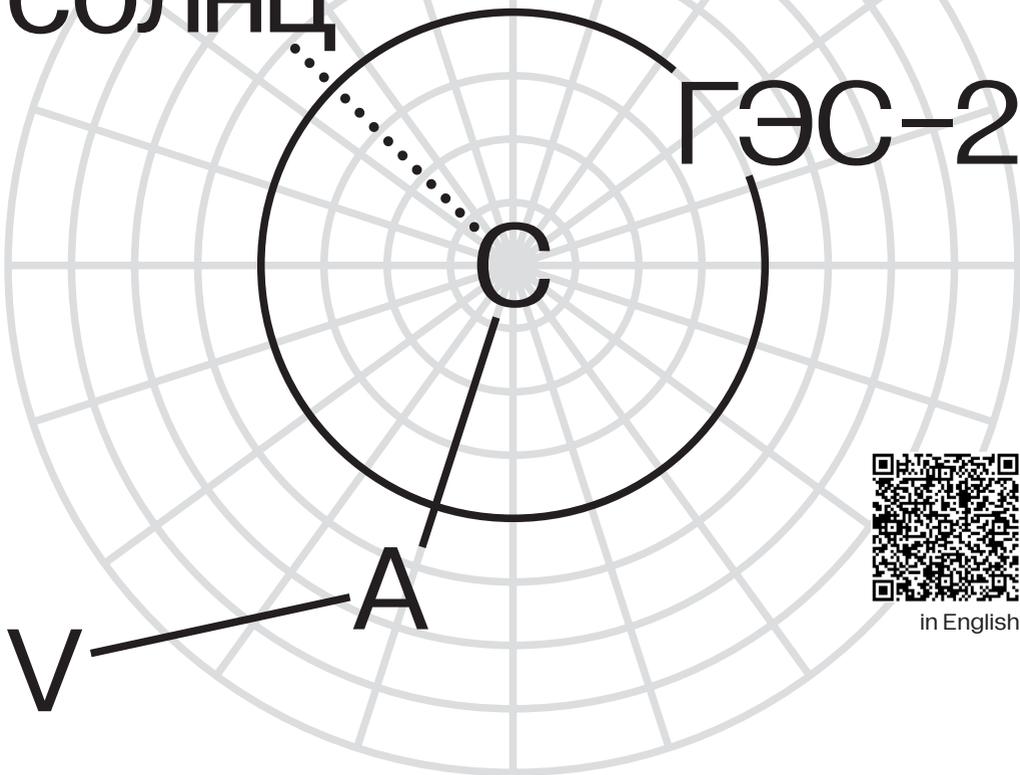
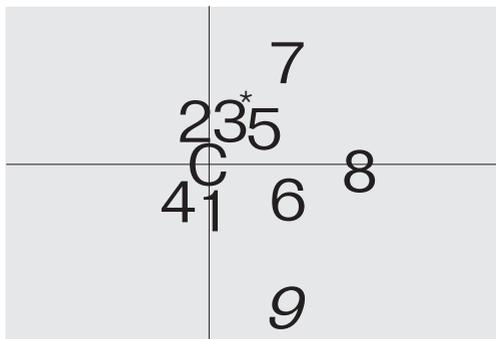


# Закат в сто сорок солнц

12+



10 ноя  
2023



10 мар  
2024

рис. x3

Выставка «Закат в сто сорок солнц» прослеживает генеалогию космических мечтаний и отчаяний от авангардистов до наших дней. В центре этой истории ожидаемо оказывается эпоха всеобщего упоения космическим и ее отображение в советском искусстве. Сюжет об освоении межзвездного пространства стал одним из магистральных в советской культуре — и освещался главным образом в героико-утопическом ключе. В XXI веке тема космоса вновь оказывается актуальной, однако теперь здесь есть место и для критических высказываний.

В 1957 году Советский Союз запустил на орбиту искусственный спутник Земли, в 1961 году — человека. В 1969 году американские астронавты ступили на Луну. Мечты о покорении космоса, межпланетных перелетах и даже о контактах с внеземными цивилизациями стали реальнее: люди пожинали плоды прогресса. Первые космонавты превратились в звезды если не галактического,

то планетарного масштаба — и даже немного в мессий, пророков, полубожеств. Их лучезарные улыбки дарили надежду на единение человечества — казалось, что космос будет пространством солидарности, идеальным государством, где нет места распрям.

Однако в действительности космическая утопия родилась из противостояния двух сверхдержав и гонки вооружений. Межпланетная романтика, растиражированная на песни, значки и открытки, стала важным сюжетом пропаганды — как в СССР, так и в США.

К концу XX века энтузиазм сошел на нет. Теперь о космических программах говорят преимущественно в терминах выгоды — научной или коммерческой. Колонизация других планет сегодня все чаще видится не роскошью, но необходимостью: население Земли растет, а ее ресурсы близки к исчерпанию. Всеобщий технооптимизм сменился практицизмом и даже скепсисом — постоянные техногенные катастрофы, в том числе связанные с космической отраслью, заставляют относиться к развитию технологий критически. К третьему десятилетию XXI века борьба за звездное небо превратилась в конкурентную отрасль, где появляется все больше новых, в том числе частных, игроков — Индия или Китай, *SpaceX* Илона Маска или *Blue Origin* Джеффа Безоса.

Название выставки отсылает к стихотворению Владимира Маяковского «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» (1920). Энергичное, даже дерзкое описание встречи

поэта со светилом казалось исчерпывающей метафорой эпохи, когда утопическое будущее рисовалось близким и ясным. Сегодня сам пафос космической темы померк, а потому немного видоизмененная строка приобретает меланхоличный оттенок. Но именно когда пламя заката не столь ярко, можно осознать, что мы по-прежнему в начале пути, о котором веками мечтал человек. Наши представления о космосе фрагментарны, а осмыслить его целиком не под силу ни художнику, ни зрителю.

Выставка состоит из четырех разделов, которые складываются в нелинейное повествование. Самый большой — под названием «Наш век» — разворачивается по периметру зала. В этом разделе представлены работы, созданные в СССР в 1960–1980-е годы. Масштабные соцреалистические полотна сочетаются со смелыми формальными экспериментами, где покой, а чаще — осмысление Вселенной представлено в метафорическом ключе.

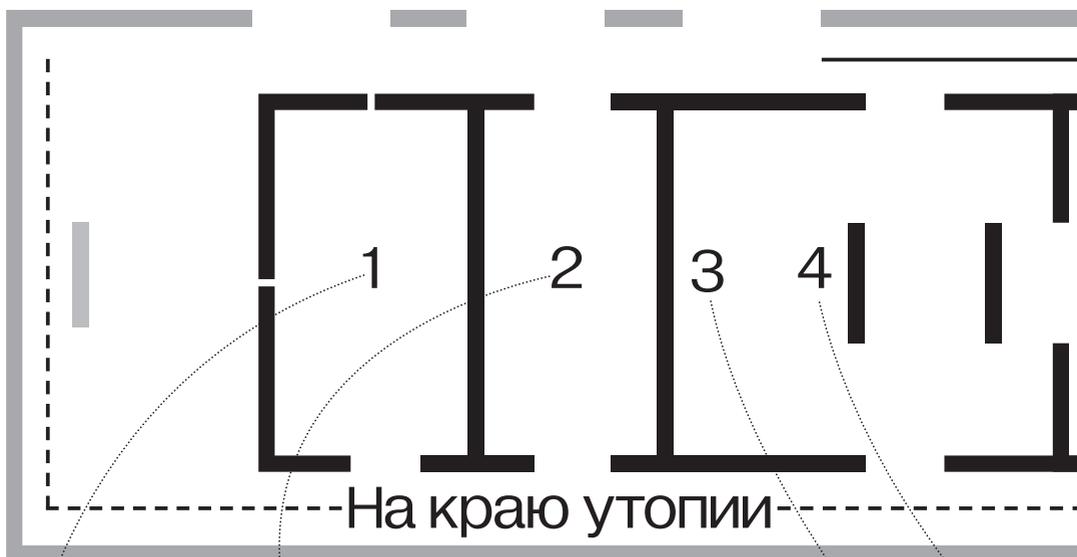
Своего рода комментарием к этому сюжету служит раздел «Эскизы будущего». Он посвящен тому, каким видели космическое «завтра» самые разные художники, от советских авангардистов до нонконформистов, в послевоенное время переосмысливших наследие начала XX столетия.

В обособленном пространстве, напоминающем космолет или пирамиду, собрано несколько видеоинсталляций. Они иллюстрируют разные стратегии

в разговоре о космическом и предлагают набор приемов для критического осмысления земной и внеземной действительности.

Завершает выставку небольшой раздел «На краю утопии». Авторы представленных здесь работ вышли из круга советских неофициальных художников. Идея побега, эскапизм, поиск альтернативного взгляда на окружающую действительность в целом характерны для нонконформистов, а в контексте «больших идей», идеологических и космических утопий — тем более. Художники развенчивают мифы и деконструируют образы космоса, чтобы затем собрать собственные созвездия — или оставить межзвездную пыль.

# План ВЫСТАВКИ



Антон Ольшванг  
(р. 1965)

*Космическая весна,*  
2023

Инсталляция,  
смешанная техника  
Создано и произведено  
по заказу Дома  
культуры «ГЭС-2»

Армандо Лулай  
(р. 1980)

*По направлению,* 2023

Двухканальная  
видеоинсталляция,  
10 мин.

Создано и произведено  
по заказу Дома  
культуры «ГЭС-2»

Нуотама Фрэнсис

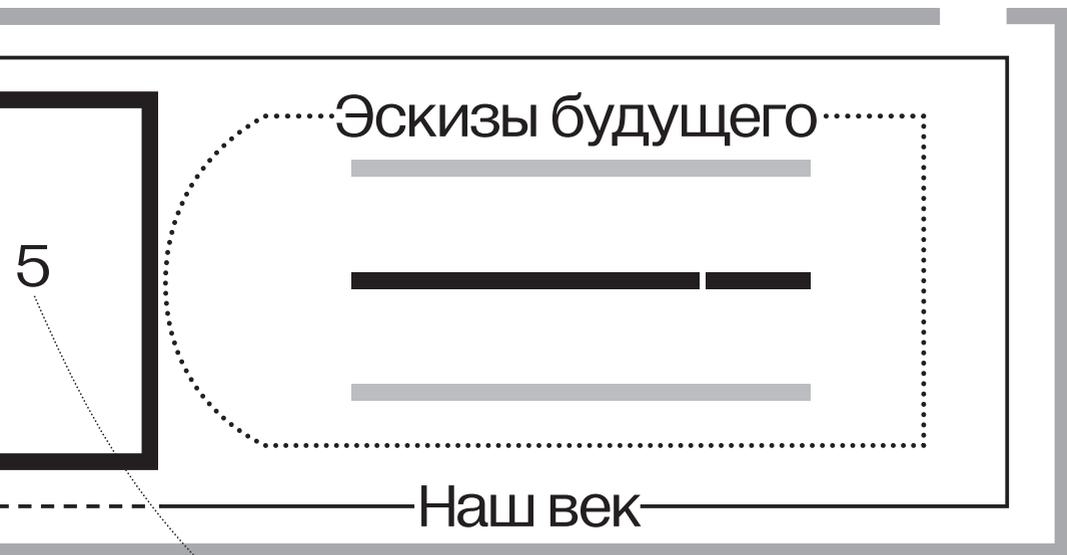
Бодомо

(р. 1988)

*Афронавты,* 2014

Видео, 14 мин.

Вход  
↓



Валерий Кошляков  
(р. 1962)  
*Параллели*, 2000–е  
3D-макет: дерево,  
металл

Ин-Ю Чен  
(р. 1977)  
*Одна Вселенная, один  
Бог, одна нация*, 2012  
Видеоинсталляция,  
17 мин.

## 1.

Наш  
ВЕК

Художники:

Галина Балашова  
 Михаил Борисов  
 Рубен Гевондян  
 Павел Клушанцев  
 Геннадий Корягин  
 Калерия и Борис Кукулиевы  
 Алексей Леонов  
 Камиль Муллашев  
 Борис Окроков  
 Анатолий Плахов  
 Юрий Походаев  
 Михаил Пясковский  
 Михаил Ромадин  
 Борис Смертин  
 Андрей Соколов  
 Аркадий Тюрин  
 Инар Хелмут  
 Йонас Шважас

После окончания Второй мировой войны официальный соцреалистический канон, построенный на воспевании идеальных образов — человека, семьи, страны, — начал распадаться. Многие художники отошли от соцреализма: одни экспериментировали с пластическими средствами и выразительными приемами, другие работали с оглядкой на новейшие веяния европейского и американского искусства, третьи переосмысливали наследие авангарда. Как пишет искусствовед Красимира Лукичѐва, «именно с этого момента искусство становится на путь возвращения в русло единого европейского развития — путь длинный, сложный, полное завершение которого еще впереди». Официальная художественная система стала менее жесткой: появилось множество объединений или индивидуальных стратегий, которые с середины 1960-х годов значительно изменили культурный ландшафт СССР. В их числе — Лианозовская школа, группы «Коллективные действия», «Движение» и «Живописное возрождение», круг художников журнала «Знание — сила».

Бурное развитие космической отрасли и технологический прогресс в целом способствовали появлению новых типов видения будущего. Совершенствовались средства связи, повсеместно внедрялась электронно-вычислительная техника, появлялись кибернетические системы управления — все это находило отражение в научной фантастике и искусстве. У человека появилась возможность посмотреть на земную жизнь под новым углом, примерить к окружающей реальности утопические и даже эсхатологические сюжеты.

«Звездный час» (1960-е) армянского живописца Рубена Гевондяна (1942–2019) служит своего рода прологом раздела и выставки в целом. На рубеже 1960–1970-х Гевондян начал вводить в шаблонные жанровые сцены — трудовые будни рабочих, инженеров или ученых — фантастические элементы, напоминающие о западноевропейских сюрреалистах. Так, главный герой «Звездного часа» — намеренно лишенный индивидуальных черт космонавт, окруженный, казалось бы,

Рубен Гевондян  
 (1942–2019)  
*Звездный час*, 1960-е  
 Оргалит, масло

Борис Окорочков  
(1933–2005)  
*До свидания, Земля!*, 1970  
Холст, масло

Михаил Борисов  
(1959–1998)  
*Мы мирные люди*, 1983  
Холст, масло

Михаил Пясковский  
(1925–2012)  
*Земля слушает*, 1988  
Триптих: холст, масло

Галина Балашова  
(р. 1931)  
*Эскизы проектов*,  
1964–1987

Алексей Леонов  
(1934–2019),  
Андрей Соколов  
(1931–2007)  
*[«Восток-1»]*, 1982

неуместными цветами и ракушками, — абстрактная единица, идеализированный прообраз человека будущего. Он помещен в ирреальный, невозможный контекст, а окружающие его предметы, равно как и сама композиция, могут быть интерпретированы как отсылка к ренессансным полотнам на библейские темы.

Визуальной и сюжетной рифмой к «Звездному часу» служит монументальное полотно «До свидания, Земля!» (1970) Бориса Окорочкова (1933–2005). Окорочков прославился многофигурными живописными работами на военную тематику. Он предлагает иной образ покорителей космоса — на сей раз это не абстракция, но люди из плоти и крови. Изображенные в достаточно условной, суровой манере, они приближают мечту о космосе, делают ее более реальной.

В сущности, изображения космонавтов — не что иное, как вид производственного портрета, одного из самых официозных жанров в искусстве СССР. Однако этот жанр сильно меняется, когда в центре внимания оказываются новые герои: инженеры, ученые, пилоты звездолетов. Метаморфозы хорошо заметны в полотнах «Мы мирные люди» (1983) Михаила Борисова (1959–1998) и «Земля слушает» (1988) Михаила Пясковского (1925–2012). Оба художника, кстати, специализировались на производственных портретах.

Что же происходит? Художники гуманизируют технику и технологию — герои картин уравниваются в правах с тщательно прописанной космической аппаратурой. Зритель видит гармоничный союз человека и машины, заключенный во имя новых открытий. Отношения в этом союзе радикально переосмысливаются: недаром к концу XX века философы стали считать технику уже не инструментом, но подлинным партнером. Индивид, в свою очередь, перестает восприниматься как машино-подобная единица, которая движется в будущее в составе коллективного тела. В контексте космической программы такой поворот отчетливо прослеживается в чертежах и эскизах Галины Балашовой (р. 1931), автора интерьеров множества космических кораблей и аппаратов («Союз-М», «Союз-19», орбитальная станция «Мир» и других). Балашова стремилась сделать пространство, где космонавтам предстоит провести долгие месяцы, максимально комфортным. Для первых космических аппаратов это было невыносимо.

Другой подход — когда техника, наоборот, становится центральным персонажем — можно увидеть в живописной серии (1982) Алексея Леонова (1934–2019),

художника и космонавта, который первым вышел в открытый космос. В традиционной реалистической манере Леонов фиксирует основные этапы запуска и полета «Востока-1» — корабля, который доставил Юрия Гагарина на орбиту. Фокус оказывается смещен с фигуры космонавта на машину — уникальный аппарат, результат труда множества специалистов под руководством основоположника отечественной космонавтики Сергея Королёва.

В упоении космосом искусство, наука и фантастика сливаются практически в едином порыве. В 1960-е годы появилось множество изданий, где эти дисциплины находились в синтезе. Выходившие миллионными тиражами журналы «Техника — молодежи» и «Знание — сила» регулярно печатали самые разные материалы, от рассказов до иллюстраций, на тему далеких планет, лунных станций, необычных летательных аппаратов и затерявшихся во Вселенной космонавтов. Так, в фантастических пейзажах Геннадия Корягина (р. 1958), который сам многие годы разрабатывал радиоэлектронную космическую аппаратуру, доминирует техника — людей здесь найти сложно. Напротив, в густонаселенных графических листах Анатолия Плахова (1939—1979) вихрем кружатся лица космонавтов, детали их кораблей и абстрактные элементы. А во многофигурных композициях графика и скульптора Бориса Смертина (1947—1993) люди и приметы времени складываются в мозаики: портреты ученых и космонавтов, изображения летательных аппаратов и снимки Земли образуют единое ассоциативное повествование — иконографию космического воображаемого.

Еще одна важная космическая тема — индустриальный пейзаж. У Камилы Муллашевой (р. 1944) в серии, посвященной космодрому Байконур, природное и рукотворное не противопоставляются друг другу, а сливаются и достигают равновесия. А экспрессивный, почти абстрактный «Космодром» (1970) литовского живописца Йонаса Шважаса (1925—1976) с помощью крупных цветочных пятен повествует о запуске ракеты-носителя.

Оптику Муллашевой и Шважаса дополняют лиричные работы Юрия Походаева (1927—2014) и метафорический триптих Михаила Ромадина (1940—2012) «Прошлое. Настоящее. Будущее» (1986). Они относятся к области мифотворчества, а формат триптиха дополнительно подчеркивает эпичность, притчевость этих полотен. У Ромадина триада начинается образом Икара — героя,

Анатолий Плахов  
(1939—1979)  
*Взлет ракеты*, 1977  
Бумага, офорт  
*Связь с Землей*, 1977  
Бумага, офорт  
*Человек всегда мечтает о полете*, 1977  
Бумага, офорт

Борис Смертин  
(1947—1993)  
*Союз—Аполлон*, 1973  
Бумага, офорт  
*Сборка космического корабля*, 1982  
Бумага, коллаж,  
смешанная техника

Камиль Муллашев  
(р. 1944)  
*Юность*, 1978  
Холст, масло  
*Над белой пустыней*, 1978  
Холст, масло

Йонас Шважас  
(1925—1976)  
*Космодром*, 1970  
Холст, масло

Михаил Ромадин  
(1940—2012)  
*Прошлое. Настоящее. Будущее*, 1986  
Триптих: холст, масло

Юрий Походаев  
(1927–2014)  
*Спутник над Нерлью*, 1985  
Бумага, темпера  
*В полете*, 1985  
Бумага, темпера  
*Над Тадж-Махалом*, 1985  
Бумага, темпера

Павел Клушанцев  
(1910–1999)  
*Луна*, 1965  
Видео, 51 мин.

Калерия Кукулиева  
(р. 1937),  
Борис Кукулиев  
(р. 1936)  
Из серии «Сын России»

стремившегося освободиться от оков земного притяжения, а завершается — фантастическим образом космонавта, который, вероятно, вообще не видел Земли: его дом — вся Вселенная. У Походаева космические аппараты бороздят просторы над Тадж-Махалом и церковью Покрова на Нерли и как будто сшивают воедино достижения человеческой мысли. Парящая в пустоте влюбленная пара отсылает к хрестоматийному полотну Марка Шагала (1887–1985) «Над городом» (1918).

В кинематографе, который, конечно же, тоже интересовался бесконечными просторами Вселенной, космос мог быть очень разным. Например, гениальный изобретатель спецэффектов Павел Клушанцев (1910–1999), чье влияние на развитие научно-фантастического жанра высоко ценил режиссер Стэнли Кубрик, в научно-популярной «Луне» (1965) представляет спутник Земли как место, с которым непосредственно связано будущее человечества.

Пожалуй, наиболее радикальный космический проект — это палехские миниатюры Калерии Кукулиевой (р. 1937), Бориса Кукулиева (р. 1936) и Олега Ана (р. 1952), посвященные Юрию Гагарину. Эти миниатюры легли в основу альбома «Сын России» (1981). Получилось подобие жития святого, где прослежены основные мотивы и вехи истории освоения космоса: от визионерства Константина Циолковского до полетов середины и конца XX века.

## 2.

Эскизы  
будущего

Художники:

Игорь Анисифоров

Саулюс Валюс

Николай Вечтомов

Наталья Гончарова

Густав Клуцис

Георгий Крутиков

Иван Леонидов

Эль Лисицкий

Вячеслав Локтев

Казимир Малевич

Михаил Плаксин

Борис Смирнов-Русецкий

Петр Фатеев

Илья Чашник

Василий Чекрыгин

Виктор Черноволенко

Александр Шехо

Сергей Шиголев

Константин Юон

Прежде чем стать реальностью, покорение космоса долгое время оставалось мечтой. Научным прорывам предшествовали многие века мифов, фантастических теорий и обреченных на провал дерзновений.

О том, что есть космос, размышляли всегда: свои представления об устройстве мироздания были у каждой цивилизации. Само слово «космос» восходит к греческому понятию, означающему «порядок», «упорядоченность». Космологии были призваны объяснить устройство Вселенной и определить, какое место в ней занимает человек. Позднее космос «оторвался» от человека и от Земли, став отдельной областью интереса — художественного и научного. Изобретение телескопа в XVII веке открыло новую страницу в изучении внеземного пространства: наука о космосе начала развиваться быстрее, появлялись все новые теории, превращая старые в пыль заблуждений.

К началу XX века назрели радикальные перемены: открытия в области физики и астрономии позволили более основательно разобраться в устройстве Вселенной, а развитие технологий намекало, что покорение межзвездного пространства реально. Этот энтузиазм передался философам, которые все чаще включали космос в теории об обществе будущего. Наконец, произошли серьезные изменения в социуме и культуре. Вслед за глобальными нарративами исторического развития (капиталистическим, социалистическим и другими) появились утопические проекты, которые часто оказывались тесно переплетены с научно-техническим прогрессом: от всеобщего воскрешения Николая Федорова (1829—1903) до Октябрьской революции (1917).

Искусство чутко реагировало на новые веяния. Так, итальянский футуризм был упоен технологиями и всеми средствами стремился передать движение, динамизм окружающего мира. Кубизм в духе физических теорий своего времени расшатывал привычное восприятие изображения и предлагал взглянуть на мир одновременно с нескольких точек. Другие авангардные течения — лучизм, супрематизм, абстракционизм —

тоже стремились оторваться от земли или хотя бы от привычной предметности. Они последовательно провозглашали чистый космизм восприятия и решительно отбрасывали методы прошлого.

Устремленный в будущее русский авангард, конечно же, не мог обойти вниманием тему космоса. Футуризм авангардистов можно условно разделить на два типа — «холодный» и «теплый». Для «холодного» характерны строгие геометрические формы, рациональное и аналитическое стремление к познанию мира, конструктивистская воля к упорядочиванию и преобразованию действительности. В «теплом» геометризм уступает биоморфизму, мир осмысливается как целое, где все элементы взаимосвязаны и потому не подлежат обособленному анализу, а утопия обретает человеческое лицо.

Наиболее «холодным» космос предстает в супрематизме и конструктивизме. Казимир Малевич (1879–1935) считал супрематическую живопись моделью космоса. Его композиции опираются на идею невесомости и безвоздушного пространства, лишённого горизонта и перспективы. Здесь главенствует космический ритм, а геометрические фигуры вращаются, словно небесные тела. На многих работах супрематического периода присутствуют напоминающие планеты округлые формы и сложные конфигурации прямоугольников — то ли лучевые потоки, то ли космические корабли.

В 1920-е годы Малевич создал художественное объединение «Утвердители нового искусства» (УНОВИС), куда входили авангардисты Илья Чашник (1902–1929), Эль Лисицкий (1890–1941) и Густав Клуцис (1895–1938). Чашник развил идеи Малевича — среди прочего он стал использовать в качестве фона черный цвет, который считал «величайшим состоянием беспредметности». На темном фоне художник располагал геометрические фигуры разных цветов, парящие в безвоздушном пространстве в поразительном союзе статики и динамики. Тот же черный фон использовал Михаил Плаксин (1898–1965) — художник-проекционист, который в своих работах соединял движение и звук. Он также был членом ОСТ — основанного в 1925 году Общества художников-станковистов, участники которого осмысливали тему индустриализации в экспрессионистском ключе. В «Спектре газа» (1920–1921) Плаксин предлагал собственную интерпретацию строения газообразного вещества. Проникая в самую суть физического явления, художник закладывал основу для научно-художественного моделирования мира.

Илья Чашник  
(1902–1929)  
*Супрематизм*, 1922–1923  
Холст, масло

Михаил Плаксин  
(1898–1965)  
*Спектр газа*, 1920–1921  
Холст, масло

Эль Лисицкий  
(1890–1941)  
*Проун 31, 1924/2023*  
Цифровая печать  
*Проун, 1924/2023*  
Цифровая печать  
*Проун I A, 1918/2023*  
Цифровая печать

Под влиянием Малевича Эль Лисицкий создал серию проунов — «проектов утверждения нового», призванных перевести супрематизм в объемные реальные формы, которые, в свою очередь, лягут в основу архитектуры будущего. Первый из проунов (1919) представлял собой эскиз дома, приподнятого над земной поверхностью. Лисицкий не раз подчеркивал невесомый характер своих построений: «Оказалась уничтоженной единственная перпендикулярная к горизонту ось картины. Вращая проун, мы винчиваем себя в пространство». Со временем парящие в воздухе супрематические фигуры уступили место строгим, почти архитектурным конструктивным элементам.

Густав Клуцис  
(1895–1938),  
Валентина Кулагина  
(1902–1987)  
*Динамический город,*  
1923–1924  
Бумага, литография

Пионер цветного фотомонтажа Густав Клуцис использовал смесь перспективы и проекции трехмерной конструкции на плоскость, но прежде всего ему важно было по-новому взглянуть на проектируемые формы. В серии «Динамический город» (1919–1920) Земля предстает гигантским поселением, которое парит в пространстве, вращаясь вокруг своей оси.

Иван Леонидов  
(1902–1959)  
Конкурсный проект здания  
Народного комиссариата  
тяжелой промышленности  
СССР на Красной  
площади, 1934

Идеи преодоления гравитации и космического инженеризма появились и в утопических архитектурных проектах выпускников ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИНа. Так, в конкурсных эскизах (1934) Ивана Леонидова (1902–1959) здание Наркомтяжпрома на Красной площади устремлено ввысь и напоминает космодромы будущего. Дипломный проект Георгия Крутикова (1899–1958) «Летающий город» (1928) построен на преодолении земного притяжения. Среди прочего Крутиков провел тщательный исторический анализ технологий транспорта и градостроительства: некоторые материалы из этого исследования приведены на одной из витрин выставки. Крутиков считал, что достижения современной науки очень скоро позволят строить парящие города, описанные еще Константином Циолковским (1857–1935) в фантастической повести «Грезы о Земле и небе» (1894), и обитаемые искусственные спутники Земли. Позднее эту идею возродит Вячеслав Локтев (1934–2018). Его «Первый градолет» (1967), во многом напоминающий динамический город Клуциса, задуман как проект городка для космонавтов.

Георгий Крутиков  
(1899–1958)  
Аналитическая часть  
дипломной работы  
*«Город будущего*  
*(эволюция архитектурных*  
*принципов в планировке*  
*городов и организации*  
*жилища)», 1927–1928*

Графическая серия «Человек, пространство, мысль» (1986) Саулюса Валюса (р. 1958) отсылает к строгим геометрическим формам супрематизма и конструктивизма, однако по содержанию тяготеет к осмыслению Вселенной как единого целого, где человек, мироздание и техника неразрывно сплетены. Художник не строит

смелые проекты будущего, а скорее иллюстрирует попытки осмыслить отношения человека, техники и космоса, сочетая разные образы в условном и фрагментарном, практически раздробленном пространстве.

«Теплый» полюс футуристических исканий связан в первую очередь с русским космизмом. Это философское направление представляло Вселенную как гармоничную, неделимую систему и настаивало на глубокой взаимосвязи земных и космических процессов.

Василий Чекрыгин  
(1897–1922)

Из серии «*Воскрешение мертвых*», 1921–1922

Серия рисунков Василия Чекрыгина (1897–1922) развивает идеи одного из родоначальников русского космизма Николая Федорова. Важнейший сюжет философии Федорова — всеобщее воскрешение, победа над смертью благодаря коллективным творческим усилиям человечества. Графику Чекрыгина можно считать своеобразной иллюстрацией этого тезиса: художник размыто и туманно изображает величественные мистери жизни и смерти, сцены перехода человечества к новой духовной ступени развития. Согласно Чекрыгину, современное искусство лишь «частично раскрывает грядущее обновление Вселенной, когда же приготовится почва к синтезу живых искусств <...>, только тогда искусство будет владеть в яве скрытыми силами и будет торжеством созидания небесной архитектуры, строящей небо, восстанавливающей скрытые в земле тела».

Философия космизма важна и для группы «Амаравелла» (1923–1928). В нее входили Петр Фатеев (1891–1971), Борис Смирнов-Русецкий (1905–1993), Сергей Шиголев (1895–1942 (?)), Виктор Черноволенко (1900–1972). Сами художники называли себя космистами. Участники «Амаравеллы» интересовались самыми разными областями науки, техники и философии: они испытывали влияние мистических идей Николая Рериха (1874–1947) и научных прогнозов Константина Циолковского, а их манифест гласил: «Наше творчество, интуитивное по преимуществу, направлено на раскрытие различных аспектов Космоса — в человеческих обликах, в пейзаже и в отображении абстрактных образов внутреннего мира».

Наталья Гончарова  
(1881–1962)

*Пространство*. Из серии беспредметных композиций, посвященных теме космоса, 1958  
Холст, масло

Авангардистка Наталья Гончарова (1881–1962) разрабатывала тему космоса в ином ключе — ее поздние работы тяготеют к динамичной геометрической абстракции. Здесь царит космическая разреженность, оживленная объектами, напоминающими планеты и звезды.

Последователь группы «Амаравелла» Игорь Анисифоров (р. 1947) начал с попыток проиллюстрировать рассказы о встречах с НЛО, а затем посвятил себя

Николай Вечтомов  
(1923–2007)  
*Летающие миры*, 1980  
Бумага, темпера, тушь,  
акварель

поиску точек соприкосновения земной действительности и неизведанности космоса. Классик второй волны русского авангарда (1950–1980–е) Николай Вечтомов (1923–2007) стремится к еще большему мистицизму. В его «Летающих мирах» (1980) зависшие в воздухе сферы напоминают таинственные инопланетные корабли. Эти формы становятся метафорой потенциальной опасности и враждебности космоса: как и все незнакомое и непонятное, они вызывают тревогу и напоминают о ничтожности человека в масштабах Вселенной.

Константин Юон  
(1875–1958)  
*Люди будущего*, 1929  
Холст, масло на фанере  
*Новая планета*, 1921  
Картон, темпера

В полотнах Константина Юона (1875–1958) абстрактные и мистические композиции уступают место гуманистической утопии. Сочетая художественные приемы из разных направлений начала XX века, художник изображает, как люди будущего осваивают неизведанные территории. Опыт революции — радикального переустройства общества — открывает все новые горизонты, и потому даже самые невероятные проекты кажутся возможными. Пейзажи Юона — важный документ эпохи, своего рода снимок всеобщего упоения будущим и наивной веры в «дивный новый мир». Время показало, что этим мечтам не суждено сбыться. Звездной пылью они осели на руинах утопии.

Александр Шеко  
(1947–2020)  
*Магнит Земли. Телец*, 1985  
Холст, масло

Работа Александра Шеко (1947–2020) между стен загадочного сооружения, которое напоминает то ли космолет, то ли пирамиду, — это своего рода портал. В полотнах Шеко космос достигает максимальной степени лаконичной абстракции, но в то же время отсылает к множеству идей, от астрологии до космогонии. Строгий минимализм здесь наделен глубоким символическим смыслом: он иллюстрирует скрытую за ширмой ночного неба непостижимость и многообразие Вселенной.

# Одна Вселенная, один Бог, одна нация

Ин-Ю Чен (р. 1977) — тайваньская мультидисциплинарная художница, работающая с видео, фотографией, графикой и мультимедийными инсталляциями.

Ее проект «Одна Вселенная, один Бог, одна нация» (2012) отталкивается от двух очень разных текстов: гороскопа китайского военачальника и диктатора Чан Кайши (1887—1975) и эссе «Покорение космоса и статус человека» (1963) американского философа Ханны Арендт (1906—1975).

На основе натальной карты Чан Кайши художница составляет астрологический портрет первого президента Тайваня. Звезды говорили об амбициозности, силе воли, стойкости и эгоцентризме и сулили успешную карьеру в политике и в структурах с жесткой иерархией. Сопоставляя медитативные кадры открытого космоса с хроникой драматических событий XX века в Китае, Ин-Ю Чен показывает, что насилие и власть над массами могли быть predeterminedены положением небесных тел.

На одном из экранов художница располагает изображение Плутона — символа не только разрушения, но и трансформации. Астрологи считают, что энергия этого небесного тела воздействует не только на отдельных людей, но и на целые поколения. Плутон может служить символом XX столетия, в котором человечество неустанно разрушало привычный миропорядок и саму планету Земля. Получается, трагические повороты истории при желании можно объяснить «волею небес» — неподвластными человеку космическими процессами.

Параллельно Ин-Ю Чен обращается к теме освоения космоса. Видео запуска искусственного спутника и его полета в стратосфере отсылает к идеям Ханны Арендт. Для нее торжество космических программ — это апофеоз склонности естественных наук изживать в себе все человеческое. Научное познание, по мнению Арендт, и без того оторвано от общественных и жизненных ценностей. Неотрефлексированное увлечение научно-техническим прогрессом чревато окончательной утратой гуманистических представлений о мире и положении человека в нем. Ин-Ю Чен трансформирует сюжет об освоении космоса — теперь это знак расчеловечивания, которое могло бы послужить альтернативным объяснением исторических событий XX века.

Ин-Ю Чен сопоставляет две парадигмы, по-разному представляющие взаимодействие человека и Вселенной. С одной стороны, астрология позволяет определять, как положение космических тел может повлиять на отдельную личность и целые эпохи. С другой — притязания человека на покорение межзвездного пространства открывают новый этап научно-технического прогресса, который, однако, влечет за собой серьезные последствия. Таким образом художница раскрывает разные аспекты тезиса Константина Циолковского о неразрывной связи человека и Вселенной.

# Параллели

Валерий Кошляков (р. 1962) работает в разных формах и техниках: от живописи до тотальной инсталляции. Чаще всего он пишет не на холсте, а на старом гофрокартоне, уложенном в несколько слоев наподобие хрупкого барельефа. Его увлекают утопические сюжеты и архитектура как носитель исторической памяти.

В любом здании, будь то античная колоннада или советский парадный ансамбль, Кошляков видит отчаянную борьбу с неумолимой природой времени и истории и стремится запечатлеть ее с помощью нервических мазков краски или экспрессивных потеков. В инсталляциях он возводит сложные конструкции из дерева, картона, строительного мусора или бумаги, а затем покрывает их краской, превращая в подобие декораций. Зритель переносится то ли в постапокалиптический ландшафт, то ли на заброшенный склад. Так или иначе, время застывает, обнажая предельную хрупкость самого человеческого бытия.

Кошляков нередко размышляет об истории советской России, об эпохе, от которой осталось множество не только материальных, но прежде всего символических свидетельств. В его работах обнаруживаются серпы и молоты, ржавеющая сельхозтехника, фрагменты индустриальных ландшафтов, макеты типичных советских зданий, в том числе типового советского кафе с проржавевшей вывеской «Космос» на фасаде. Достижения космической программы подавали в СССР как неоспоримое доказательство преимущества социалистического строя над капиталистическим. Все, что было связано с космической

гонкой, — от самого слова «космос» до названий и изображений летательных аппаратов — бесконечно тиражировалось на открытки и значки, марки и игрушки, заметки и анекдоты, названия продуктов и заведений. Казалось, космос, как и СССР, был навсегда. Пока не кончился. После распада Советского Союза типовые кафе — все эти бесконечные «Космосы», «Звезды», «Метеоры» — закрылись. Здания ветшали, вывески ржавели. Романтическая утопия оказалась перемолота неумолимой логикой исторического процесса.

# Афронавты

В основе фильма «Афронавты» (2014) ганской художницы Нуотамы Фрэнсис Бодомо (р. 1988), сейчас живущей в Нью-Йорке, — художественно переосмысленная история замбийской космической программы, которая была удивительнее любой фантастики: ее создатель, школьный учитель и политический активист Эдвард Макука Нколосо (1919—1989), основал Национальную академию наук, космических исследований и философии Замбии в 1960-х годах, за несколько лет до того, как его страна, которая тогда официально называлась Северной Родезией, получила независимость. Нколосо заявил, что намерен опередить в космической гонке СССР и США, и приступил к подготовке афронавтов: они учились ходить на руках и скатываться с горок в пустой нефтяной бочке. Семнадцатилетняя Мата Мвамбва, главная героиня фильма, должна была отправиться на Луну в компании двух кошек в ракете из меди и алюминия, запущенной с помощью системы катапульта.

Откуда взялась затея с космической академией, никто толком не знает: одни считают, что Нколосо сошел с ума после пыток в полицейском участке, другие видят здесь тонкую политическую сатиру. Но интереснее всего предположить, что вся программа была, по сути, художественным проектом с налетом абсурдистского юмора и одновременно антиколониального пафоса. В одной из статей руководитель афронавтов предписывал будущей марсианской миссии «не принуждать население принимать христианство

против воли» — в фильме Бодомо слышны отголоски этой мысли.

В своей картине художница монтирует встык хроники и фантазии, документальные, выдуманные и постановочные эпизоды. Ее мало волнуют практические вопросы об исторической достоверности или перспективах космической программы Замбии — скорее фильм посвящен культурному и идеологическому контексту, породившему этот феномен. Вымысел помогает осмыслить роль этнографической кинодокументации в становлении колониального взгляда на африканские народы. Получается, что путь к истинному выражению африканской реальности лежит через полет фантазии.

«Афронавты» во многом вписываются в традиции афрофутуризма — художественного явления, соединившего элементы научной фантастики, техноутопизма, этнографии и локальной культуры. В некотором смысле это греза о западных научно-технических достижениях, о борьбе за первенство в международных научно-технических гонках, пренебрегающая реальным неравенством финансовых, технологических и интеллектуальных ресурсов. «Я хочу исследовать стремление к научным достижениям с точки зрения тех, кто, скорее всего, не имеет к ним доступа <...>. „Афронавты“ извлекают науку из привычного образного ряда и переносят лаборатории в трущобы», — так Бодомо комментировала свой замысел.

Главную роль исполняет Диандра Форрест — африканская модель и актриса с альбинизмом. Ее цвет кожи

## По направлению

становится в фильме маркером инаковости, исключения, повышенных требований — именно поэтому героиня готова рисковать своей безопасностью ради общего дела. Это обратная сторона большой идеи, большой мечты: в любой грандиозной космической программе должен быть человек, «которому придется сесть в ракету и, возможно, взорваться» на старте. Платой за такое самопожертвование служит всеобщее восхищение и даже героизация: имя Мвамбвы звучит в шепотах и криках за кадром на протяжении всей картины, подобно имени Юрия Гагарина.

Художника и драматурга Армандо Лулая (р. 1980) занимает социальное и политическое устройство послевоенной Европы, прежде всего — его родной Албании. Тщательная работа в архивах служит источником для поэтических интерпретаций и выдуманных историй, основанных на подлинных документах. В центре внимания оказываются такие характерные для Албании XX века сюжеты, как фиктивная демократия, природа тоталитаризма и культа личности, конструирование идеологий, мифотворчество, экономические потрясения. Обращаясь к личным историям или незначительным на первый взгляд событиям, Лулай показывает, как социально-политические кризисы формируют современного человека.

Созданную для выставки «Закат в сто сорок солнц» двухканальную видеоинсталляцию «По направлению» художник предлагает понимать как продолжение научно-фантастического романа албанского физика и писателя Ариона Хисенбегаса (р. 1943) «На пути к Эпсилон Эридани» (1983). Изданный на излете правления диктатора Энвера Ходжи (1908–1985), этот роман повествует об утопическом мире — государства слились в единое территориальное образование, где нет войн и экономических катаклизмов, а наука стремительно развивается. Албания из крошечной бедной страны превратилась в лидера космической отрасли и регулярно запускает корабли в межпланетные рейсы.

В центре сюжета — экспедиция к планетной системе Эридани, откуда был

получен загадочный радиосигнал. Но герои сбиваются с курса и попадают на планету, где векторы времени буквально накладываются друг на друга: прошлое и будущее смыкаются, и неандертальцы сосуществуют со странными гуманоидами, прозрачными, как стекло.

В отличие от многих научно-фантастических произведений, где инопланетные расы противостоят друг другу, у Хисенбегаса герои не встречают непонимания — все их контакты с жителями другой планеты исполнены дружеских, теплых чувств.

В эпизоде вернувшийся домой главный герой пишет письмо — он рассказывает товарищам по экспедиции о построенном под стеклянным куполом на Северном полюсе городе под названием Огонь Земли. Бывший астронавт задумчиво смотрит на темное небо и ждет друзей.

Для Лулая роман становится отправной точкой для критической рефлексии об историческом процессе. Художник предлагает разделить с ним метафору космического путешествия как духовной практики. Космос для него — это одновременно и образ мечты, утопических чаяний, и иной мир, где человек наконец может ответить на вопрос, кто он такой и в каких координатах существует.

Герои инсталляции «По направлению» — юноша и пожилой мужчина — это собирательный образ человека, исполненного ностальгии и вдруг получившего возможность вернуться в исходную точку, которая, однако, оказывается одновременно и конечной.

Лулай изображает своих героев обнаженными перед миром, а их личности как будто растворяются в холодном мраке космоса.

Действие разворачивается в двух точках.

Первая — полуразрушенный кинотеатр. На ледяной глыбе, заменяющей экран, один государственный визит в Албанию 1950-х сменяет другой: бесконечная череда официальных лиц, мириады рукопожатий... Каждая такая встреча на высшем уровне — лишь видимость, демонстрация «дружеских» отношений маленькой страны с главными воротилками международной политики: СССР, США, Китаем. Эти протокольные кадры вызывают не только и не столько ностальгию, сколько горькую усмешку. Одиозный диктатор Ходжа рассорился со всеми союзниками, и к концу его правления Албания оказалась в международной изоляции.

Второе место действия — фюзеляж космического корабля. Это лимб, пространство без времени. Может быть, герои здесь, словно во чреве матери-Вселенной, ожидают начала нового этапа то ли своей жизни, то ли истории. А может, они находятся на той самой планете из романа Хисенбегаса, где человеку дарована возможность препарировать собственное прошлое и достичь подлинной утопии — согласия с самим собой.

# Космическая весна

Антон Ольшванг (р. 1965) не ограничивает себя в выборе техник: у него есть графические серии, мультимедийные инсталляции, найденные объекты, скульптурные композиции, где выстраиваются сложные и поэтичные знаковые системы, которые отсылают к философским, духовным, художественным традициям разных культур. Но прежде всего художника интересуют природа человека и его место во Вселенной и в актуальной действительности.

Для выставки «Закат в сто сорок солнц» Ольшванг создал двухчастную мультимедийную инсталляцию «Космическая весна».

Первая часть — это своего рода каталог найденных объектов. Важное место среди них занимают неодимовые стекла, которые раньше служили фильтрами для телескопов. Эти стекла поглощают желтое и ультрафиолетовое излучение: небесные тела в них выглядят ярче и контрастнее получаются на снимках. Такие же стекла использовались в лазерных установках — они помогали накопить большой объем энергии, чтобы получить мощный луч. Сегодня этот высокотехнологичный материал воспринимается как артефакт ушедшей эпохи, сочетавшей технооптимизм и галактические устремления с жестким идеологическим контролем.

На громоздких, похожих на аметисты линзах разложены отлитые из серебра соцветия сирени. Под стеклами находятся лампы, подключенные к источнику тока слабой мощности. Внутри ламп периодически загораются мерцающие дуги. Из-за этих разрядов в воздухе

ощущается едва уловимый запах озона, как после грозы. По периметру зала развешаны листы с маленькими отверстиями, через которые пробиваются лучи света: пространство инсталляции напоминает зал планетария или карту звездного неба.

Вторая часть работы представляет собой стол с линзами от телескопов — на сей раз из обычного стекла — и атласами воображаемых галактик. Стол привносит в инсталляцию человеческое измерение: кто его хозяин? Быть может, исследователь или философ, вглядывающийся в небесную механику? Люди, которые «делали ракеты», часто работали за такими столами.

Ольшванг искусно соединяет техническое с поэтическим. Его инсталляция — нечто вроде машины времени, которая, однако, переносит не в реальное прошлое, но в потенциальное: каким все было бы, если бы... Здесь собраны не просто предметы, безмолвные свидетели ушедшей эпохи, но те возможности, которые они открывали или могли бы открыть.

### 3.

## На краю утопии

Художники:  
Франциско Инфанте–Арана  
Илья и Эмилия Кабаковы  
Юрий Соболев (Нолев)

Финальный раздел выставки напоминает, что всякое небесное тело и всякая утопия имеют свой срок жизни. Крупные нарративы прошлого, позволявшие охватить необъятное и в одном сюжете задействовать всю бескрайнюю Вселенную, распадаются на элементарные частицы. Вместо оживленных мыслительных магистралей перед нами оказываются пустоши, населенные призраками эпохи, вместо городов на других планетах — руины и ржавые остовы техники. Коллективные мечтания осыпаются прахом индивидуальных стремлений.

Конечно, люди не отказались от идеи покорения космоса, но теперь это вопрос коммерции. Никто больше не собирается заселять Марс во имя спасения всего человечества, разве только ради удовольствия тех, кто может себе позволить прогулку за 381 миллион километров. В XXI веке космос теряет одно из своих самых чарующих свойств — обещание всеобщей трансгрессии, качественного перехода к новому состоянию общества. Впрочем, эта потеря оборачивается возвращением к истокам: Вселенная вновь видится необъятной и не поддающейся осмыслению.

Художники по-разному переживают «потерю космоса». Для советских нонконформистов, которые еще в эпоху «больших идей» искали выход, свободу от доминирующей идеологии, распад утопического коллективного оказывается еще одним импульсом к созданию альтернативных локальных смыслов.

Юрий Соболев (Нолев)  
(1928–2002)  
Серия «Космос для собственного употребления»,  
1974–1975  
45 работ: бумага, цветная тушь, перо, гуашь

Графическая серия вышедшего из круга советских неофициальных художников Юрия Соболева (Нолева) (1928–2002) «Космос для собственного употребления» (1974–1975) — это авторская космология, собранная из множества фрагментов, от элементов буддизма до продуктов современной автору популярной культуры. Соболев обладал удивительной способностью видеть мир как универсум, систему со сложными связями. Его серия состоит из пяти частей, посвященных пяти метаэлементам: воздуху, огню, воде, земле и эфиру. Каждой части соответствует символ, отсылающий к буддистским и индуистским традициям изображения

женского начала. Многие графические листы посвящены универсальным сюжетам и образам в культурах разных народов. Обращение к ним намекает на поиски истоков и — в конечном итоге — абсолютной истины. В цикле есть и более конкретные сюжеты, решенные в игривом постмодернистском ключе: изображения из атласа звездного неба польского астронома Яна Гевелия (1611–1687), портреты венского психоаналитика Зигмунда Фрейда (1856–1939) и британской группы *The Beatles*. Из этих универсальных и специфических элементов складывается портрет художника и его среды. Благодаря сочетанию несоразмерного — универсальных символов и цитат из современной художнику культуры, «Космос для собственного употребления» становится метафорой попытки человека познать полноту Вселенной из своего уязвимого и шаткого положения.

Илья и Эмилия Кабаковы  
(1933–2023, р. 1945)  
Из серии «*Центр  
космической энергии*»,  
2003  
Бумага, офорт

Графическая серия Ильи (1933–2023) и Эмилии (р. 1945) Кабаковых — часть грандиозного проекта «Странный город» (2003–2014). Этот макет утопического поселения, вписанный в идеальный круг, как город Солнца у итальянского философа Томмазо Кампанеллы (1568–1639), в 2014 году занял все 13 тысяч квадратных метров парижского Гран-Пале. Город Кабаковых состоял из пяти комплексов, каждый со своим историческим и философским сюжетом. В их числе был и придуманный десятью годами ранее Центр космических энергий из трех отдельных корпусов.

Первый из них — Лаборатория для контакта с ноосферой, явная отсылка к идеям ученого Владимира Вернадского (1863–1945), который ввел понятие ноосферы для описания пространства взаимодействия общества и природы. В ноосфере ученый видел неисчерпаемый источник для творчества и верный путь ко всеобщему светлому будущему. В здании кабаковской Лаборатории посетители могут подключаться к ноосфере, чьи сигналы передаются на огромный круглый экран.

Здание Древнего резервуара космической энергии выросло из легенды о неких археологических раскопках 1989 года. В ходе этих раскопок якобы обнаружили чашеподобные предметы неизвестного назначения: возможно, загадочная древняя цивилизация использовала их для сбора космической энергии. Наконец, третий корпус Центра снабжен гигантскими антеннами — это уже современная конструкция для сбора энергий Вселенной. Она вдохновлена знаковыми проектами человеческой мысли, от египетских пирамид до башни Татлина.

Утопические мотивы появлялись уже в ранних произведениях Ильи Кабакова, однако в полной мере они развились в эмиграции. По словам Эмилии Кабаковой, утопия — это парадокс: абсурд не менее абсурдный, чем сама реальность, от которой все стремятся убежать. Однако, выстраивая грандиозные утопические проекты в духе авангардистов XX века, художники уже не надеются на радикальные преобразования в обществе, а просто предаются мечтаниям. И если для Ильи подобные грезы — это способ уйти от реальности, то Эмилия видела в них обещание чего-то лучшего, пусть только для каждого человека по отдельности. Как бы то ни было, свою космическую утопию художники облекли во вполне привычную для современного зрителя форму: обмен космическими энергиями происходит в декорациях, до боли напоминающих стандартный современный музей с интерактивными аттракционами. Место смелой мечты занимают аккуратные муляжи — экспонаты, из которых зритель волен собрать в своей голове собственную карманную модель утопии.

Франциско Инфанте-Арана (р. 1943)  
*Космос каббалистики.*  
*Проекты звездного неба,*  
 1965  
 Альбом: 10 листов, картон,  
 ткань, темпера, акварель,  
 белила

Графический альбом нонконформиста Франциско Инфанте-Араны (р. 1943) «Космос каббалистики» (1965) становится своего рода эпилогом в повествовании о несбывшейся космической утопии. Поэтическая рефлексия по поводу природы Вселенной и места человека в ней зародилась во время поездки художника на Черное море. Каббалистические знаки в ночном небе наводят на мысль о взаимосвязи между глубинами человеческой души и безграничностью межзвездного пространства. Работа Инфанте-Араны созвучна высказыванию одного из главных мыслителей эпохи Просвещения Иммануила Канта (1724–1804): «Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благословением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, — это звездное небо надо мной и нравственный закон во мне». «Космос каббалистики» также видится изящной иллюстрацией идеи об индивидуальном восприятии космоса. Инфанте-Арана предлагает еще раз задать себе вопрос «Что такое космос для меня?». А ответ... Быть может, и нет никакого ответа, только бескрайнее звездное небо над головой.

Авторы: Игорь Анисифоров Галина Балашова Нуотама Фрэнсис Бодомо Михаил Борисов Саулюс Валюс Николай Вечтомов Рубен Гевондян Наталья Гончарова Франциско Инфанте-Арана Илья и Эмилия Кабаковы Густав Клуцис Павел Клушанцев Геннадий Корягин Валерий Кошляков Георгий Крутиков Иван Леонидов Алексей Леонов и Андрей Соколов Эль Лисицкий Вячеслав Локтев Армандо Лулай Казимир Малевич Камиль Муллашев Борис Огороков Антон Ольшванг Михаил Плаксин Анатолий Плахов Юрий Походаев Михаил Пясковский Михаил Ромадин Борис Смертин Борис Смирнов-Русецкий Юрий Соболев (Нолев) Аркадий Тюрин Петр Фатеев Инар Хелмут Илья Чашник Василий Чекрыгин Ин-Ю Чен Виктор Черноволенко Йонас Шважас Александр Шеко Сергей Шиголев Константин Юон	Кураторы: Андрей Василенко Артём Тимонов  Архитекторы: Бюро DD:A D Петр Толпин Анна Манзарова  Свет: Ксения Косая  Продюсеры: Алиса Кекелидзе Вероника Лучникова Саша Чистова  Техническая команда: Андрей Белов Артем Канифатов Максим Лапшин Артем Маренков Михаил Саркисянц  Логистика предметов искусства, учет и хранение: Дарья Кривцова Екатерина Софронова  Кураторы программ доступности и инклюзии: Вера Замыслова Влад Колесников Оксана Осадчая  Графический дизайн: Степан Липатов  Редакторы: Ольга Гринкруг Даниил Дугаев Александра Кириллова  Корректоры: Елена Каршина Дарья Савиных	Тексты на английском языке: Шарлотт Неве Надежда Чернякова  Выставка организована при участии: Государственного музейно-выставочного центра РОСИЗО Государственного музея В. В. Маяковского Государственного Русского музея Государственной Третьяковской галереи Госфильмофонда России Коллекции Пьера-Кристиана Броше Московского музея современного искусства Музейно-выставочного объединения «Манеж» Музея архитектуры имени А. В. Щусева Музея космонавтики в Москве Мультимедиа Арт Музея, Москва Объединенного мемориального музея-заповедника Ю. А. Гагарина Союза художников России Тверской областной картинной галереи Удмуртского республиканского музея изобразительных искусств <i>Sobolevarchive</i> и Галины Метельченко
---	---	--



14h 26m 24s	-14° 29.6'	0.993	-5.661	74.784 Set
14h 56m 37s	-17° 25.6'	1.426	-2.965	67.407 Set
11h 34m 40s	+3° 27.0'	0.760	-20.621	119.853 Set
5h 48m 29s	+28° 5.4'	61.5 ER	-9.505	-151.590 Set
14h 46m 23s	-16° 0.3'	2.544	-3.529	70.188 Set
2h 34m 59s	+13° 41.6'	3.982	3.664	-106.210 Up
22h 12m 51s	-12° 54.9'	9.347	22.825	-36.206 Up
3h 16m 52s	+17° 50.5'	18.653	0.140	-116.529 Up
23h 44m 27s	-3° 3.9'	29.181	19.464	-62.473 Up
20h 1m 21s	-23° 18.5'	35.064	19.685	-1.055 Up

Пожалуйста, наведите камеру телефона на QR-код, чтобы получить доступ к адаптированным материалам выставки.



ТФК

