



Художник Сергей Бугровский работает уже десять лет, в основном, в рамках традиционного жанра живописи (портрет, ню, натюрморт), придавая им, однако, парадоксальную новизну, обусловленную как осязаемым индивидуальным своеобразием его мироощущения, так и его принадлежностью к действительно новой живописной волне, которая сейчас, в частности, наметилась в Липецке (так что можно говорить о «новой липецкой школе»). Лишь изредка Бугровский прибегает к коллажу и ассамбляжу опять-таки чаще в живописном контексте, (например, в портретах). Правда, есть отдельные интересные пробы объекта.

И все же можно сказать, что здесь обновление картины на ее последнем историческом витке развития происходит без радикального разрыва с наследием прошлого, с основами станковой живописи. Просматриваются и реминисценции большого «музейного» искусства прошлого. Хотя заметим, что в качестве такового сейчас воспринимается и наследие авангарда – модернизма начала нашего столетия – модернистская «классика» – таковы стилиевые приметы экспрессионизма, метафизической живописи, порою кубо-футуризма, наблюдающиеся у рассматриваемого художника. Некоторые ассоциации из сферы культурной памяти уведут и гораздо дальше в глубь времен. Так, в некоторых портретах и особо в обнаженных, с их по-современному резко размашистой манерой письма и включением контрастных красок, одновременно по-своему возрождается старинная магия светотени. В буровато-серебристом свечении тел и пространства исподволь узнается нечто барочное, – можно даже сказать, Рембрандтовское. Такое вольное сравнение имеет право на существование, т. к. речь идет лишь об одном из формирующих влияний – эстетических корнях самобытности художника. Все это так или иначе воспринято, пропущено через интенсивность личного ощущения, для которого характерен одухотворенный драматизм преображаемых образов повседневно. Веяния прошлого из современности восприняты им скорее чувственно – интуитивно, чем рассудочно.

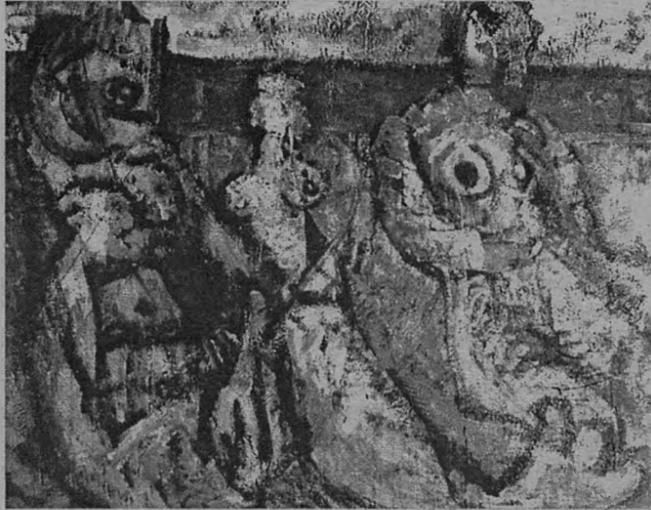
Быть может, некая уже отмеченная, отдаленно – Рембрандтовская «аура» унаследована и окольным путем через изысканно-сдержанную, сплавленно-мерцающую живопись позднего Фалька.

Есть аналоги в смысле сочетания раскрепощенного неистового спонтанного почерка с созерцательностью и своеобразным лиризмом тихих мастеров русско-советского искусства 20–30-х годов, как Древин и Удальцова. Такие импульсы некогда прерванной отече-

КАРТИНЫ С. БУГРОВСКОГО

ственной живописной традиции очень важно наследовать и оригинально переосмыслить на современном этапе ее возвращения. Видимо, важна и связь времен, свершившаяся через старейшего липецкого художника В.С. Сорокина, во многом созвучного вышеупомянутой ветви нашего искусства.

Пожалуй, наиболее программны, интересны и развернуты у Бугровского его циклы натюрмортов и обнаженных. В натюрмортах, в основе которых настольная постановка, композиция из простейших предметов (чаще всего это бутылки или, например, излюбленные живописцем красные стаканы) возникает отнюдь не тихая, а по-своему страстная и странная жизнь этих активно пересотворенных через живопись узнаваемо-неузнаваемых вещей. Предметы теряют свою привычную жесткую статику, насыщаются динамикой и



«Русалки на берегу». Липецк. 1995 г.

энергией через взволнованный почерк письма и умеренно деформирующиеся начертания легких контуров. Сохраняя стабильность формы, они как бы всплывают, проступают в вязком и одновременно дематериализуемом средовом Пространстве. Их, на первый, взгляд степенная успокоенная расстановка обманчива – все полно скрытых сил, вибраций, метаморфоз...

Однако натиск подвижного, свободного, текучего письма не отменяет пластическую магию четких форм и очертаний. Сам ритм архитектурно строен, наделен сложным порядком при всей внешней простоте и даже брутальности натюрмортных мотивов. Подвижность и стабильность, лаконичность и избыток очень оригинально взаимно дополняют друг друга. Здесь встречаются вовсе аскетичные «монохром», но чаще поверхность и пространство насыщены цвето-светом. При этом сами твердые формы часто словно обретают странную невесомость неких ажурных контурных структур – каркасов, которые могут быть восприняты, как своего рода идеи – эйдосы отторгнутых от быта простых вещей. Такие пластические предметы-знаки способны говорить о многом.

Здесь уместны некоторые ассоциации с итальянской метаживописью, но в сугубо русском, не столько интеллектуальном,

сколько в стихийно-интуитивном, «анархичном» воплощении. Есть параллели с Моранди, но они более поверхностны: тонкая светоплотность самого пространства с комбинаторикой из бутылок.

Более неожиданное, но небезосновательное окажется как раз не лежащее на поверхности созвучие с другим живописцем – «метафизиком» де Кирико, с его загадочными городскими ландшафтами и статуарными, странно оживающими персонажами (хотя ни в манере письма, ни в сюжетах, казалось бы, тут нет ничего общего!). И все же предметы натюрмортов порой воспринимаются какими-то необычными существами, персонажами, а в пространстве этих композиций угадывается нечто пейзажное, ландшафтоподобное. Столь конкретные в натуре вещи здесь отстранены, в чем-то даже уподобляясь антропоморфным персонажам, они дают повод едва ли не для жанровых и ролевых ассоциаций. Любопытно другое замечание художника – друга по поводу одной из картин: «Зеленые бутылки смотрят кино про розовые бутылки». Это остроумно и точно, но дело обстоит серьезнее. Если воспринимать предметы в качестве неких существ, то они скорее загадочно-имперсональны и пребывают по ту сторону конкретности человеческого. Если это и существа, то какой-то другой, внечеловеческой породы.

Быть может, условные действующие лица некоего «магического театра» с его застывающими картинами-мизансценами. А возвращаясь к нашей вольной ассоциации с де Кирико, отметим в этих картинах их архитектурность. Даже порой бессознательное уподобление пространства натюрморта композиции архитектурного пейзажа, где, например, запрокинутая в обратной перспективе, как бы «обозреваемая сверху» настольная плоскость напоминает о какой-то городской площади, где располагаются эти предметы, уподобляющиеся своего рода «архитектурным строениям», а стена позади стола ассоциируется с непроницаемым «фасадом».

В целом само пространство, ясно обозримое, сохраняет загадочность скрытого метафизического «измерения». Для этого, оказывается, предметам вовсе не обязательно терять свою конкретную узнаваемость, растворяясь в чистой Абстракции.

Трактовка темы «ню» здесь тоже весьма оригинальна, заметно отличается от более привычной спокойной созерцательности при подходе к теме обнаженного женского тела. Повышенная эмоциональная напряженность выводит эти картины скромных форм за пределы камерного эстетизма и этюдной натурности. Сохраняя свою чувственную пластичность и узнаваемость, тела обнаженных вовлечены в метаморфозы самого внутрикартинного пространства, напряженность и непокой которого сообщает звучанию образа и самой теме в целом тревожные, меланхолические, даже драматичные интонации. Ощущение Драмы Бытия, существования, как тревоги, ненавязчиво дают о себе здесь знать. Это передается через ярость самого почерка с его бурями пастозных фактур, через роль черного цвета и световых контрастов в колорите. И все же тут доминируют не психологически изысканные настроения и не отвлеченная идея, а пластические ценности как таковые, интенсивность и увлеченность процесса письма и качество результата.

В данном случае упразднено не только жесткое разграничение фигуры и окружения, которое менее всего является нейтральным фоном. Тут преодолевается и сам дуализм «мажора» и «минора». Поэтому не следует слишком драматизировать видимое. Здесь обыграны борение и союз Мрака и Света (впрочем, оттеняемые вкраплениями красочных контрастов). Возникает, то сгу-



«Портрет поэта С. Зубарева». Липецк. 1991 г.

щаясь, то разреживаясь, напоминающее о старых мастерах Сияние из Тьмы. Угадывается вечный мотив светорождающего и формотворящего мрака, вовсе не отождествимого с «мрачностью» в ее расхожем обывательском понимании. Хотя часто это более смягченный, приглушенный контраст, когда образы проявляются из некой серебристо-землистой полумглы. Пространство не слитно и не раздельно по отношению к телесной пластике и обнаженной плоти, фигуры не растворены в окружении, а скорее сорастворены с ним. Часто серебристая, светонасыщенная телесность, вспыхивая, рождается, лепится кистью как бы на наших глазах, порой оставаясь на уровне предположительно-небрежного, выразительно-беглого намека, порой уплотняясь до скульптурно-осязаемого объема.



«Обнаженная на желтом». Липецк. 2001 г.

В своей натурной основе – это обнаженные, позировавшие в интерьере, который мы, как правило, не видим. Возникает скорее подобие некоего природного пространства, которое при этом вовсе не становится пейзажем: это какая-то особая, по-своему живущая среда, витальная стихия укроающего хаоса, среда не менее активная, энергичная, чем сами изображенные, едва ли не столь одушевленная, но совсем иначе. Эта окружающая модель Пространства бурлит, порой как бы вспучиваясь, изливается из глубин на поверхность. Или, напротив, проваливается куда-то в недра безмерного. И тогда вновь уступает инициативу фигуре, человеческому образу...

Сама картина и вся связка цикла представляют и воспринимаются как особая, вобравшая в себя бурю диссонансов, но при этом целостная, единая по существу «среда обитания». Это пластическое свидетельство «В-Мире-Бытия». Это как бы протяженность сущего, застигнутого в его становлении, а так же и способ существования – (экзистенция), понята и истолкована в данном случае через Язык Искусства.

Сергей Кусков,
искусствовед,
г. Москва.



«Натюрморт с бутылками». Липецк. Холст, масло, ассамблеж. 1999 г.

(КМ-12/09/05)
 Бугровский Сергей
 Искусство народов мира - 2005 - 11-12 - с. 2