

## «СТАФФАЖ» СИМВОЛИЧЕСКОГО В ФОТОПРОЕКТАХ АРСЕНА САВАДОВА — ИМПЛАНТАЦИЯ ИСКУССТВА В ТЕЛО РЕАЛЬНОСТИ

Говоря об оптике Арсена Савадова, чаще всего упоминают ее «трансмедийность», «иномедийность». Имея в виду неопределенность в выборе основного медиа, как канала восприятия визуальной информации. Сегодня художник называет себя живописцем по преимуществу. Но в его картинах абсолютно легальной основой являются фотографические матрицы — композиция собирается по частям с разных фотоисточников. Но под гриф «фотореалистической» эта «постмедийная» или «трасмедийная» живопись не подходит. Так же, как и под гриф «пикториалистической» не подходит постановочная фотография: в ней не так уж много «живописных эффектов» в классическом понимании этого слова. «Фотореалистический», «пикториалистический» — слишком узкоспециальные и односторонние понятия, в которые сложно вписать авторскую интенцию: она всегда претендует на широту экспансии. Не зря же художник называл и упорно продолжает называть себя постмодернистом, — то есть эклектиком. Миссия постмодерниста заключается в работе со всем доступным культурным багажом, в его переработке, переструктуризации, вследствие чего появляется новая структура с новыми критериями качества [4]. Критерием качества Савадовских работ является тактичность и убедительность имплантаций Другого в однородную среду, имплантаций Сущностного в Видимое. Выражаясь лакановским языком, популяризированным Жижекком, имплантаций «другого», *petit objecta*. Говоря о ранних фотопроектах, и внедрениях чужеродного, художник использует слово «интервенции» — но они не всегда несут откровенно агрессивный смысл. Сбой системы могут вызвать и довольно тонкие, второстепенные, и абсолютно не враждебно настроенные агенты... К примеру — стаффажные элементы в ткани видимости, части «фальшь-реальности», которые по своей символической значимости из последних становятся первыми.

### Система декораций

Они возникают в фотопроекте Савадова «Ангелы» (илл. 1–3). Здесь подрывная миссия его героев артикулируется еще более внятно, соотносясь с универсальным культурным архетипом — «отпавшими от бога» падшими ангелами. На рассвете их будто бы свергли с небес на какое-то пустынное скалистое побережье. В этих съемках бросается в глаза антураж подчеркнуто романтического плана и декларативно романтическое бунтарское мировосприятие. И опять же, с одной стороны, в выборе мифологического героя все основано на самоощущении, на личной мифологии. Любой герой Савадова — остро ощущаемая в какой-то момент ипостась собственного «Я». Падший ангел — тень, которая сложно отделима от света, точнее, свет, превращающийся в тень в наказание за посягательство на власть Бога — достаточно вспомнить мифическую историю «князя тьмы» Люцифера. В какой-то смысле каждый художник — богоотступник, так как он посягает на божественную прерогативу творить мир из ничего. Ангел, показывающий кукиш кресту, установленному на скале — ключевое в смысловом плане фото серии. С другой стороны, несмотря на привязку к процессу самоосознания личности, большинство персонажей Савадова вписаны в традиционную мифологию и историю искусства. Несмотря на поглощенность новой антропологией, привязанной к местному контексту, быть частью общечеловеческого «культурного архива»



Арсен Савадов Из проекта «Ангелы», 1998. Цветное фото

важно для художника — универсальность определяет масштаб образа.

В падшем ангеле реализуется коллективная декадентская программа; в качестве ближайшей аналогии припоминается творчество Михаила Врубеля, которого опасный дух, «не столько злобный, сколько страдающий и скорбный», свел с ума. В свое время Врубель проиллюстрировал поэму Лермонтова: «Печальный Демон, дух изгнания, Летал над грешною землёй, И лучших дней воспоминанья Пред ним теснились толпой...». За Савадовскими татуированными «ангелами» неизбежно тянется весь этот шлейф культурных коннотаций. Упав с небес, они получили временное пристанище на земле, чтобы сворачивать души людей с «пути истинного». Но это только краткая передышка — вскоре они сядут в лодку, символическую «ладью Харона», чтобы отбыть в пункт своего конечного назначения — то есть, в ад... Едва покинувшие небо, они выглядят любопытными туристами, фотографирующими наполненную страданиями материи земную жизнь — как-то напоминающее о бренности всего живого выброшенное на берег полуразложившееся тело русалки. В каждой серии Савадова всегда присутствуют и точно расставлены шокирующие акценты — такие, как этот бутафорский труп или кощунственный жест в адрес Бога...

Что касается оптики серии, то это постановочное фото в классическом варианте — без предыдущего сопоставления реального, документального плана бытия и созданной видимости. Видимость становится гомогенно искусственной, вплоть до имитации иконной обратной перспективы, которая есть верх мистического, умозрительного восприятия. Позлащенные солнцем прибрежные скалы, на которых располагаются персонажи, напоминают золотой фон византийских икон. Весь образ в целом есть имитация иконного, до-рационального видения. В серии появляются первые вкрапления в дальнейшем активно применяемого Савадовым приема «фальшь-реальности» — плоских расписанных декораций. В фото нет попыток цифрового монтажа — Савадов монтирует «картинку» вживую. Вкрапления — «горки», деревья, архитектура — напоминают детали «тречентовских» изображений. Этот исторический этап обозначил грань дематериализующего видимое средневековья и нового «материального» времени, когда зародилось современное восприятие объема и пространства. В этом пограничье проявляется все то же тяготение Савадова к неопреде-



*Арсен Савадов Из проекта «Ангелы», 1998. Цветное фото*

ленному и становящемуся. Искусственные детали ландшафта, похоже, являются реминисценцией фресок капеллы дель Арена в Падуе с историей Христа в живописном исполнении Джотто — от них ведет свое начало реалистический принцип изображения... Имплантация «горок» в тело реальных скал, да и прочих предметов, порой зависающих в воздухе, раскачивающих и опрокидывающих наше поле зрения множественностью точек схода линий перспективы, тем не менее, в общей изобразительной плоскости выглядит довольно органично за счет довольно странной аналогии — «перевертыша». Унитарной, основанной на перспективе веры, средневековой системе духовных координат соответствует разбалансированная система пространственных координат. Она в чем-то схожа с хаотичным и сумбурным духовным ландшафтом современного человека, в котором невозможно отыскать единую перспективу.

В следующей серии, «Андеграунд 2000», очередном предчувствии духовного апокалипсиса с надеждой на спасение, эта линия сопоставления традиционного и актуального взгляда на мир продолжится... Опять же, «Ангелы» важны тем, что здесь появились ключевые для Савадова символы и завуалированные моральные послания, парадоксально вытекающие из противоречивости видимого — спасательный круг и якорь, в христианстве обозначающий одну из главных добродетелей, надежду души на спасение. Надежда закрадывается даже в «богоборческую» серию — в вечном вопросе борьбы добра со злом Савадов отвергает однозначные смыслы; сложно определить, что есть что. Романтическая, нигилистическая апологетика бунтующего против принципа мирового порядка отрицательного героя и поиск пути духовного спасения — эти взаимоисключающие аспекты уживаются в одном образе, грань между добром и злом размыта...

Схожая мотивация была у художника и в серии «Андерграуд 2000» (1999). В пластическом плане — это выстраивание однородной видимости из чужеродных элементов, внедрение плоских «теней», сводящее все изображение целиком к некой уплощенности, двухмерности, которая является исходным качеством образа. Глядя на эти hand-made декорации, невозможно не задаться вопросом: зачем прибегать к ним в эпоху цифрового монтажа? Ответ напрашивается сам: ради восстановления ауратичности зеркального — отражающе-



*Арсен Савадов Из проекта «Ангелы», 1998. Цветное фото*

го реальность (ее разновидностей может быть сколько угодно) образа. Художник рассчитывал на то, что срабатывает инерция восприятия: «плоский» ассоциируется с «сакральным». И ради торжества реального над Реальным. Это разные виды эстетических и психологических манипуляций, путей рождения образа — трансформация реального или манипуляции в медийной плоскости, в «пустыне Реального», отрицающие само реальное. Вера, которая движет художником в данном случае — это вера в сущее.

Сюрреалистический эффект обмана зрения, смешения несмешиваемого возникает не «как бы», но на самом деле: декорации имплантируются в тело реальности. Это не просто знаки, сами по себе возникающие на медийной поверхности. Такая визуальная драматургия сложна и интересна — противопоставление искусственного и естественного, видимого и сущностного разыгрывается в действительности. Фотография же только фиксирует его, выполняет роль медиума, посредника между реальностью и образом. Здесь вновь вспоминается наблюдение Бодрийара, писавшего о чрезмерной «стереоскопичности» образов и о тенденции убавления, отсечения их лишних измерений [1, с. 127]. Наименее «продвинутые» художественные средства приводят к максимальному «эффекту реального». Опять же, «эффект реального» — это не более чем эффект «реальности вымысла», который заостряется до такой степени, что образы выглядят сплошным потоком галлюцинаций. И еще один дополнительный «плюс»: вымысел, помещенный в реальности, несет на себе более внятную печать авторского видения, в то время как манипуляции в медиа-плоскости — безличны.

Материализованный галлюциноз основан на суггестивном потенциале места — монументально-патетического ландшафта находящейся под землей соляной пещеры, из глубины которой выплывают странные виденья. Савадов снимает в импровизированном «санатории» для больных туберкулезом — в стерильном воздухе здесь гибнут все микроорганизмы. Только населяют эту пещеру не люди, а существа потусторонние — не прямые цитаты, но специфические персонажи по мотивам святой истории из капеллы дель Арена в Падуе, на стенах которой Джотто запечатлел сцены жития Иоакима и Анны, Богоматери и Христа. Более того, сама глубокая, узкая и с высокими сводами пещера по своей пространственной конфигурации напоминает этот однефный храм. Савадов, как и в серии «Донбасс-Шоко-



*Арсен Савадов. Из проекта «Love story», 2001. Цветное фото*

лад», осознанно обращается к архетипу пещеры — храма. Пещеры как метафоры внутреннего пространства, духовного андеграунда, места локализации альтернативной катакомбной культуры и религии — ведь христианство зарождалось в катакомбах. В отличие от «Дон-басса...», в «Андеграунде...» само величественное пространство, его архитектура играет главную роль. Стаффажные фигуры «оживляют» его, играя роль пространственных ориентиров. Структурная, напоминающая поверхность морской раковины, фактура стен пещеры изумительно красива. Под ее сумрачными сводами стремительно носятся напоминающие стаю испуганных воробьев гримасничающие «ангелочки», будто бы сошедшие с «Распятия» Джотто... Здесь работает модель «Соляриса», о которой писал Жижек — места, рождающего фантазмы, материализующего подсознательные проекции [2]. В данном случае, при всей моральной ненавязчивости изображенного — образы, вызванные к жизни «дурилками картонными», легко «порхают» перед нашими глазами — священная история выступает как бы подавляемым фантазмом, теснящемся в мозгу современного человека. Как ни странно, зрелище затрагивает своей эфемерностью и «настоящостью» одновременно; чем эфемерней оно, тем более настоящим выглядит, заставляет задуматься, что есть высшая моральная инстанция — Бог, императив, Суперэго... Савадов символически связывает уровни материального и нематериального, которые разъединены в современной культуре пуповиной реальных драпировок, наброшенных на фантомных «небожителей». Шестикрылый серафим повис на этом куске ткани, как воздушный змей... Художник связывает обыденную реальность секуляризованного сознания и чудесную — сознания мистического. Каждый персонаж явлен светом, отделен от мрака пещеры — и это уже чудо. Воздевшие руки или падающие ниц персонажи в хитонах и с нимбами являются зрителю среди старых кроватей и тумбочек, разбросанных подушек и одеял, теннисных столов... Еще одно ценное качество этих плоских фигур — их масштабная вариативность: уменьшая стаффаж, художник увеличивает пространство, и понять его реальные размеры подчас сложно, так как пространственные «настройки» снимков были намеренно «сбиты»...

Тот же ход был отработан и закреплен в нескольких проектах 2001-го года — не столько программных, но, тем не менее, важных звеньев общей цепи Савадовского мета-нарра-



*Арсен Савадов. Из проекта «Love story», 2001. Цветное фото*

тива — «Love story» (илл. 4–5) и «Караимское кладбище» (илл. 6). Картонный стаффаж помещен в сердце «магического» места — места будто бы генерирующего образы-«призраки».

Итак, «Love story» — это исследование феномена продуктивного нарциссизма, лежащего в основе творчества, «история любви» к своей творческой ипостаси. По большому счету, суть каждого савадовского образа — нарциссична. Это и есть классический способ репрезентации — нарциссическая репрезентация. Право на «ауто-эротическую» подачу дает сам пиетет к процессу творчества, «любовь себя в искусстве». Все его герои — натурщики или реальные персонажи — позируют с осознанием своей значимой роли в акте творчества, завороченно созерцая себя самое в зеркале большого искусства... «Love story» снимался в Крыму, в романтическом Алушкинском парке и Воронцовском дворце. Как и «Ангелы», «Андеграунд» — это прекрасная сказка, легенда о гармоничном человеке. Утопия культурного досуга аристократов на лоне природы... В отличие от предыдущих проектов, здесь художник абстрагируется от социального фона, повествование переведено во вневременную плоскость — в мифическое время и пространство. Главная «плоская» героиня — двухголовая девушка. Она эманерирует подлинное достоинство мифических существ, красоту и умиротворенность аристократки духа — обе ее «ипостаси» настроены на мечтательную и созерцательную волну. Двуглавость в данном случае не уродство, но признак особой утонченности натуры, мутирующей голубой крови, принадлежности к касте избранных творческих существ. Она сидит на берегу пруда в роли «Леды» с лебедем у ног, возлежит на поросших мхом валунах, читает в уединении, рисует за мольбертом... В нашу эпоху крушения идеалов, когда, казалось бы, понятие творческих и аристократических элит себя окончательно исчерпало, эта ода идеальному творческому человеку выглядит немного наивно. Тем не менее, она имеет место быть и воспринимается не фальшиво, не иронично, но пассеистично. В этих трех последних, скорее мифологических, чем антропологических проектах, архив сакрального искусства и общекультурных ценностей не проецируется на современность и не ставится под вопрос. Для Савадова он не нуждается в «модернизации» и в доказательстве своей актуальности — он актуален априори, по факту своего существования, как фундамент современного сознания...



*Арсен Савадов. «Караимское кладбище», 2001. Цветное фото*

Громадное караимское кладбище возле Чуфут-Кале, «Иудейской крепости», — одно из красивейших мест Крыма, с весьма специфической элегичной атмосферой. Чтобы создать произведение в жанре *vanitas*, Савадову достаточно было лишь чутко ее транслировать. Привнесенная «постановочность», то есть внедрение вируса искусственной реальности, здесь минимальна. Считается, что кладбищу около двух с половиной тысяч лет, и здесь около пяти тысяч захоронений. Это и есть тот символический резервуар памяти о золотых днях малого народа караимов — сейчас их в мире осталось всего около двух тысяч... Покосившиеся, полуразрушенные (но не разграбленные черными археологами — караимы не брали на тот свет ничего ценного), вывороченные массивные надгробные плиты из белого известняка теснятся бесконечной толпой призраков. Они тонут в ковре опавших, начинающих перегнивать листьев. Когда-то здесь росли вековые дубы, и кое-где видны их опавшие стволы. Сейчас сквозь могилы пробиваются тонкие стволы молодого леса. Формальная выразительность этого проекта — как и в остро дробящихся скалах «Ангелов», рельефных соляных сводах «Андеграунда», покрытых мхом валунах «Love story» — основана на любви единой фактурой сущего. Здесь она становится приоритетным художественным средством и целью одновременно. Живописное зрелище тотальной и прекрасной энтропии, бренности, складывается из рифмовки фактур, с разной скоростью уходящих в небытие компонентов сущего. Самым стойким из них оказывается выветривающийся здесь веками, потемневший, покрытый мхом и лишайниками известняк, самым уязвимым — опавшие листья, где-то посередине — шершавые стволы деревьев... Ты будто бы вдыхаешь пряный запах листвы и слышишь зловещую тишину. Повисшее в воздухе состояние тревожной напряженности особенно пронзительно в рассветные часы, когда контрастность светотени отсутствует, и ряды надгробий окутаны сонным оцепенением вечности. На стеллах — старозаветные тексты. «Караимы» переводятся как «читающие», то есть, не признающие устную традицию Торы. Их религиозно-этническое происхождение туманно, существует две его версии. Одна из них предполагает, что это ассимилировавшиеся среди тюркского населения багдадские евреи, отколовшиеся от ортодоксального иудаизма в XVIII в. Другая, общепризнанная, считает их хазарами, принявшими

иудаизм... Во время нацистской оккупации Крыма караимы добились официального признания немецкими властями себя народом, не относящимся к еврейскому. Так ли это на самом деле — сложно сказать... При всем эстетизме антуража смерти в нем кроется некая жуть — а именно, жуть осознания художником того факта, что «мир мертвых неизмеримо обширнее мира живых». Но человек упрямо старается не замечать этого очевидного факта. Чтобы смягчить латентный, присущий всему живому ужас перед смертью — здесь нет ее, но появляются пока только ее следы, знаки — создать иллюзию идиллии, Савадов выставляет у могил стаффажных барашков, позолоченных лучами закатного солнца и будто бы читающих древние надписи...

Это — эстетизированное восприятие смерти. Но оно может быть абсолютно беспощадным, о чем свидетельствует самый радикальный, самый рискованный Савадовский проект — «Книга мертвых». То был в гораздо большей степени вызов самому себе, чем зрителю. Съемки в морге оказались очередным испытанием на выносливость для всей съемочной группы, а выработка интеллектуальной подоплеки постановки — для автора. Подобные провокации выглядели бы нелепо, если бы их внутренняя мотивация не была очевидной. «Провокация есть часть пробуждения. Ракета не летит без сгорающих частей. Эти части выводят мышление на уровень сверхзадач, на временную или вечную оставленность. Провокация — очистительное средство, методика зажигания, инициация»... [3].

Одна из самых распространенных претензий к фотографии — лучше всего ее озвучил Ролан Барт в *Camera Lucida* — она как губка вбирает и обнажает время. Заостряет его следы, делает их более внятными, рельефными — их фиксация может быть довольно болезненной для зрителя. С точки зрения «любителя фотографии» Барта, время — главный объект ее изображения. Что бы она ни изображала, она фиксирует прежде всего время. Это в том случае, если речь идет о фотографии, запечатлевающей необработанную реальность такой, какой она есть. Вменить эту «хронозависимость» Савадовским постановочным фотопроектам невозможно — по большому счету, они выключены из стихии времени. Даже те, которые продуманы как антропологическое исследование и скользящим фоном задевают социальные реалии.

Сам художник настаивает на том, что его творчество на данном этапе было по определению социальным [4]. Тем не менее, Савадовский нарратив зависает в некой метафизической плоскости на грани реального и обратного времени, реального и мифологического пространства. Как происходит скачок в метафизическую плоскость, наиболее наглядно демонстрирует этот проект, преобразующий «чернушный» материал реальности в демонстративное произведение искусства. В «Книге мертвых» прием постановочности обнажен максимально. Художник не фотографирует сам — он является только постановщиком: то есть, его миссия — выстраивание мизансцены, пропускание реальности сквозь фильтр «картинного сознания». Поиск максимально выразительного образа — динамичной композиции, выразительных ракурсов, пластики, цветовых акцентов, максимально выигрышного освещения. Вся эта «художественная шлифовка» реальности переносит звучание образа в высший регистр смысла: «Я считаю, что некоторые темы нужно закрывать, чтобы не дать их ополщить бездарным художникам. Вот шахтеров как тему тоже необходимо было вовремя закрыть. То же и с темой морга. Я видел, как мои помощники, как-то попав туда и толком ничего не поняв, начали снимать, они просто балдели от такого количества «чернухи». Но касаться такого материала без программы категорически нельзя. Иначе это была бы просто «чернуха»: ну, попал дурак куда-то и что-то там наснимал. Мне как-то попался на глаза журнал «Штерн», листая его, я увидел обзор современной России за 1998 год. Пять фотографий: одна — шпильят телку на Киевском вокзале, какая-то еще чернуха и больница — гора трупов, худых, жутких, а на заднице у того, что лежит на самом верху, шариковой ручкой нарисованы глаза. И я себе отметил, что тема уже созрела, и надо снять ее, дабы избежать возможных профанаций» [5, с. 68].



И действительно, «Книга мертвых» профанацией не выглядит. Но здесь к месту будет другая распространенная претензия к фотографии, высказанная Сьюзен Зонтаг — потребительское отношение к реальности [6, с. 24–27]. В данном случае оно очевидно. Невозможно избавиться от двойственного отношения к этому действительно радикальному жесту, радикальному даже по сравнению с предыдущими. Художник отказывается от банального человеческого уважения к умершим во имя чего? Вряд ли зрителя можно было шокировать, в очередной раз напоминая ему, как уродлива смерть. Переодевание и рассаживание тел, образующих классические «постановки», происходило во имя установления правды об их теперешнем статусе — они перестают быть субъектами изображения и становятся объектами. Пассивным рабочим материалом. Журналисты писали о том, что художник собирает «натюрморт» из трупов — внешне все так и выглядело. Факт вынужденной пассивности человеческого тела потрясает... Он во сто крат усиливает естественную способность фотографии пожирать реальность, приводить к ее к «застыванию», к «омертвлению» через банальную трансформацию — превращение субъекта в объект изображения. Это и происходит на наших глазах, несмотря на то, что художник якобы прибегает к обратному ходу — к «оживлению» мертвых тел, он уяулирует их теперешний статус. То, что «статисты» съёмки мертвы, становится ясно не с первого взгляда — в этом узнавании, установлении истины и заключается главный драматический момент... «Хорошо, когда художественный хоррор идет в прямом режиме, без компьютеров, без постпродакшнов, его приглаживающих. Когда за работой стоит ответственность художника, пульсация реальности. Мы в вергилиевском путешествии. Из проекта в проект обходим антропологические тупики и ищем там что-то полезное для себя. Для вторичного опыта — ведь к темам этим до нас обращалось достаточно много художников. Опыт получаем колоссальный...» [3].

Художник пытается доказать, что смерть является естественной частью жизни, она ближе, чем принято считать. «Амнезия» смерти очень характерна для материалистического, потребительского сознания, не ориентированного на посмертное воздаяние за дела земные: «Все дело в том, что нынешнее американское общество уверено — смерти нет. Но ведь без смерти нет правильного представления о мире. А у американцев до последнего вздоха на лице держится «хэппи смайл». Для них смерть — это лишь случайная автокатастрофа. То есть, нечто исключительное. Но она ведь придет ко всем!» «Мостиком» из мира мертвых в мир живых стал предметный антураж съёмки: «Главным в проекте «Книга мертвых» были не фотографии, а сами объекты — инсталляция из вещей, которые участвовали в съемке. Когда зрители садились в кресла, где до них сидели мертвецы, трогали предметы, побывавшие в мертвых руках, а потом отдергивали полог, скрывающий работу, — это была инициация». Инициация оказалась настолько суровой, что художник вполне резонно не рассчитывал на благосклонное понимание соотечественников. Впервые работы были показаны на «Мастерских «Арт-Москвы» в 2001-м, но так никогда и не выставлялись в Украине.

Это превращение субъекта в объект — следующий шаг Савадова в поэтапном процессе *имплантации искусства в тело реальности*, когда эстетическое подчеркивает, оттеняет, выявляет реальное. Демонстративное эстетическое выталкивает невидимое реальное в поле видимости. Эстетическое в теле реального выглядит катализатором смысла — явным симптомом болезни, пугающим, больным инородным образованием... При всем нарочитом эстетизме Савадова ставки «искусства ради искусства» у него резко падают. Он выстраивает оптическую конструкцию, совмещающую в себе два контрастирующих плана — бытия и искусства, антропологической иллюзии и иллюзии эстетической... Причем художник нарочно прибегает к инверсии изображения и фона, инверсии значимости, которую зритель самостоятельно должен скорректировать, расставить приоритеты «что есть что». Незаметный горизонт бытия — как бы театральный задник, который прячется за ярким, бросающимся в глаза, перегруженным декором и действием главным планом. Его еще нужно извлечь, очистив от избыточной визуальной информации — увидеть и понять...

## Література

1. *Бодрийяр Жан*. Соблазн. М., 2000.
2. *Жижек Славой*. Вещь из внутреннего пространства. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://rumagic.com/ru\\_zar/sci\\_philosophy/jijek/2/](http://rumagic.com/ru_zar/sci_philosophy/jijek/2/).
3. Интервью с Арсеном Савадовым. Vergilius Art [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://arsensavadov.com/blog/vergilius-art-интервью-с-арсеном-савадовым>.
4. *Курина Аксинья*. Арсен Савадов: «С молодежью общаюсь непосредственно, то денег дам, то в глаз кому-то» // Українська правда. Життя. — 2009. 28. 09. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://life.pravda.com.ua/interview/2009/09/28/27559/>.
5. *Ложкина Алиса*. Арсен Савадов: «Мои герои — это персонажи с размытым понятием реальности» // Art Ukraine. — 2011. — Сентябрь — октябрь 1 (1).
6. *Сонтаг Сьюзен*. О фотографии. — М., 2013.

Аннотация: Статья Вікторії Бурлаки «Стафаж» символічного у фотопроектах Арсена Савадова — імплантація мистецтва в тіло реальності» аналізує багатопланову оптику художника. Він вибудовує оптичну конструкцію, яка поєднує в собі два контрастуючі плани — буття і мистецтва, «антропологічної ілюзії» та ілюзії естетичної. Демонстративне естетичне виштовхує невидиме реальне в поле видимості. Естетичне в тілі реального стає каталізатором сенсу.

**Аннотация.** Статья Виктории Бурлаки «Стафаж» символического в фотопроектах Арсена Савадова — имплантация искусства в тело реальности» анализирует многоплановую оптику художника. Он выстраивает оптическую конструкцию, совмещающую в себе два контрастирующих плана — бытия и искусства, «антропологической иллюзии» и иллюзии эстетической... Демонстративное эстетическое выталкивает невидимое реальное в поле видимости. Эстетическое в теле реального становится катализатором смысла.

**Summary.** An article by Victoria Burlaka «Stuffazh» of symbolic in the photo projects of Arsen Savadov — implantation of art in the body of reality» analyses the multipronged optics of the artist. He lines up an optical construction, combining in itself two contrasting plans — life and art, «anthropological illusion» and illusion aesthetic. The demonstrative aesthetic pushes the invisible real in the field of vision. Aesthetic in a body of real becomes the catalyst of sense.