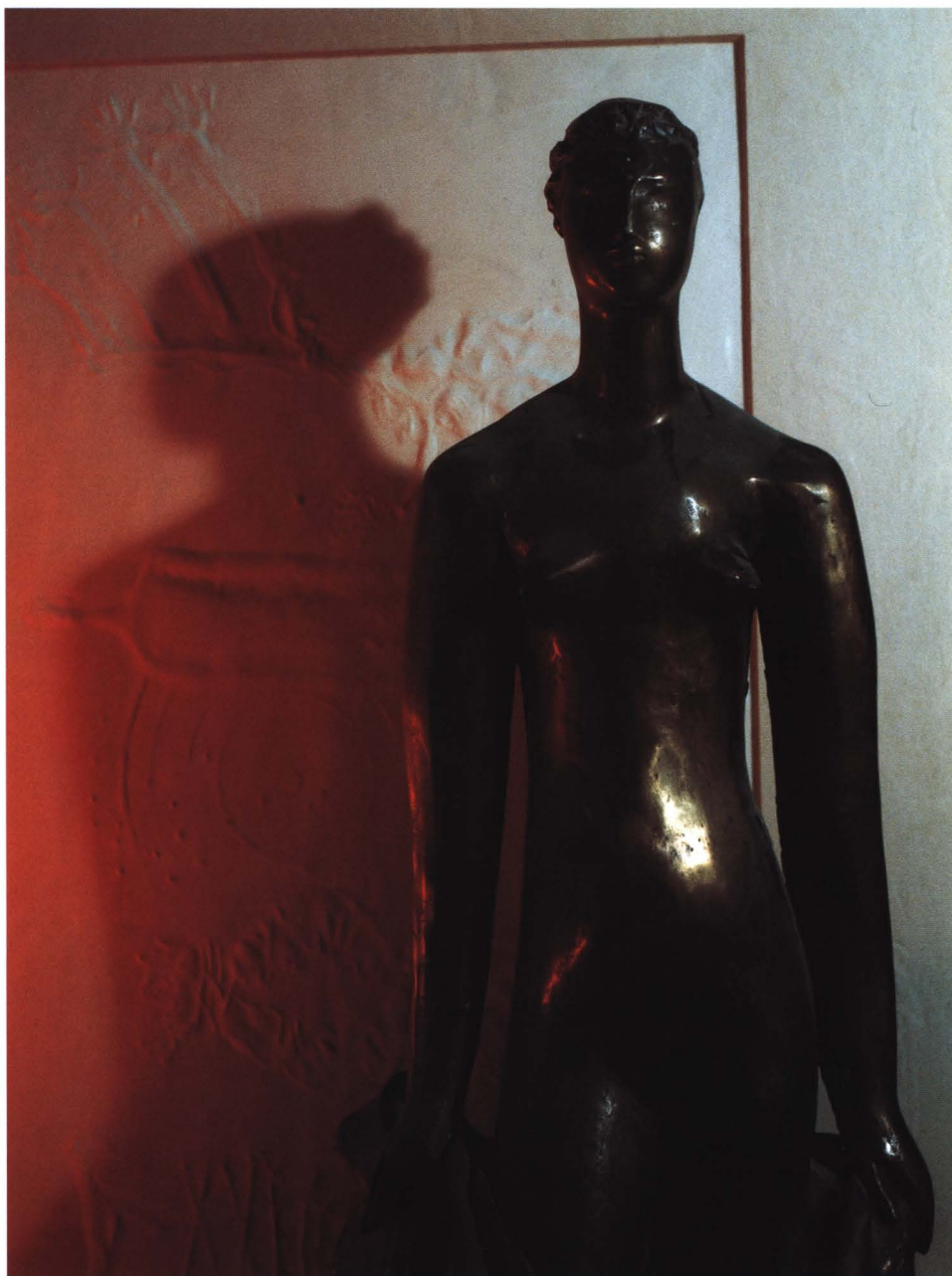
Полированная бронза, золото, цветные мраморы, драгоценные породы дерева, ржавое железо, скомканная бумага, стальные прутья проволоки – вот та материя, которая составляет тело его скульптур. Чаще всего они пронизаны воздухом и светом и одновременно тревогой и опасностью, которая всегда стоит за спиной. Его изображение не подчиняется никаким законам реальной анатомии и визуальной привычки. Они меняют форму и находятся

в постоянном превращении из одного состояния в другое. Не случайно многие из его произведений называются *Метаморфоза*, определяя этим словом всю неясность происходящего, но постоянно указывая на неизбежный процесс перерождения. Одновременно можно сказать, что основой его художественной концепции при совершенной свободе остается все же классическая традиция: художник не видит себя в отрыве от общеевропейской художественной идеи, завещанной нашими предками. Его скульптуры соединяют в себе академический канон с импульсивной вседозволенностью и могут



**Весна. 1975.** Гипс  
Международный художественный фонд,  
Москва

легко быть примерами классического традиционного искусства и одновременно все отрицающего авангарда. Это то, что собирает в себе все противоречия XX века в стремлении созидать и разрушать, все, что собирает в единое целое боль за утрату высоких художественных идеалов, стремлений их сохранить и одновременно разрушить во имя странного симбиоза чувств, который сегодня является внутренним ощущением почти каждого человека – это свободный полет, соединенный с ощущением трагического падения.



**Женская фигура. 1980.** Бронза  
Московский государственный музей  
«Дом Бурганова», Москва

Ирина Данилова  
**Александр Бурганов**

**А**лександр Бурганов – художник трагический. В его скульптурах мир предстает распавшимся и как бы снова собранным из обломков, где вещи, деревья, цветы и человеческие фигуры образуют странные, порой шокирующие своей неожиданностью сочетания. В его графике красота очертаний то внезапно

исчезает в пустоте белого листа, то сгущается нагромождением рваных или туго закрученных линий, а совершенство графической формы часто являет режущий глаз диссонанс с жестокостью или безобразием изображенного. В художественной прозе Бурганова – небольших новеллах или своеобразных эссе – чере-

дование острых жизненных впечатлений с естественной незаметностью переходит в иной, ирреальный план фантазий или сновидений, свободных полетов, завершающихся падением. И все это вместе предстает как «фантастическая автобиография» художника. В своих образных размышлениях о рухнувшем мире,







**Памяти павших. 1979.** Гипс  
Московский государственный музей  
«Дом Бурганова», Москва

о крушении всех ценностных ориентиров, о мире как хаотическом нагромождении вещей Бурганов выступает мастером современности, чутко реагирующим на духовный климат конца XX столетия. Но есть в его творчестве особое, только ему присущее звучание, определяющее его место в художественном процессе нашего времени. Я бы обозначила это как щемящее безнадежное чувство утраты эстетических и духовных норм, утраты Красоты...

Среди осколков разрушенного мира его скульптур и рисунков с настойчивой постоянностью возникает то прекрасное женское лицо, строгостью и чистотой своих черт напоминающее классические образы, то нагота женского торса – торса

**Автопортрет на ветру. 1980.** Бронза  
Московский государственный музей  
«Дом Бурганова», Москва

юной античной богини, то благородная голова коня, словно сошедшего с фронтона античного храма, то тонкая женская рука, неожиданно материализовавшаяся из воздуха и обретшая совершенные формы в мраморе или бронзе, то поднятое в полете крыло словно блуждающий образ Музы художника, стремящейся, но бессильной воплотиться во всей полноте.

И как постоянный мотив, как своеобразный автограф мастера – драпировки, развевающиеся или ниспадающие, летящие по воздуху или тяжело лежащие, они получают под рукой мастера различный образный и знаковый смысл. Иногда это напоминание об античности, не утратившей для Бурганова значения вечной нормы и образца. Но эти античные складки пусты, они не облегают фигуру, это полая форма, лишенная телесной субстанции, как в его скульптуре *Пьета*, хранящейся в собрании Третьяковской галереи

в Москве: величавая фигура сидящей женщины, точнее бронзовый след исчезнувшей фигуры – то ли мойры Парфенона, то ли сивиллы

**Мясо. 1985.** Гипс  
Собрание художника



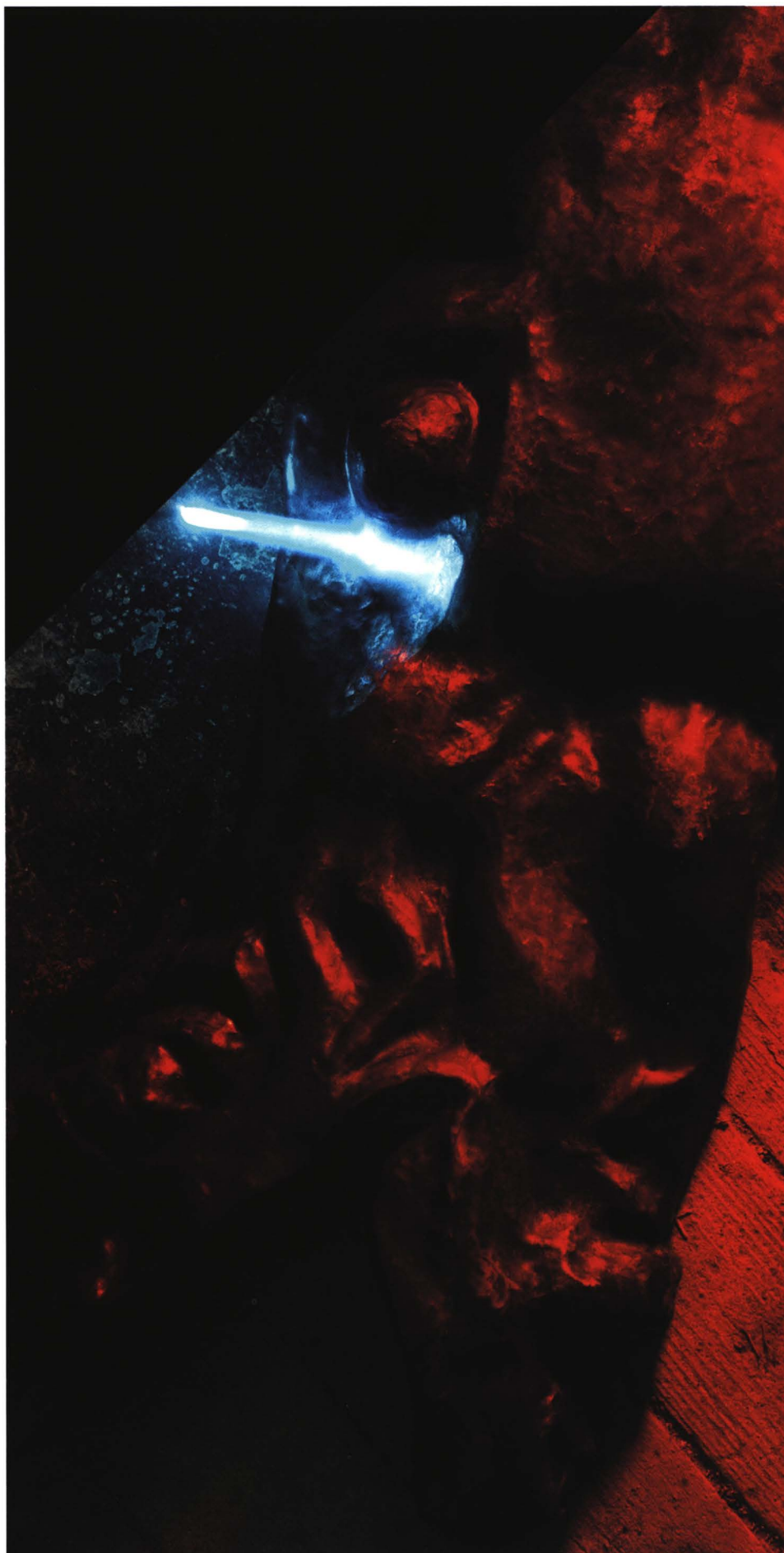


**Война и мир. Фрагмент**

Микеланджело. Иногда развевающаяся ткань — это зримый знак движения, полета, но одновременно это отголосок бурной динамики барочной скульптуры. Часто ткань у Бурганова — это завеса, скрывающая часть лица или фигуры. Но всегда складки — это тема конца: напоминание об исчезновении былого, остановленное, застывшее движение или задвигающийся занавес, покров, готовый скрыть от глаз настоящее. Ностальгией по прекрасному, по добру и красоте человеческих отношений пронизана и художественная проза Бурганова.

И еще одно. Искусство Бурганова целомудренно, в нем нет и следа сексуальной вседозволенности, тяжелой эротики, столь характерной для искусства XX века. Человеческое тело в его произведениях либо нетронуто, либо обезображено, но страданием, а не темными страстями, не похотью взбесившейся плоти. А уроды и монстры его скульптур и рисунков подобны средневековым изображениям пороков; их физическое уродство — это своеобразные знаки греха, это нечисть вроде химер с собора Парижской Богоматери.

Александр Бурганов — художник с болезненно обожженными нервами, и в этом, как мне представляется, его главное достоинство и, несомненно, национальный, русский поворот в его видении мира.



**Война и мир. 1980.** Гипс  
«Людвиг Форум»,  
Ахен



# Натэлла Башинджагиан

## Театр скульптуры и графики

Стихия движения, подъем в высоту, мир привольный, распахнутый в смелом полете; удивляющий ракурс фигур; неожиданный ход в развороте сюжета; язык небанальных метафор; зрелая, точная, почти изощренная пластика – вот едва ли не

самые важные впечатления среди множества тех, что рождают работы Александра Бурганова.

«Ветры» Бурганова и его знаменитые драпировки, носители и хранители ветра, давно уже стали неоспоримыми и дарят нам, зрителям,



**Фантастический портрет. 1980.** Бронза  
Музей классического и современного искусства, Москва

новизну впечатлений: причуды взметнувшейся занавески, упругую силу парусов великого плавания; расцветающий деревом торс, взмывший в небо и падший конь о пяти ногах – все это тоже устойчивые символы-знаки. Впрочем, что устойчиво здесь – в мире, где небо с землей нередко меняются местом?

И, наконец, подтверждаемый недвусмысленно год за годом манифест поклонения красоте: женского тела, неземных ослепительных одежд, мощного мускула-рычага или хрупкой зеленеющей ветки – все это ныне сложилось уже в романтический круг, романтический мир, где хозяин – современный кудесник,

На с. 12:  
**Мастерская художника**

**Портрет художника в процессе творчества. 1980.** Бронза  
Московский государственный музей «Дом Бурганова», Москва

лепщик глины, изобретатель конструкций, интеллектуал и визионер — наконец-то, как кажется, совершенно свободен.

Импонируют в скульптуре Бурганова жизненная полнокровность, осязаемое, подкожное ощущение ее разных материй: неуловимость, незавершенность, «прозрачность» юного профиля и тяжесть зрелого тела, упругая, твердая плоть мужских рук, детских щек, конской шеи, огромного яблока...

Большое дыхание жизни.

**Девушка с птицей. 1990.** Бронза  
Московский государственный музей  
«Дом Бурганова», Москва



Но обретение раскованного дыхания не давалось Бурганову даром. Оно достигалось через мучительное усилие разомкнуть. Поэтому «стены» и «клетки» (а это еще один поэтический образ в той лексике, на которой художник готов объясняться с сегодняшним зрителем) для него не модный знаковый реквизит, а живучие недруги, супостаты души, «нечистая сила», которую все еще надо одолевать. С годами усилие разомкнуть (куб, кольцо, кандалы) не исчерпалось, осталось живительным импульсом творчества.

Большие координаты: нет описательных мелочей, эмоциональный

захват так активен, что не дробится, не дремлет, не шепчет, а плывет над землей трубным гласом, открывая в пути диковинные события, лица и лики, предметы, пейзажи.

Просторы пространства, отвоеванного таким манером, Бурганов заселяет взволнованно, масштабно и непредсказуемо людьми и событиями не совсем ординарного толка. Понятие жизненной истинности, обещание «будем как в жизни» в нем стало иным. Не отменяясь, оно даже усилилось, но вместе с тем происходит сознательное, осязаемое нарушение нормы, преобразование целых систем отношений, привычных среди людей, животных, природных стихий. Воля художника выстраивает их в фантастический круг, где небывалое правомочно с меньшей эстетической и этической силой. «Как в жизни» оказывается вылепленным как в мечте, в «будущем» или в «прошлом» сознании, в гипотезе, в воспоминании, в острой догадке. Или во сне.

Те, кто возник, существуют по совершенно особым законам. Тело девушки расцветает букетом, дом подымается в небо и, теряя стены-заслонки, бесстыдно распаивается на просвет, признаваясь нам в суе симультанных микрособытий. Впрочем, как и многое в мире Бурганова, этот дом, полный жизни, амбивалентен: столь же велик, сколь и мал, столь же будничен, сколь поэтичен. Что ни квадрат комнатной клетки, то судьба.

Законы поэзии помогают художнику найти, по выражению А. Лосева, «сильный символ», не меньший, чем в целом, во фрагменте, детали, «части тела». Кисти рук, ступни ног начинают парить автономно, и так же парит, отделившись от тела, лицо — отпечатком на знамени.

В одиночку или в сцеплениях, в конфронтации или в согласии герои: девчужки, «гранды и карлики», кони, птицы и дети — все они высочайше зависимы друг от друга. А вокруг нарастает энергия беспокойно-прекрасного мира.



Урна. 1982. Бронза  
Собственность художника

Это, безусловно, искусство контрастов, и контрасты эти пластически очень красивы.

Но чем больше вникаешь, разглядывая в деталях или пытаясь охватить целиком этот «лес», этот «дом» или «площадь» пространства Бурганова, тем более убеждаешься, что проходит сквозь них невидимкой еще одно действующее лицо – ощущение угрозы.

Что же грозит красоте в мире Бурганова? То же, что в жизни, – отклонение от жизни. Видимость жизни – ее камуфляж, суррогат. Предательство жизни. Насилие. Угроза разлита повсюду, но может материализоваться внезапно. Ужас (не «страх»), подобный античному деймосу, входит на равных в мир этой пластики так же, как входит в него Радость. С них начинается точка отсчета, суд надо всем, что художник увидел воочию или внутренним глазом. Он вступает в сложные отношения с самыми разными проявлениями жизни, остро ощущая любые ее изменения – чрезмерность, неполноту, деформацию. Прекрасно зачатие жизни, но надолго ли это теплое, «круглое» равновесие? В игру могут вступить inferнальные силы, силы деструкции.

Разъятие жизни опасно. Отлучение от жизни преступно. Отъятие жизни ужасно.

Зато все, что хранит в себе хоть чуть-чуть еле теплящийся потенциал жизни, вполне правомочно в этическом мире Бурганова. На равных с молодостью, вольным полетом, красотой белизны, упругости, силы, витального жара вторгаются в тот же круг жизни увечье, уродство, страдание, слабость и старость. На выставке осенью 1987 года в самой гуще толпы, среди зрителей и среди фигур-экспонатов суетился, топтался гипсовый карлик на костылях. И тени сомнения не было у художника: карлику тоже хочется все это видеть, он тоже рассматривает экспонаты, обзревает свой мир.

Равноправными голосами от имени жизни вступают в хорал персонажей Бурганова те, кого уже нет. Убитые, умершие, исчезнувшие навсегда. Пройдут годы, но композиция *Сыновья* останется в памяти. Солдаты, погибшие на войне, уложены навзничь (а кто-то ничком) на коричневых плащ-палатках. Их гипсово-голубые тела беззащитны, их скроет сейчас рыжая глина. Над ними скорбящая мать – тоже из глины и тоже цвета багряной земли. Фигура скорбящей пронзительно-осязема в живой боли, хотя перед нами – лишь темный покров, знак выжженной жизни, опустошенная оболочка. *Stabat Mater* Бурганова – реквием редкостной силы (и к тому же не менее редкостной чисто формальной отваги). Смятая горем все еще дышит жизнью. (Напротив, совсем неживыми глядятся в нас и друг в друга пошакальи живучие и веселые карточные игроки из *Испанской сюиты* художника.)

Линия, отделяющая жизнь от нежизни, пробегает в искусстве Бурганова не через плоть – через дух.

Как художник он родом из детства. Там же истоки будущих неотступных, возвратных мотивов: темные складки-завесы, глухие белые стены, закрытая рама окна. И там же впервые событие, отменившее

неподвижность форм и фигур, – крик птицы, «превышающий все возможное». Много позже художник напишет: «...его сила была так велика, что рухнули стены, и звук распространился так бесконечно далеко, что я впервые понял, как невероятно огромен мир, что он состоит из неисчислимого количества городов и людей». Открытие мира – раскрытие центра «гигантского амфитеатра».

Одно из сильнейших, несмываемых впечатлений – первое убийство, первая кровь. Зарезана птица. Описание этого эпизода художником разительно схоже со знаменитым

Портрет незнакомки. 1988. Бронза  
Московский государственный музей  
«Дом Бурганова», Москва









эпизодом с петухом в *Зеркале* Андрея Тарковского. Но оно жестче, отчаяннее, оптически резче: белое – красное, только белое и только красное. Ослепительны оба. Это не символика игры цветовых пятен – это впервые глазом увиденная, слухом услышанная реальность жизни и смерти. Так жестоко, так оптически ярко открывшееся явление для ребенка невыносимо. Он ищет исцеления от шока (и думает, что нашел) там, где обещана вечность: в искусстве, в белых колоннах и статуях, не подверженных гибели. Но жизнь, не знающая остановок, открывает следующие страницы жесточайших испытаний: смертью матери, войной, голодом, холодом. Образом героического и отчаянного единения на краю гибели отольется в скульптуре *Война* опыт военных воспоминаний художника.

Но остается еще испытание сомнением: воплотимо ли все, что дарует жизнь, и все, что она отнимает, в грубой материи глины, гипса, меди, в камне, в бронзе? Восполнимо ли? Все последующие после детства десятилетия художник искал этому восполнению этически оправданные пути.

Целостность мира, так божественно отраженная в человеке, но оказавшаяся под угрозой в нашем жестоком столетии, безразлична художникам. Скульптура XX века уже давно дозволила себе недозволенное. Еще в 1907 году Андре Дерен в *Сидящем на корточках* «свернул» в почти нерасчлененную лаконичность куба всю восхитительную развернутость человеческого тела. В 1926 году Эвальд Матаре «отъял» у своей *Стоящей* голову. В резко редуцированном, безжалостно ампутированном, безногом – и все же ликующем! – торсе *Мать и дитя* (1941–1945) Жак Липшиц излил всю боль и упоение жизни.

Образ-стон, образ-вскрик или же вопль, как в *Расстреле* или в *Горящем коне*, и, наконец, образ-тень,

**Рождение Пегаса. 1988.** Бронза  
Коллекция Рольфа Штокема,  
Ахен



**Девушка с конем. 1980.** Гипс  
Международный художественный фонд,  
Москва

силуэт прежнего человека (*Художник и его модель*) возникают в композициях Бурганова вопреки дозволенности канона, но активно несут в себе столько же жизненной информации, сколько их полный целостный прототип. Грустны увядание и падение идеала в *Художнике и его модели*, но ведь они – обратная сторона озарения. Даже в самой кинетически-острой, горящей, кричащей экспрессии нет хаотичности, а есть подчинение внутренней воле строительства заново, восстановления в конечном смысле-итоге гармонии – доколе разъятой, расколотой, преступно разрушенной...

Испанский цикл Бурганова – графическая сюита. Все здесь задумано как игра черного и белого. Но чернотелая Испания пылает цветом: фио-

летовым фосфором вздыбленной шерсти (*Игрок*), багровыми венами (*Легенда об отрубленной голове*), хриплой охрой бульдожьих оскалов (*в Собаках*) и затихает бледной пеной страусового пера в *Инфанте*. Любой цвет, разумеется, может ощущаться иным – это глубоко субъективно – любой, кроме цвета крови, цвета опасности.

И все же изменчив и вместе с тем осязаемо-неопровержим не сам цвет предметов, а «голос» и «краска» отшумевших событий, оставшихся печатью на листе. Призрачно, немо светят льдышками в безбрежности космоса два лунных абриса, два человеческих лика – распавшиеся половинки когда-то единого целого (*Прощание*); мне трудно припомнить более точный образ погибшей любви. Пронзителен тонкий кинжальный свист, узкий слепящий свет *Ночной улицы*: здесь веселятся, здесь убивают.

Сквозь *Дом в старом Толедо* струятся сумрачные ручьи: жизнь утекла, остались сто лет одиночества...

Некоторые из испанских сюжетов все-таки слегка тривиальны, скользят лишь по верхнему слою традиции. Их театральность декоративна: в тени колоссальных остроконечных капюшонов чувствует себя уютно крошечная ажурная андалузка... Но вот художник подбирается к сути, туда, «где дверца опасно распахнута», где ждет нас метаморфоза чувств. «Как страшен мир неведомых нам превращений!» В неожиданной истине, в ракурсе превращений – зерно образов лучших испанских листов: только метаморфоза чувств могла породить Мадонну с открытым, спокойным крестьянским лицом, держащую на руках изощренного карлика.

Давно уже возникали наблюдения об автобиографичности многих произведений Бурганова. Испанский цикл не просто автобиографичен – он исповедален. В нем мы встречаемся с тем же, с чем и в скульптуре: с мучительным, неестественным, «гиблым» стяжением (а иногда столкновением – в ударе, в угаре, в полете) сразу нескольких образов, существ и событий. Они проис-

**Жест. 1990.** Гипс  
Музей классического и современного искусства, Москва





Памяти А.К. Чекалова. 1976. Гипс  
Собственность художника



Муха. 1986. Гипс  
Московский государственный музей «Дом Бурганова», Москва

Расстрел. 1986. Гипс  
Московский государственный музей  
«Дом Бурганова», Москва



ходят из совершенно различных источников, стоящих порой в бесконечно далеких друг от друга семантических и бытийных рядах. Такое стяжение порождает вопросы. Размах мифических крыльев в скульптуре *Икар* — и подробная анатомия уже отгоревшего, бесполезного тела: препарированное насекомое, не более. Но, может быть, препарировано не насекомое — препарирован миф? И неужели же взлет Икара был в самом деле лишь смелым экспериментом с негодными средствами?

В скульптурной группе *Немецкий фольклор* вступают в природно-естественный диалог Молодая и Старая, хотя эстетически они вопиют друг против друга. А может быть, наоборот?

Острое ощущение антагонизма жизненных сил, их трагического противостояния — до конца, до последней черты — придает энергичное напряжение многим работам Бурга-

нова. Антагонисты бессмертны. Их много, но главных художник называет сам: *Прыщавый буйвол зла*, *Мраморная колонна*, *Упавшая птица с розовыми губами и крыльями из цветов*.

Что же притягивает антагонистов друг к другу в воображении скульптора?

В ауре испанского духа — это магнетизм контрастов, слиток несоответствий, притяжение несовместимого и обнажение тайного. Только в фантастически-католическом воздухе Химера может прижаться к плечу невинной Мадонны.

В испанских листах уловлены, остановлены и на мгновение слиты час события и знак события, время и форма. Это то же мгновенное стяжение временных и пластических состояний, что и в поразительном поэтическом тропе Федерико Гарсиа Лорки: «...полуночны и горбаты», —



**Власть. 1984.** Бронза  
Собственность художника

напишет он о своих мучителях. Такой виделись поэту время и облик опасности в Испании, а уж ему ли было ее не знать? Персонажи испанских листов Бурганова из того же интуитивного ряда поэзии: они «полуночны и горбаты».

«Стянутый» образ двоятся: в *Портрете с веером* прекрасное женское молодое лицо отслаивает от себя лицо мужское, сумрачно-старое – свой корень, а, может быть, и свое будущее? Поэтому-то и пышная «веласкесовская» куафюра у них одна на двоих.

Двойственный образ коварен: как легко, как изысканно-тонко бежит контур рисунка во *Всаднике за занавеской*. Изысканно, зыбко, таинственно и ...угрюмо: у всадника вместо лица затылок.

Многое в испанском цикле просится быть объясненным. Многое может быть объяснено. Но именно в связи с испанской графической серией вспоминается священное право поэта на сокрытие от «чистого разума», от всеобъясняющего радио каких-то тайных, глубинных образов и зон воображения. Ведь, вызвав из небытия, сообщив разбег существования, совсем не обязательно давать им еще и «имя», закреплять за ними некое семантическое место (к тому же, возможно, кем-то уже изведенное).

Когда-то именно Лорка блестяще отстоял это право на сокрытие глубинного смысла, право на тайну перед лицом публики, жаждавшей объяснений. Толкуя старинную колыбельную песню «о коне высоком, что воды не хочет» (ее в Испании знают все, но понять неясный, темный, кем-то давным-давно зашифрованный смысл не могут), он сказал: «Тропа уводит к реке, и в темных ветвях исчезает тот и его конь, чтобы снова вернуться в начало песни и снова исчезнуть, так же безмолвно и неожиданно. Ребенку никогда их не разглядеть. В сумерках памяти останется темный силуэт того и блестящий круп коня. Всадник не обернется. Так надо, чтобы они уходили туда, где воды глубже, а птицы не размыкают крыльев». Такова речь поэзии, задающей вопросы.

Наслаивание разных значений рождает сложные, барочные образы испанского и итальянского циклов. Их крайняя, парадоксальная, предельная форма – трагическая перелицовка значения. Подушка не покоит, не прикрывает лицо – она его поглощает. И там, глубоко в своих недрах, переродив, возвращает нам зловещим пугающим профилем.



**Благовещение. 1984.** Гипс  
Собственность художника

**Букет. 1986.** Бронза  
Московский государственный музей  
«Дом Бурганова», Москва

Поглощение лица – едва ли не самое страшное из превращений бургановских персонажей. Поглощение светом, тьмой, другим лицом (или нелицом). Поглощение страстью. Здесь страстям возвращается их перевозданный, дикий накал. Игра в карты, многократно в искусстве воспетая и украшенная, вся в мишуре завлекательной бутафории рулеток, притонов и тому подобного, у Бурганова высвобождена из-под наносной литературной романтики, пропитана изначальной стихией звериности – саркастический прищур диковинной ящерицы, осатанелый оскал шакала.

Это фантасмагория игры в карты в ее чистом виде, без литературного оправдания и психологических мотивировок.

Это прорастание сути наружу.

Так, смысловым и эмоциональным центром персональной выставки



**Жертва. 1992.** Бронза  
Московский государственный музей  
«Дом Бурганова», Москва





**Воскресный день. 1982.** Бронза  
Частная коллекция Дитера Зингера

в Центральном доме художника стала композиция *Война (Расстрел)*. В больших параметрах общей экспозиции художник намеренно вычленил особое поле для персонажей необычного, неподвижного, молчаливого театра. Они стоят — светлые, темные — в просторном квадрате отмеренного им пространства, и каждый самоценен. С некоторыми из них мы уже встречались в мире Бурганова. Но на этот раз они играют общую сцену.

Их восемь, и все смотрят вперед. Нет, девять, потому что живая ми-

шень для расстрела расщеплена и двоится. Нет, десять, потому что стреляют «сдвоенные» собаки. Одиннадцать: сияющая белизною колонна — тоже фигура этого странного и страшного действия. Сценарий обладает глубоким драматическим смыслом и сложным пластическим контуром. Здесь вступает в права закон противоборства несовместимостей, но именно на их конфликтном сцеплении держится равновесие целого. Постепенно, всматриваясь в происходящее, мы убеждаемся, что «неподвижность» и «молчаливость» — лишь неизбежная видовая условность этого театра скульптуры. Опровергая

друг друга, антагонисты завязаны в узел: бушующий ревом, взметнувшийся криком протеста эпицентр композиции, трагический жест распростертого в воздухе тела казнимого кажутся невыносимыми в кощунственном соседстве с отрешенной статикой окружения — «тех, кто не видит», «тех, кто не слышит». Но развести их нельзя. Это триада трагедии: палачи — жертвы — свидетели. Свидетели молчаливы, но они соучаствуют.

Гипсовый подиум теряет функционально технический смысл и открывается магическим белым квадратом, где происходит событие небывалого напряжения сил, так же как и порожденные им небывалые превращения персонажей, «ролей» и значений. Обнажается двойственность, встречаются сила и слабость, надежда и безнадежность. Тело *Стоящей*, женщины-матери, полное сил, помешать преступленью не в силах. Юная девушка, чья нагота доверчива и открыта, слепа.

В магическом белом пространстве есть свой «заповедный луг», момент прорастания, вторжения природы. Так и кажется, что именно тут свет и солнце. Но видимость снова обманчива. Бабочка или отвратительный овод, чей след несмываем? Прозрачная стрекоза — только скелет. Идиллия «луга» не состоялась: нет и не может быть цветения там, где умерщвлен человек.

Загадочны и невычислимы колебания между жизнью и смертью в *Расстреле*. Сгустившись в адском сцеплении центра, они разряжаются к внешним фигурам, теряя накал, охлаждаясь. Но выхода нет. Заслоном стоит впереди Новый сфинкс. Торс этого молодого мужчины еще мог бы принадлежать жизни, но кондор поглотил его Разумение, и имперский взор его страшен.

Огромный трагический театр *Расстрела* выводит своих персонажей на зрительский суд, не давая отвести глаз, не ослабляя энергии обращения, не позволяя избежать необходимости этического приговора происходящему.

И все же искусство Бурганова со-зидательно. В противовес «поглощению лица» встает с великим усилием, но и с отвагой, проявление лица. Лица юные, смелые, «идушие на рас-свете» — лейтмотив экспозиций ху-дожника.

Бурганов не очень церемонится со своими скульптурами. Он любит их не столько фиксировать, сколько, вылепив, двигать, шевелить и менять.

Взгляд по вертикали и ощущение вертикали годятся для этого едва ли не больше всего. Поэтому его скульп-туры нередко стоят на колоннах, подымаются по ступеням, висят на стенах, взмывают под потолок. Дей-ствительно, почему бы *Сидящей де-вушке с птицей* не сидеть вместе со стулом высоко-высоко? Ведь сидим же мы на своих шестых и двенадца-тых этажах... И к птице ближе, а зна-чит естественнее.

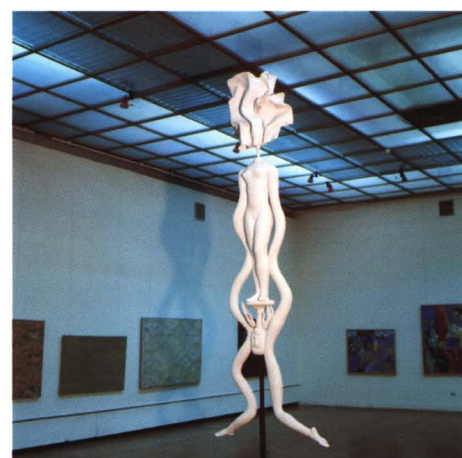
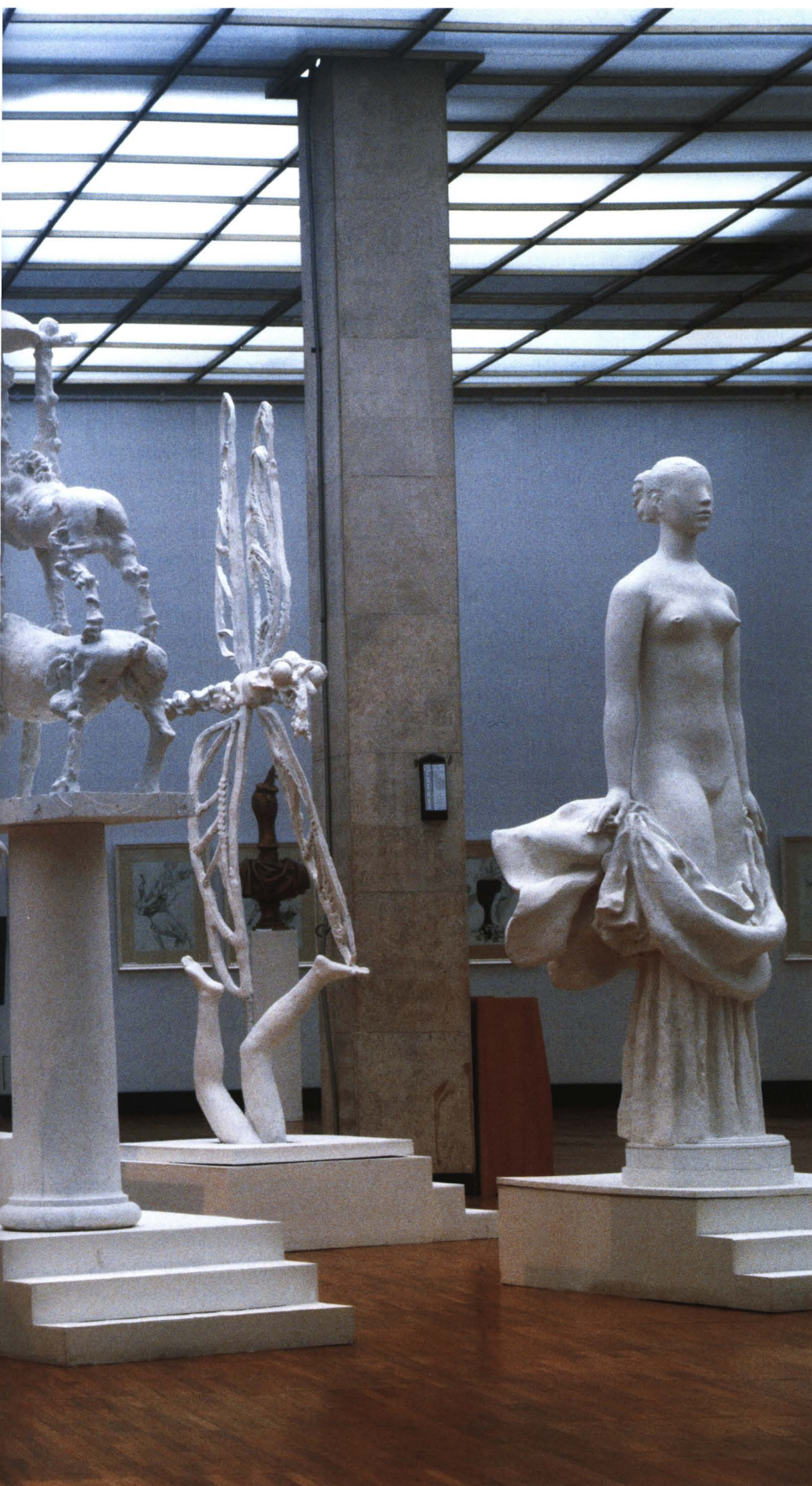
Веками на скульптуре лежала особая миссия — хранения смысла и формы жизни навечно. Современ-ный художник распечатывает скульп-туру от бремени вечности. Трансфор-мируя, переиначивая, варьируя свои детища, он выпускает их в жизнь — в путь, на поиски приключений.



**Химера. 2003.** Бронза  
Московский государственный музей  
«Дом Бурганова», Москва







**Любовь убегает. 1987.** Гипс  
Собственность художника

**Расстрел. 1987**  
Персональная выставка  
в Центральном доме художника,  
Москва

# Александр Бурганов

## Тайная свобода

**Д**раматическая история XX столетия, столетия грандиозных войн, массового геноцида, жестоких тоталитарных режимов, борьбы и противостояний на всех уровнях социальной и политической жизни, стимулировала особый феномен психологического расщепления личности как массовое явление. Человек, живущий одновременно в двух пространствах, стал не только реальностью, но и единственно возможным субъектом в перевернутом мире кривых зеркал. Крылатое выражение А.С. Пушкина «тайная свобода» превратилось в символическое обозначение самой внутренней психологической конструкции человеческого достоинства, парадигму духовной жизни личности вообще.

Если человек ставил себе целью сохранение своей личности в условиях неадекватного окружения — и особенно это касалось области

интеллектуальной жизни то, чтобы выжить в буквальном смысле этого слова, требовался особый тип поведения, состоящий в необходимости двойного существования. Практика этого реального существования была бесконечно многообразна и зависела от многих составляющих, но тема «одиночество в толпе» как принцип психологической жизни являлась основополагающей.

Как наиболее наглядный пример такого двойного существования можно назвать тайный постриг всемирно известного русского философа Алексея Федоровича Лосева в 1929 году. Принять схиму монаха без монастыря и пустыни, в самом центре многомиллионного города, не разорвав ни одной из своих общественных и социальных связей, начав двойное существование, — это была необыкновенная форма для новой русской религиозной мысли. Конечно, жизнь непрерывно предъявляла испытания, и человек был вынужден искать силы для лавирования между таинством души и реальными обстоятельствами. Пример Лосева был поразителен: он прожил 95 лет, отстояв свою цельность в двойном существовании.

Таких примеров, особенно в области изобразительного искусства, было немало. Практически все мастера, вся основная масса художников советского периода жила двойной жизнью: искусство официального социального заказа для существования, карьеры и искусство для себя. Каждый художник находил свой путь, но практика такого существования была всеобщей, поэтому творчество каждого художника распадалось как бы на две части: послужной список в виде официальных ра-

бот и официальных званий и отдельно мир произведений, сделанный для себя. Поэтому мы с удивлением разглядывали творческую цельность, традиционную для музыкантов, где каждая творческая работа имела номер опуса, который ставил сам мастер. Для нас, если бы мы придерживались этого правила, списков было бы два; и не потому, что это было что-то недостойное высокого имени искусства нет, это просто было два различных человека, действующих в различных обстоятельствах. В одних случаях, когда требовался официальный рейтинг, выставлялся один список; в другом случае, возможно даже официальном, художник выставлял другой список. Никто из нас в России не любил смешивать эти два списка, и, смотря по обстоятельствам, мы балансировали на самой грани этих двух сторон своего творчества.

В связи с этим судьба каждого художника складывалась по-разному. Одни приходили сразу к резкой оппозиции, непримиримости и диссидентству, другие сознательно или бессознательно становились на путь внутренней оппозиции. Безусловно, по отношению ко всем исполненным в своей жизни работам художник является автором. И, тем не менее, работы четко делятся на те, которые он делает по своей внутренней программе, и на те, на которые его вынуждают обстоятельства. Но такова гордыня романтического художника — у него есть свой собственный счет со своей Судьбой и со своим творчеством, и он вправе сам решать, что может войти в тот список, который он представит Истории, и что останется за его пределами.

Рука. 2002. Бронза  
Собственность художника



В начале творческого пути я с упорством добивался получения заказов на большие масштабные работы для того, чтобы утвердить свой официальный рейтинг в художественном мире. Я делал это совершенно искренне и не предполагал, что пройдет какое-то время и я по-новому увижу то, что было сделано мной. И тем не менее уже тогда какой-то подсознательный отбор, несмотря на жесткую конкуренцию, происходил. Во всяком случае, я могу сказать, что огромная часть моего творчества, связанная с большими монументальными работами, за которые я получал привилегии и награды, растворилась в дым и перестала интересовать меня. Я, как и многие из моих друзей, никогда не вступал в афишированную оппозицию по отношению к официальной идеологической доктрине, но и никогда не был наемным персоналом для выполнения ее заказов. Каждая заказная тема подвергалась внутренней редакции, новому осмыслению, преобразению. Это была балансировка на острие. Я имел профессию и реализовывал ее в том достаточно узком коридоре возможностей, которые я мог себе позволить.

Совсем другое дело составляют произведения, которые я сделал по своей внутренней программе. И я никогда не составлял ее, у меня не было никаких планов, конспектов, замыслов. Я поступал согласно своей внутренней эмоциональной вспышке или интуиции, но, безусловно, там существовала некоторая внутренняя линия, может быть не четко осознаваемая мною, но все эти вещи были для меня вехами моего творчества, и только так я обозначал их для самого себя.

В среде художников основные творческие этапы определяются не по созданию работ, а по персональным выставкам, на которых происходят их первые публикации. Поэтому свою творческую биографию



**Занавеска. 1982.** Бронза  
Собственность художника





Стихи. Инсталляция. 1991. Гипс

как личность, как художник я начинаю с 1976 года, когда в залах Московского союза художников состоялась моя первая персональная выставка. За моими плечами была уже определенная известность в художественном мире, но в основном многие вещи были сделаны по контракту, по заданной или утвержденной цензурой теме.

Но все мы знали, что художник начинается только тогда, когда он добьется права на самостоятельную программу. Первая выставка была осуществлена стремительно, без особой подготовки. На ней были собраны и продемонстрированы вещи, которые я сделал для себя, показав тем самым, что у меня существует личное творчество. Сам факт такой выставки начинал творческую биографию. Ее ядро составляли вещи, сделанные во время творческой поездки в Германию в 1976 году, а также ряд работ, выполненных в Москве: большая бронзовая статуя *Деревня*, а также небольшая, но программная скульптура *Памяти А.К. Чекалова* и несколько странная работа *Дом*, в которой наметился метафорический подход к построению и реализации художественной формы.

С этой выставки началась моя творческая биография. Что можно сказать об этой выставке? Она имела ярко выраженный неофициаль-

ный характер, на ней не было ни исторических портретов, ни работ, посвященных политическим событиям; практически все названия, которые всегда составляли важный элемент любой официальной выставки, были условными, потому что сами работы не были их иллюстрациями: *Деревня*, *Дом*, *Немецкий фольклор* и так далее. С другой стороны, выставка не вписывалась и в традиционный образ оппозиционной матвеевской «школы пластиков» — ни одной обнаженной модели, ни одного портрета. Я заявлял о себе как ком-

позитор неясных символических сюжетов.

Для того, чтобы не заниматься лептописью моей художественной жизни, я остановлюсь лишь на некоторых принципиальных работах. Первой из них я назову работу 1968 года *Бегущая с птицей*. Эта работа была сделана по гранду для VII Молодежной художественной выставки, то есть заказ без цензуры, по свободному эскизу. Следует особо сказать об этой форме выставочной деятельности 1960-х годов. Это было своеобразное политическое заигрывание с молодежью, которое создавало некоторую видимость свободы творчества. Работа была

Сон. 1986. Кованая медь  
Государственная Третьяковская галерея,  
Москва



◀ Пьета. 1980. Кованая медь  
Музей классического и современного  
искусства, Москва



**Профиль. 1982.** Бронза  
Собственность художника

выполнена из ковanej меди, достаточно большой, более двух метров. Весь ее интерес состоял в неожиданной конфигурации и во взаимоотношении между птицей и бегущей фигурой, свободной развеске объемов в пространстве и, конечно, в венчающей драпировке, которая начала заявлять о себе как элементе моего личного стиля.

Работа была резко осуждена цензурой за отказ от реализма в изображении человеческого тела и условность в трактовке форм. Только в результате борьбы и скандала она была оставлена в экспозиции. Оплата за нее была произведена, но впоследствии она перешла в собственность Министерства культуры. Ее местонахождение вначале было скрыто от меня, лишь в дальнейшем я узнал о том, что по секрету от меня ее возили на выставку в Мюнхен, а затем уничтожили. Такова была судьба моего первого романтического дебюта. Это была одна из моих любимых работ, и я сделал попытку ее восстановления, лично для себя. Однако второй вариант был так же варварски уничтожен, уже на выставке Московского союза художников в Перово. Сейчас двор моей мастерской укра-

шает уже третий вариант, который выполнен из бронзы.

Другой очень важной для меня работой явилась небольшая скульптура, выполненная в память рано ушедшего моего друга, искусствоведа Александра Чекалова. По сюжету она изображала мифологическую женскую богиню, но главное было в другом: скульптура была принципиально выполнена в другой технике. Она собиралась из фрагментов, которые были залиты из гипса в обратную форму. Лепить не изобра-

жение, а вслепую матрицу для его отливки — вот что было главным творческим замыслом. Получалась совершенно необычная характерная объемность и как бы нерукотворность художественной формы. Так не слепишь при помощи зрительной коррекции. Монтаж отдельных элементов композиции создал удивительную легкость и пространственность общего решения. На долгие годы она стала символом моего творчества, обошла многие журналы и каталоги, а для меня стала новым импульсом для поисков своего пути в искусстве.

**В мастерской художника**



Следующий важный этап творчества был связан с поездкой в Италию и выставками, посвященными этой теме. Именно с этого периода начались мои занятия графикой, которая впоследствии стала одной из важных составных частей моего творчества. Конечно, интерес к графике уже давно зрел в моей душе. Его начало лежит во впечатлениях детства и кроется в том удивлении, которое произвело на меня разглядывание автографов моих родителей. Свободная и легкая, вся в завитушках, каллиграфическая роспись отца и робкий, «школьный» автограф моей матери. Ее буквы были как будто вынуты из ученической тетради, а у отца — вихрь от легкого движения пера, в котором при желании можно было узнать отдельные буквы. Они соединялись по каким-то своим, совершенно непредвиденным законам, а вместе создавали неповторимый, ни на что не похожий орнамент, который сразу говорил, кто был мой отец. Вот эти два вида каллиграфии и показали мне, что существует практическое, бытовое правописание и, с другой стороны, некоторое волшебное искусство, не имеющее к правописанию никакого отношения.

В художественной школе мы много занимались рисованием, нас обучали рисунку как художественной грамоте, и мы аккуратно срисовывали то, что видим. Нам ставили одни и те же кубики или натюрморты, и в идеале мы должны были нарисовать совершенно одинаковые их изображения, а если были отклонения от этого изображения, то было понятно, что человек просто не умеет рисовать. Однако интуитивно я чувствовал, что искусство есть нечто большее, чем грамотное изображение.

К концу моего художественного образования у меня не было никакого своего личного почерка в рисунке, я рисовал как все, грамотно

**Большая рыба. Фрагмент инсталляции.** Гипс  
Выставка в Российской Академии художеств  
«Дом Бурганова». 2002



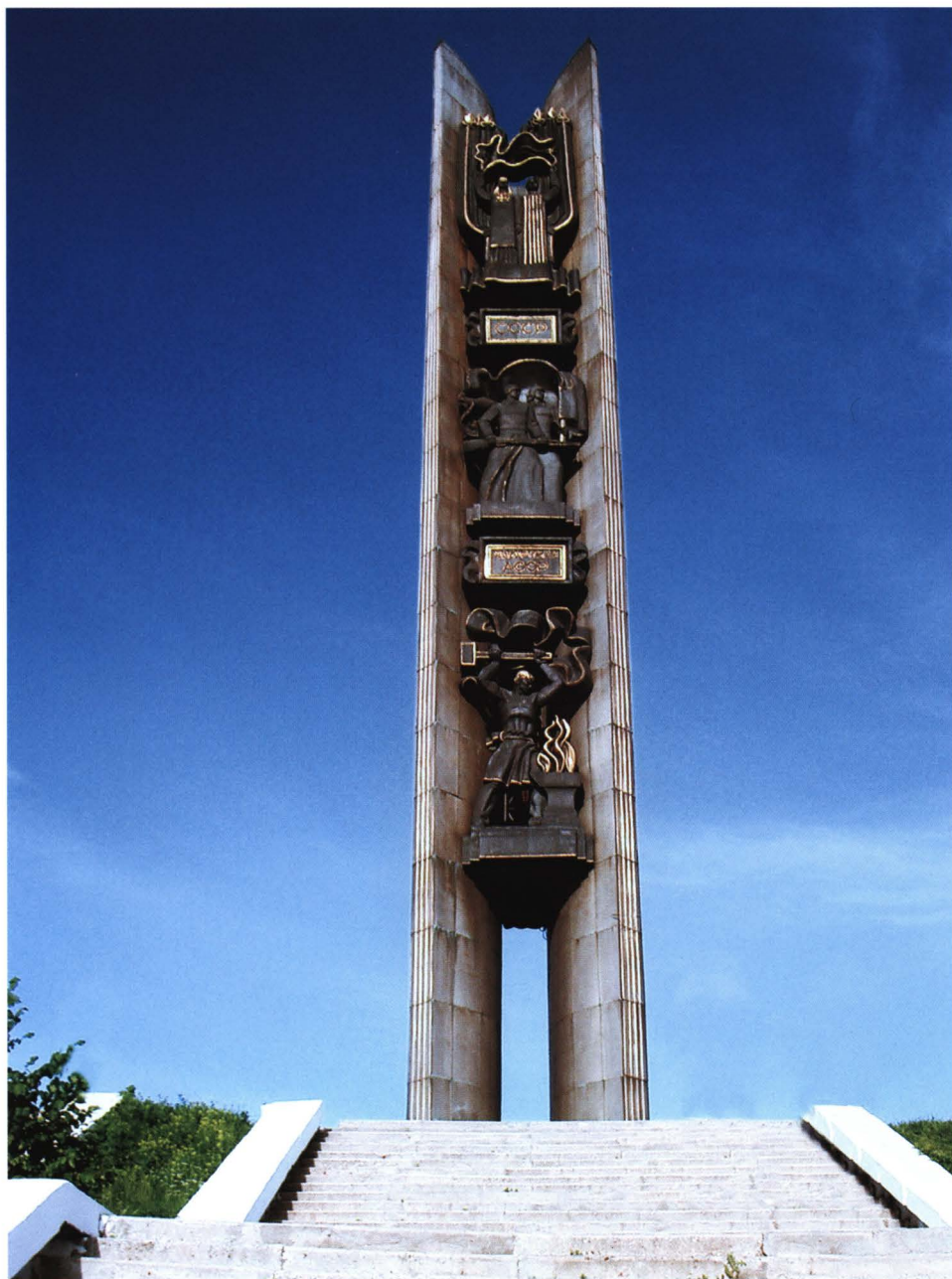
и академично. Только на самом последнем курсе я почувствовал интерес к линии, которая, будучи проведена один раз, уже не должна быть исправлена, потому что дело не в точности ее соответствия с изображаемыми предметами, а в энергии и легкости росчерка. Коррекция такой линии может быть произведена, но она заведомо будет антихудожественной. Я понял красоту темпа создания рисунка и вспомнил, что все это было когда-то видено мной в размашистой подписи моего отца. С тех пор графика для меня стала волшебным и непредсказуемым искусством, которому я удивлялся

сам. Обилие образов классического искусства, полученных мною во время поездки в Италию, требовало реализации, и я сумел преодолеть себя и начать новый вид творчества. Так родился первый цикл итальянских рисунков.

В качестве небольшой изящной книжечки они были опубликованы в издательстве «Советский художник» в 1978 году. Для меня цикл был интересен не только как первая серьезная графика, но и как некоторое целое, с литературным сопровождением. Каждый из 27 листов предварялся небольшим текстом. Мне трудно сейчас вспомнить, но,

по-моему, его необходимость вначале была вызвана полиграфическими соображениями: давать два рисунка на одном развороте было некрасиво, оставлять белый лист считалось невозможным по нормативным соображениям советского полиграфического дизайна. И тогда художник издательства Евгений Семенов предложил мне дать небольшой сопроводительный текст. Так родился литературный цикл поэмы об Италии, причем первый вариант был начисто забракован внутренней цензурой издательства, и лишь затем был найден компромиссный вариант. Для меня это был первый литературный дебют, который послужил толчком для совершенно новой для меня области творчества. Если говорить о цикле, то каждый рисунок, соединяясь с другим по принципу свободной арабески, был самостоятельным и замкнутым по своему содержанию сюжетом. Это осталось у меня навсегда, каждый рисунок имеет содержание. Кроме своей чисто художественной, графической задачи, он содержит в себе некоторый смысл. Это не этюд и не формальное упражнение, скорее это лубочная народная картинка, которая в своем остатке содержит мораль. Цикл этих рисунков демонстрировался на однодневной клубной художественной выставке Московского союза в Ермолаевском переулке. Я помню большой каминный выставочный зал, несколько скульптур и длинный фриз выставленных рисунков. Эта вторая персональная выставка стала для меня такой же важной вехой, как и первая.

В этот же период в суматохе была сделана еще одна знаменательная работа, которая реализовала один технический прием и послужила отправной точкой для целого направления в моем творчестве. Впоследствии эта работа получила название *Пьета*. На первый взгляд



Монумент «Дружба народов». 1972  
Ижевск





**Клетка. 1992.** Бронза  
Собственность автора

все было очень просто: мне хотелось сделать реплику классической традиционной скульптуры оплакивания Христа. Но я не стал лепить складки драпировок, я слепил какое-то подобие сидящей фигуры в виде стула из глины, потом я нарезал пластилиновые тонкие пласти и уложил их в виде ниспадающих и объемлющих драпировок, под которыми находилась глиняная фигура. Меня поразила нерукотворность и естественность возникших складок, как будто просвечивающие внутренние объемы. Работа длилась пять минут, а результат был необыкновенным по своим художественным эмоциям. С тех пор эта маленькая работа, отлитая почти в десятке вариантов, вошла в лучшие коллекции, в том числе и в коллекцию Третьяковской галереи. Потом я попробовал создать ее из восковых пластов, и это привело к новым неожиданным результатам. Когда случайно обнаружили пустоты между пластинами драпировок, возникла новая тема — внутренней пустоты и внешней видимости. Такой стала *Большая пьета*. В еще более парадоксальной форме эта тема была использована в большой фигуре *Реквием*, которая существует в двух

авторских вариантах, один из которых находится в моей личной коллекции.

В 1978 году в Центральном доме работников искусств в Москве в районе Лубянской площади состоялась первая программная выставка из числа моих персональных. С самого начала я хотел сделать выставку единого замысла от начала до конца. Только новые работы и единый план экспозиции. Но обстоятельства еще более усугубили необыч-

ность выставки. Дело в том, что мне показали зал очень высокий и полностью свободный для экспозиции. Я начал проектировать некоторый центр, но в дальнейшем выяснилось, что произошла ошибка. В тот момент зал действительно был пустой в связи с ремонтом, но на самом деле это был концертный зал, заполненный бесчисленными рядами кресел. Устроители предполагали, что я повешу какие-то картины на стены. Когда реальность проявилась, я встал перед дилеммой, как себя вести: отказываться от выставки или придумать какой-то экспозиционный

**Профиль. 1988.** Бронза  
Собственность автора



вариант. И в процессе работы он был найден. Я решил сохранить стулья в концертном зале, поставив между ними ротондой шесть очень высоких стальных колонн и на них — шесть легких белых скульптур, которые создавали как бы второй этаж, превращая замкнутый концертный зал в подобие открытой пространственной ротонды. Шесть скульптур, размером два метра каждая, были изготовлены всего за месяц. По внешнему виду они напоминали букеты, там были и легкие, радостные и в то же время трагические обра-

зы — падающий Икар, Весна, Музыка, огромные птицы. На гигантском рекламном щите был изображен символ выставки — *Большая пьета*. В дальнейшем было много других персональных выставок, но эта, первая программная, выставка осталась в памяти как наиболее яркая. Позднее отдельные скульптуры из этого верхнего ряда, отлитые в бронзе, так же войдут в коллекции различных музеев, в том числе и Третьяковской галереи.

В 1980 году в залах Московского союза на Кузнецком мосту была открыта групповая выставка московских художников, в основном монументалистов, с которыми у меня бы-

ло мало общего. Однако по тому, какие работы я подготовил для этой выставки, она была для меня достаточно важной. Здесь впервые была показана большая работа *Война и мир*, которая станет важной вехой в моем творчестве. В ней я впервые раскрыл тему огромной клетки, тему стальных конструкций в общем композиционном целом моих скульптур. Тема борьбы бешеных коней не раз возникала в моем творчестве и раньше, но именно здесь она нашла наивысшее выражение. Контраст стальной решетки и бешеной экспрессии скульптурных масс достиг наивысшего напряжения, но этого было мало. На крыше стальной клетки я разместил пять небольших женских фигур, дышащих спокойствием и миром, а всю композицию поставил на стальную колонну. Получился некоторый пространственный знак Мирового древа, а вся композиция осветилась таким грандиозным названием — *Война и мир*, хотя, если сказать откровенно, я не преследовал никаких социальных и политических идей. Скорее всего, это было необычное решение совершенно интимных тем и переживаний, космическая гигантомания в решении лирических тем. Впоследствии я буду тяготеть к таким масштабам. Работа имела большой резонанс, неоднократно выставлялась у нас, вошла в состав лучшей западной коллекции советского искусства в музей Питера Людвиг. Именно она открыла мне возможность контакта с Западом, и через нее я встал (по версии музея) в один ряд с лучшими представителями современного западного искусства.

В 1987 году Союзом художников СССР была запланирована и осуществлена огромная персональная выставка в новом здании Центрального дома художника. Может быть, впервые мне была предоставлена возможность воспользоваться всеми благами организации огромной

**Икар. 1994.** Гипс  
Государственная Третьяковская галерея,  
Москва



**Клетка. 1988.** Бронза ➤  
Собственность автора



официальной выставки. Только теперь можно представить с позиции современного времени, сколько это стоило. По моему проекту было перепланировано три зала, возводились новые стены, поднимался и опускался уровень пола. К сотрудничеству по экспозиции я пригласил молодых профессиональных архитекторов. Принцип нашей программы состоял в создании жесткой, осевой, анфиладной выставочной композиции, которая бы не совпадала с осями архитектурного простран-

ства, создавала бы ощущение двух пространств, не совпадающих друг с другом. Казалось, что, находясь в интерьере, вы одновременно находитесь в открытом поле. Создавалась как бы жесткая храмовая конструкция, где каждое произведение имело четкое расположение и на низывалось на определенную архитектурную ось, имело свое место. Это было какое-то подобие нефа собора. Началом экспозиции была многофигурная композиция под условным названием *Расстрел ге-*

*роя*. Она состояла из десяти вертикальных статуй: по три с каждой стороны и одна в центре. Торжественность этого подобия многоколонного портика резко контрастировала с самим сюжетом. Группа, несмотря на свою статичность, была наполнена внутренним драматизмом. В центре стояла тень человека, которого уже расстреляли или еще расстреливают. Он был совершенно неподвижен и одновременно энергичным жестом многих рук указывал на убийц и сопротивлялся. Убийцы стояли совсем рядом. Это были маленькие собаки, которые стреляли из пистолетов. А вокруг стояли статуи и, как древний античный хор, сопровождали главное действие. Снова стоял герой, но в виде подготовленной жертвы, у которого власть уже выклевала голову. Стояла мать, беременная будущим героем. Стояла девушка, которая была предназначена ему в невесты. Парила огромная стрекоза, которая сожрала его детство. Стояла античная колонна как символ его духа. Стояла плакальщица, которая оплакивала его жизнь. Стояла вестница, которая оповестила обо всем случившемся будущие поколения. Статуи стояли на высоких подиумах, как на стилобате храма, но между ними были проходы, и зрителю можно было войти в пространство действия и ощутить себя внутри этой сферы, рассматривая трагедию с близкого расстояния под разными углами зрения.

Выставка создавалась и экспонировалась в самый переломный момент нашей истории: Горбачев только пришел, и еще не было ясно, к чему пойдет наша социальная система. И в моей работе не указывался адрес, и не было никакой политической подоплеки. Это была проблема Человека вообще, проблема Добра и Зла вообще. Я ни к чему не призывал, я только показывал некоторую судьбу своего лирического



**Большой каблук. 1995.** Бронза  
Собственность автора



**Химера. 1985.** Бронза  
Собственность автора



**Обнаженная в клетке. 1995.** Бронза  
Собственность автора

героя. Выставка длилась очень долго, почти все лето, и в конце ее называли первой выставкой эпохи перестройки, хотя это была чисто романтическая выставка со своими сугубо художественными задачами. Подводя итоги этой выставки, я мог бы сказать, что ее множественность и чрезмерность, думаю, в какой-то степени ослабили силу впечатлений. Я дал себе слово быть более целостным.

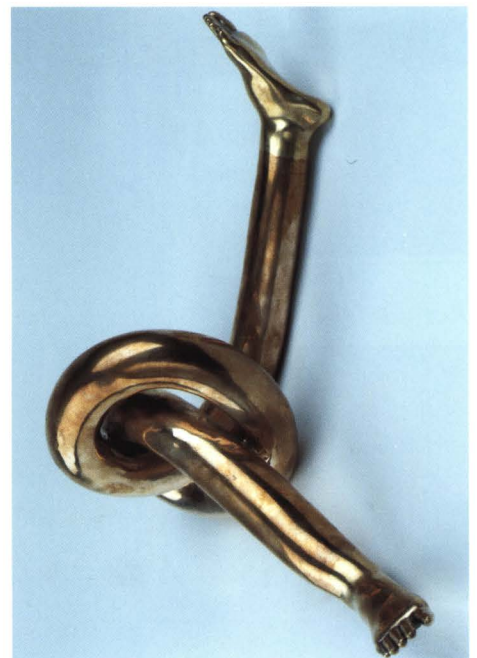
На выставке экспонировалось более ста листов графических произведений в продолжении традиции старых циклов Италии и Испании. Это была ретроспектива уже созданного мной. Но одновременно с этими работами был и новый цикл, который назывался *Единогор*. Это были огромные белые плоскости в тяжелых рамах красного дерева. Издали казалось, что они

пусты. И только с достаточно близкого расстояния можно было разглядеть серебристый туман графитного карандаша. В отличие от рисунков пером они почти не имели линий: казалось, что они не нарисованы, а просто существуют то ли над поверхностью, то ли за поверхностью бумаги. Это были романтические видения в духе прерафаэлитов, тема смерти и разрушения, но показанная в форме такой классической и маньеристской красоты, что больно было глазам.

Все работы этого цикла практически разрушены. Отдельные фрагменты маленького формата находятся в частных коллекциях Германии. Продолжение этого вида графики не состоялось.

Другим видом графики, которая получила частичную реализацию в моих работах, были рукописные

**Узел. 1996.** Бронза  
Собственность автора



книги. Они были естественным продолжением интереса к каллиграфии, который был у меня всегда. Но рукописная книга является некоторым романтическим манифестом, это как бы рукотворная оппозиция машинным формам окружающей жизни. Рукописные книги традиционны для художников романтического направления. Мы знаем книги Уильяма Блейка, Матисса, Пикассо, Сальвадора Дали, Ремизова. Сегодня это популярно для многих художников на Западе. В начале 1980-х годов я начал работать над *Книгой букв*, где мои старые традиции сюжетной графики преломились через призму каллиграфии. Это был загадочный бе-

лый альбом с легкими прикасаниями пера, которые одновременно ломали плоскость и создавали пространство белого молока, в то же время укрепляли и подчеркивали плоскость листа. В основном я работал над этим в Германии. В настоящее время существует, кроме *Книги букв*, еще большая книга *Золотой профиль* высотой более двух метров, она сделана из полированной бронзы и черной плотной бумаги. Имеются еще миниатюрные варианты азбуки и одна композиция, где объемная скульптура *Женский портрет* была вырезана из обычной многотиражной книги по начертательной геометрии.

Среди других видов романтического самовыражения особое место надо отвести литературе. Попытки использовать литературу как форму самовыражения сопровождали всю мою творческую жизнь. Маленькие эссе по различным темам были просто потребностью. Я чувствовал, что в литературе я могу закрепить и создать совершенно другие образы, не всегда доступные в изобразительном искусстве. Я писал в основном для себя. Отдельные статьи и эссе по искусству публиковались в различных изданиях, но вещи более личного характера оставались вне публикации. Мой литературный дебют состоялся в Германии. Одна издательская и книготорговая фирма в Ахене организовала литературный вечер моих текстов для творческой публики в художественной галерее. После этого состоялись три издания моего основного текста под названием *Фантастическая автобиография*. Так что первая публикация книги была сделана в переводе на немецкий язык. Такая поддержка для меня многое значила, я стал относиться к своим литературным опытам более серьезно. На персональной выставке в городе Хюрт в ФРГ на афише выставки стояли три слова: «Скульптура, графика, проза». Мои книги демонстрировались как художественные экспонаты. В 1995 году *Фантастическая автобиография* вышла первым русским изданием при поддержке Государственной Третьяковской галереи с названием на титуле *Убийство курицы*.

В 1995 году, в год моего шестидесятилетия, решением Ученого совета Государственной Третьяковской галереи мне была предоставлена возможность организовать большую персональную выставку. Залы, выделенные для этой выставки, были огромные. Я понимал, что это должна быть ретроспективная выставка, не обязательно всех работ, но главные работы, находящиеся в го-



Памятник А.С. Пушкину. 2000. Бронза  
Вашингтон, США



**Памятник Е.Ф. Гнесиной. 2004.** Бронза  
Российская Академия музыки имени Гнесиных, Москва



**Принцесса Турандот. 1998.** Бронза  
Арбат, Москва

сударственных собраниях Третьяковской галереи, Музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина и некоторых частных собраниях в Германии, должны были быть представлены в достаточно полном объеме. И, конечно, новые работы, которые еще никто не видел. Программным ядром новой выставки я решил сделать «Зал текстов».

По моему замыслу, в центре зала должна была находиться большая фигура сидящего в канонической позе, имеющей некоторые ассоциации и с роденовским *Мыслителем* и с церковной скульптурой *Христа в темнице*. Тема темницы усиливалась композиционным приемом заколоченных щитов. Скульптура как бы находилась в закрытой камере, ее можно было увидеть только через щели между щитами, увидеть только во фрагментах, а ее позу только преду-

гадать. Весь остальной зал был совершенно пуст, и лишь шестиметровой высоты стены по всему периметру были исписаны мелким каллиграфическим почерком. Это был текст *Фантастической автобиографии*, где повествование велось от первого лица. Это был рассказ статуи о том, что произошло в жизни, что случилось с ней в этом пространстве. Написание текста заняло почти целый месяц, в последствии он вышел отдельной книгой. Общая белая гамма экспозиции зала резко контрастировала с еще одним предметом: с потолка была подвешена большая черная клетка, которая одной точкой касалась белой камеры в центре зала. Она создавала динамическое ощущение падения или полета. А в ней во весь размах находилась огромная бронзовая птица. Был осуществлен наглядный образ: как будто бы птица

сумела взлететь, не взирая на клетку, подняв ее на своих крыльях. Что это – скульптура, графика, декорация, театр? Я думаю, все вместе взятое.

Фигура, забитая досками, молчание белой темницы, каллиграфия слов как монотонный орнамент на стенах белой камеры, летящая птица в падающей клетке – то ли преодоление, то ли катастрофа падения на фоне списка деяний.

Программный символ, который интересовал меня как тема человека и его судьбы в современном мире, выходил за рамки скульптуры как вида искусств. Мне нужно было создать образ понятий достаточно абстрактных и в то же время конкретных – жизнь, смерть, свобода, судьба.

С детства я помнил скульптуру Родена, ставшую символом целой

эпохи. Но когда много позже мне на глаза попала фотография прижизненной выставки Родена в Париже, где все его скульптуры, в том числе и *Мыслитель*, стояли в едином обозримом пространстве, то создавалось впечатление Сандуновских бань с их хаосом и бытовым натурализмом.

Антуан Бурдель, продолжая великие традиции роденовской пластики, обозначил новый этап европейской скульптуры как этап строительства. Он надел на живое мясо роденовских скульптур суровый каркас архитектоники. Он мечтал, чтобы каждое отдельное произведение соединилось в магнитном силовом поле единой концепции храма, он мечтал о Реймском соборе. Сегодня многие из нас двигаются в этом направлении и делают скульптуру практически для одного определенного пространства, вне его она становится бессмысленной.

Ансамбль «Зала текстов» был создан для конкретного зала в Третьяковской галерее. Это была выставка. Она просуществовала недолго, после ее закрытия художественное впечатление от этого ансамбля практически распалось. Тек-

**Фонтан «Юность».** 2004. Бронза  
Украинский бульвар, Москва



**Аллегория Воздуха.** 2004. Бронза  
Украинский бульвар, Москва

сты были уничтожены сразу после выставки хранителями и сотрудниками Третьяковской галереи, а скульптуры доживают свой бессмысленный век в запасниках. Храм одной литургии. Но зато именно в тот краткий момент мы получили полноту художественного впечатления. Это была эстетическая позиция и художественная программа.

Девяностые годы проходят под знаком еще одной очень большой и объемной программы – создания художественного музея на базе творческой мастерской. Эта идея возникла и получила развитие в результате сложения очень многих интересов. Во-первых, временных: такая идея вряд ли могла возникнуть в другое время, в другой период нашей истории, наших социальных и правовых возможностей; во-вторых, должно было произойти достаточно много совпадений, бытовых, духовных, экономических, социальных, практических, которые вытолкнули эту идею на поверхность. Безусловно, как идея она существовала достаточно давно и основывалась на высоком пиетете роли музея в современной жизни, в культурно организующем его значении для совре-

менного общества, в особом обожествлении любого произведения искусства, в романтической концепции на основе уже созданной небольшой коллекции тех произведений, которые попались на жизненном пути и остались сопровождать меня в мастерской и дома. Но, конечно, здесь имеются и чисто художественные проблемы, которые важны мне как художнику. Я понимаю, что скульптура – это такой вид искусства, который может существовать только в соединении с реальным пространством; это главный стержень моей романтической концепции. Поэтому создать пространство, которое было бы не только естественно, но и просто необходимо для существования произведения, скульптуры, тех вещей, тех моих произведений, с которыми я не расстался и которые я сделал для самого себя, стало естественной интуитивной потребностью. Я понимаю, что завершающий период моего творчества пройдет более интенсивно, если я буду создавать произведения с реальным и осмысленным пространством, в которое они войдут. По-моему, эта идея была достаточно наглядно продемонстрирована на последней персональной выставке

**Пушкин и Натали.** 1999. Бронза  
Арбат, Москва





**Инфанта. 1990**

Бумага, тушь, смешанная техника  
Собственность автора

1995 года. Я не побоюсь назвать этот музей своим именем. Вижу здесь реализацию принципа создания новых условий для современного восприятия искусства. «Настало время строить» — эти слова Бурделя я повторил бы сегодня в более широком смысле. Искусство архитектуры, по всей вероятности, есть более великое синтезиру-

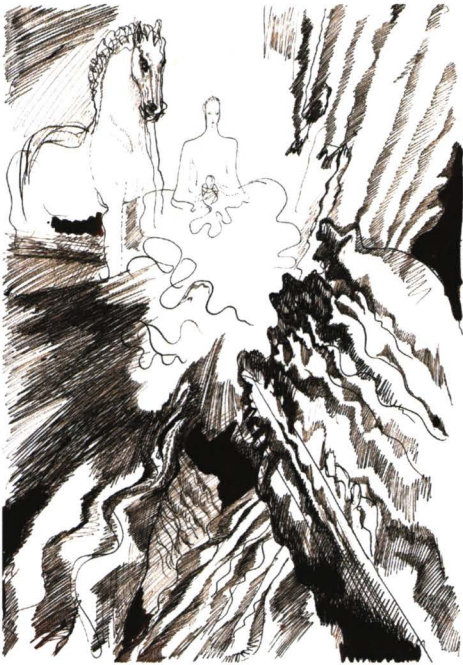
ющее искусство, которое венчает все наши усилия.

Но можно найти и другое, более глубокое, объяснение этой подсознательной потребности. Можно сказать, что в конце пути каждого стоит дом. Мы идем по дороге жизни, глядя по сторонам, радуясь необъятному горизонту. Это движение вдоль времени и есть наша цель. Мы боимся только того, что дорога может прерваться. И все же в глубине сознания цель нашего непрерывного

движения известна: в конце пути мы хотим прийти домой. Будут ли это объятия близких, которые на последнем подъеме ждут нас, которые примут странника, прижмут его к груди и укроют руками, или это будет сама мать-земля, которая раскроет свое лоно, а потом укроет покровом и зарастет травой. Самое страшное — это остаться вне объятий, вне дома, быть выброшенным на обочину дороги, не найти свой дом. Счастливое завершение пути — это возврат в лоно матери. В старых русских деревнях старики в конце пути своими немощными руками сами вытесывают себе гроб и кладут его на сеновале. Они строят свой последний дом, они воссоздают то замкнутое пространство лона матери, из которого они вышли когда-то и в которое должны возвратиться. Любой дом есть прообраз этого лона, и желание построить дом в самой неосознанной глубине основывается на этой мифологической потребности, поэтому идея строительства и архитектуры часто бывает необъяснима с позиции обыкновенной, повседневной логики; она прикрывается будто бы важными практическими, экономическими и социальными задачами, а на самом деле связана с великой литургией жизни и смерти.

Строительство пирамид, строительство Санкт-Петербурга, строительство замка Фонтенбло, равно как и строительство обыкновенного дачного домика на своей земле, землянки в чужом и незнакомом поле — все это различные образы того, откуда мы вышли и куда должны вернуться снова. Поэтому необъяснимый зуд строительства и сама идея дома для каждого человека имеет глубокий сакральный смысл.

В 1990-е годы вместе с архитектурой, в связи с магическим, сакральным смыслом скульптуры, ко мне пришло еще одно увлечение — увлечение Театром. Безусловно, есть еще много видов искусств: музыка, ювелирное искусство и так далее. Я не за то, чтобы попробовать все в жиз-



**Поклонение волхвов. 1985.** Бумага, тушь, перо  
Государственный музей изобразительных  
искусств имени А.С. Пушкина, Москва



**Голгофа. 1989.** Бумага, тушь, перо  
Государственный музей изобразительных  
искусств имени А.С. Пушкина, Москва



**Благовещение. 1987.** Бумага, тушь, перо  
Государственный музей изобразительных  
искусств имени А.С. Пушкина, Москва

ни, я просто слежу за тем, что само рождается в процессе моей деятельности, возвращая меня к истокам детства. То забытое, что я должен воплотить, то, что содержится, хотим мы или не хотим, в глубине каждого вида искусств.

Если меня спросить, зачем в моей мастерской нужен театр, то ответить можно так.

Они принудили меня к этому.

Когда бы я не открывал дверь мастерской, пока поворачиваешь ключ в замке, ясно слышишь, что в мастерской творится что-то неладное. Но, как только распахнешь дверь, все стоит как будто бы на своих местах. Как будто бы, но краем глаза я успеваю заметить, как они второпях разбегаются по своим местам, принимая заученные позы. Причем не всегда правильно. Ведь я то знаю. Ведь это мои повороты головы, движение рук, да и место — место, где они стояли, — оно совсем другое.

И знаете, что они делают?

Когда нас нет, скульптуры в мастерской играют. Они живут своей жизнью, не всегда соблюдая правила



**Собака. 1999.** Бумага, гуашь  
Собственность автора



◀ Персональная экспозиция  
А.Н. Бурганова на площади Мон-дез-Арт,  
Брюссель. 2004

приличия. Иногда я сам забываюсь и начинаю с ними разговаривать. Тогда они сходят со своих мест, обнимают, утешают меня или просто мы валяем дурака, как в детстве при игре в прятки, когда ты ищешь скульптуру, а она стоит за твоей спиной и смеется.

Мне надоело. Я решил: пора сделать все легально. Договориться с ними. Ведь это прекрасно. Ведь они могут сказать такие слова, так нежно



прикоснуться к разгоряченной груди, что жизнь преобразается, она наполняется новым смыслом. Я чувствую, что через них сам Бог говорит с нами. То, что происходит, трудно укладывается в слово «театр». Это нечто другое. Мы даем скульптурам возможность ожить, а самим себе даем возможность войти в их фантастическое, нереальное пространство, в их магический мир, где открывается иная правда и новая красота.

Мне помогают в этом мои друзья. Актриса Елена Морозова, великий мим Анатолий Бочаров, музыканты флейтист Антон Кобозев, саксофонистка Виктория Кожухарова, замечательный балетмейстер Дмитрий Евгеньевич Бегак. Вначале мы играли свой спектакль для самих себя, становясь сами и зрителями, и действующими лицами, а потом поняли, что это становится творческой потребностью, которую невозможно удержать. Первый выход на широкую публику состоялся на ярмарке «Арт Манеж – 96», а затем мы выступали не раз, в том числе и на международном фестивале музеев во Франкфурте. Но больше всего мы

**Жест. 2003.** Бронза  
Московский государственный музей  
«Дом Бурганова», Москва

**Фрагмент персональной экспозиции  
А.Н. Бурганова на площади Мон-дез-Арт,  
Брюссель. 2004**

любим играть у себя дома, среди реальной обстановки творческой мастерской; когда зазвучит низкий и призывный звук саксофона и начинается медитация, грань между живым и неживым исчезает. Все сливается в едином божественном хаосе, вторя нашим опьяняющим чувствам бессмертия красоты, даря нам необыкновенную возможность нового

**Фрагмент персональной экспозиции  
А.Н. Бурганова на площади Мон-дез-Арт,  
Брюссель. 2004**



общения, даря нам игру, которая есть высшая правда в искусстве.

Театр в моем понимании – это просто разновидность скульптуры, только так я его и понимаю. Актеры – это ожившие статуи, которые от моего прикосновения начали действовать самостоятельно. Это преодоление границы между живым и неживым. Скульптуры оживают и двигаются, а актеры застывают и молчат, это продолжение мифа о Галатее, мифа о горгоне Медузе. Продолжение великой античности, которая является для нас идеалом, где статуи одевали, а живые люди сбрасывали одежды, где все вместе сидели за одним общим столом во время праздника или жертвоприношения. Хотя бы в конце жизни я хочу прикоснуться к этой возможности и подарить это

**Любовь убегает. 1994.** Бронза  
Собственность автора



счастье другим. Так сегодня возникло понятие Театра Бурганова, и я хочу продолжить его существование.

Закончился XX век. Его итог – сопричастность. Ветер вышиб двери и окна наших замкнутых квартирных мирков, и все перемешалось. Снежная вьюга крутит над нами, и нет иллюзий, нет границ, нет покоя. Это наши дети умирают на железнодорожных путях, безпризорные, вместе с собаками. Это мы молимся вместе с патриархом в бесстыдном византийском великолепии наших храмов. Это мы играем на бирже, с кровью выкрикивая какие-то цифры. Это мы на правительственных автомобилях в шикарных смокингах переворачиваемся в воздухе и падаем с мостов в еще не замерзшую воду. Это мы убиваем доверчивых коров на многокилометровых бойнях мясокомбинатов. Мы единое целое, и каждый из нас возможен в различных обликах: то в виде президента, то в виде Аллы Пугачевой, то в виде чистенького человека возле мусорного ящика или продавца фальшивой водки.

Наш век объяснил нам, что все мы едины своей беззащитностью перед смертью и одновременно бессмертны как некоторое единое тело, миллионрукое, непрерывно рождающее, непрерывно умирающее, непрерывно работающее, непрерывно ворующее, непрерывно мечтающее, непрерывно терзающее себя великими вопросами смысла этой зыбкой, прекрасной и страшной для нас окружающей жизни.

Искусство – это, быть может, один из немногих документов, который наиболее прямо отражает всеобщее смятение наших душ. Кровь смывают дожди, умерших закрывает земля, и лишь искусство остается в музеях как наглядное доказательство наших надежд и наших страданий, как наглядный документ для Страшного Суда, когда перед Богом мы предстанем не каждый в отдельности, а как неко-



**Аркада Большого Ангела. Фрагмент**

торое совокупное целое. И в суматохе нашей жизни мы считаем важным для себя прикоснуться к этим хрупким письменам нашей всеобщей души, запечатленным на холсте, бумаге, выпуклостях и провалах произведений скульптуры.

**Аркада Большого Ангела**  
Московский государственный музей  
«Дом Бурганова», Москва



## Содержание

4	Обретение пространства
8	Александр Бурганов
13	Театр скульптуры и графики
26	Тайная свобода

## Указатель произведений Александра Бурганова

- Аркада Большого Ангела – 47  
Автопортрет на ветру. 1980 – 8  
Аллегория Воздуха. 2004 – 40  
Благовещение. 1984 – 20  
Благовещение. 1987 – 43  
Большая рыба. Фрагмент инсталляции. 2000 – 31  
Большой каблук. 1995 – 36  
Букет. 1986 – 21  
Весна. 1975 – 7  
Власть. 1984 – 20  
Война и мир. 1980 – 10  
Воскресный день. 1982 – 22  
Голгофа. 1989 – 43  
Девушка с конем. 1980 – 18  
Девушка с птицей. 1990 – 14  
Женская фигура. 1980 – 7  
Жертва. 1992 – 21  
Жест. 2003 – 45  
Жест. 1990 – 18  
Занавеска. 1982 – 27  
Икар. 1994 – 34  
Инфанта. 1990 – 42  
Клетка. 1988 – 35  
Клетка. 1992 – 33  
Любовь убегает. 1987 – 25  
Любовь убегает. 1994 – 46  
Монумент «Дружба народов». 1972 – 32  
Муза. 1975 – 6  
Муха. 1986 – 19  
Мясо. 1985 – 9  
Обнаженная в клетке. 1995 – 37  
Памяти А.К. Чекалова. 1976 – 19  
Памяти павших. 1979 – 9  
Памятник А.С. Пушкину. 2000 – 38  
Памятник Е.Ф. Гнесиной. 2004 – 39  
Поклонение волхвов. 1985 – 43  
Портрет незнакомки. 1988 – 15  
Портрет художника в процессе творчества. 1980 – 13  
Принцесса Турандот. 1998 – 39  
Профиль. 1982 – 30  
Профиль. 1988 – 33  
Птица в клетке. 1974 – 5  
Пушкин и Натали. 1999 – 41  
Пьета. 1980 – 28  
Расстрел. 1987 – 24–25  
Расстрел. 1986 – 19  
Рождение Пегаса. 1988 – 16–17  
Рука. 2002 – 26  
Сидящая. 1979 – 5  
Собака. 1999 – 43  
Сон. 1986 – 29  
Стихи. Инсталляция. 1991 – 29  
Узел. 1996 – 37  
Урна. 1982 – 15  
Фантастический портрет. 1980 – 13  
Фонтан «Юность». 2004 – 40  
Химера. 1985 – 37  
Химера. 2003 – 23  
В мастерской художника – 30  
Мастерская художника – 12  
Персональная экспозиция на площади Мон-дез-Арт,  
Брюссель. 2004 – 44  
Портрет художника – 4



# Александр Бурганов

БЕЛЫЙ  ГОРОД

МОСКВА, 2005

**Электронный вариант книги:**

Скан, обработка, формат: manjak1961

# МАСТЕРА ЖИВОПИСИ

Уникальная серия. Представлено более 200 альбомов.  
В каждом альбоме до 64 страниц и до 120 иллюстраций.

БЕЛЫЙ  ГОРОД

Москва, ул. Metallургов, д. 56/2,  
тел. (095) 916-5595, e-mail: Belygorod@mail.ru,  
адрес для писем: 111399, Москва, а/я 4







## Мастера живописи

- Крамской
- Васнецов В.
- Левитан
- Врубель
- Нестеров
- Айвазовский
- Куинджи
- Саврасов
- Репин
- Суриков
- Богаевский
- Шишкин
- Верещагин В.
- Брюллов
- Поленов
- Федотов
- Серов
- Васильев Ф.
- Кипренский
- Венецианов
- Васнецов А.
- Юон
- Крымов
- Левицкий
- Борисов-Мусатов
- Ге
- Серебрякова
- Семирадский
- Коровин
- Щедрин Сильвестр
- Грабарь
- Боровиковский
- Добужинский
- Перов
- Рылов
- Жилинский
- Филонов
- Тропинин
- Братья Ткачевы
- Пластов
- Ромадин Н.
- Кузнецов П.
- Рерих
- Грицай А.
- Бродский
- Маковский В.
- Пиросмани
- Иванов А.
- Иванов В.
- Сапунов
- Братья Чернецовы
- Толстой Ф.
- Горский
- Корин А.
- Жуковский С.
- Салахов
- Никонов В.
- Куликов И.
- Похитонов
- Головин
- Степанов
- Гагарин
- Кустодиев
- Неврев
- Дробицкий
- Оссовский
- Глазунов
- Стронский
- Мирошник
- Рябушкин
- Горский-Чернышев
- Гавриляченко
- Зарянка
- Бурганов
- Шаньков
- Виноградов
- Богданов-Бельский
- Неменский
- Боголюбов
- Дейнека
- Нестерова
- Петров-Водкин
- Ренуар
- Рафаэль
- Рембрандт
- Леонардо да Винчи
- Босх
- Моне
- Шагал
- Ван Гог
- Боттичелли
- Климт
- Веласкес
- Пикассо
- Микеланджело
- Гоген
- Тициан
- Мане
- Сезанн
- Тулуз-Лотрек
- Бернини
- Айец
- Рубенс
- Бёклин
- Давид
- Ватто
- Больдини
- Фридрих
- Батони
- Братья Лимбур
- Дега
- Доре
- Менгс
- Гойя
- Шпицвег
- Ван Дейк
- Буше
- Фрагонар
- Сегантини
- Хиросигэ
- Кауфман
- Дали
- Штук

ISBN 5-7793-0857-8

