Автор: Игорь Бурганов
13.11.2014 19:00 - Обновлено 02.03.2015 18:08

Что ищут птицы. Они всегда ищут новое. Птицы ищут воду и сушу, воздух и землю, облака и скалы, теплые страны, прохладные страны, открытость неба, таинственность леса, прохладу ветра, тепло солнца. Весь мир поделен разноцветными полосами. Зеленое — лес, желтое — песок, красное — огонь, голубое — небо, синее — вода, белое — день, черное — ночь. Таков цветовой спектр поиска и выбора. Поверхность земли для птиц как ткань и ковер, она раскатывается длинными цветными полосами. И птицы выбирают дороги цветов.

Можно с уверенностью утверждать, что во время всемирного потопа ни одна птица не погибла. Они искали и нашли убежище в ладье Ноя. Сам Ной ощутил глубину двух стихий: бездонного неба и океана. Испытав ужас и величие двух бездн, он выпустил голубя, чтобы он среди вод отыскал полоску суши. Крылатая надежда Ноя была в буквальном смысле на кончиках пальцев. Голубь несколько раз улетал и вновь находил ковчег. Наконец он увидел полоску освобожденной от вод земли и не вернулся. С этих пор птицы стали вестниками новых земель.

Цветной ковер земли с высоты полета, ладонь и пальцы Ноя, выпускающего голубя, люди-планеты — сказочные мотивы, овладевшие воображением художника Игоря Бурганова. Эти и другие мотивы он исполняет в живописных полотнах, которые потом мастера повторяют в рукотканных гобеленах. В гобелене, как и в живописи, цвет смыкается с фактурой, материя мазка трансформируется в динамику бегущей нити. Фактура гобелена подобна полету птиц.

Каждый человек — в своем роде Ной, исхитряющийся спастись от потопа. В живописном этюде Игорь изображает маленького беленького человечка, «затерянного» в бездонной воронке неба-океана. Пересекающиеся в круговом ритме, уходящие в перспективу синие полосы, как скопище ныряющих рыб, образуют головокружительную прозрачную архитектуру. В глубине и в центре океанской архитектуры — человек, освободившийся от тягот потопа. Это человек-остров, точка схода воздушной конструкции.

Эту этюдно, спонтанно выполненную картину (хочется назвать ее «Спасение Ноя») можно расценить как некий мифологический минимализм: минимум сюжета и персонажей, минимум цветов и пластических средств. Но зато ощутимо многократное эхо глубины. До сих пор не было божества ГЛУБИНЫ, Игорь представил его в виде маленького неуклюжего белого человечка. Одновременно голый «Ной» и маленький,

гротесковый морской тролль.

Другой облик глубины — прямая перспектива прямой дороги. Когда быстро едешь по асфальтовой дороге, полосы леса справа и слева пробегают с тревожной быстротой, мы не успеваем уловить предметные очертания деревьев, домов, водоемов, дорожных знаков. Мы воспринимаем пробегающий пейзаж лишь кромкой взгляда и скорее не видим его, а воссоздаем быстротой воображения. Воображение само становится «пробегающим». Дорога пробегает как песочная стрелка скоростных песочных часов. Возникает божественная триада: дорога — скорость — песочные часы. Игорь попытался передать этот эффект в картине-этюде «Дорога — песочные часы». В основе композиции кубическая перспектива. Четыре грани куба — небо, полотно дороги, и сужающиеся раструбы полос леса справа и слева от дороги. Все сходится в одной магической точке, к ней устремлены четыре грани пейзажа. Красная точка притягивает и предупреждает: не останавливайся на пол-трети-пути! Мы «ныряем» в глубину пейзажа, как Ной в величие потопа.

Но вот Игорь погружает нас в новую невиданную глубину — в глубину капли.
Также этюдная картина «Дождь, капля» предстает как голубой раствор, в который погружен весь небосклон. Капли, когда их много, очень много, стирают очертания предметов, провоцируют ливень туманных движущихся форм, силуэтов, многоголосый звуковой фон. Художник представил дождь как род очистительного потопа. В сквозном бурно-синем небе продолжает бесстрашно парить птица, вместо ковчега возникает слово «**трава**». Оно написано кистью, материально, зримо, жирно. На это слово можно положиться столь же уверенно, как на непотопляемые быстроходные корабли викингов. При этом эскизно написанные слова «*дождь*», «*капля*» становятся возбудителями и генераторами *ливня*. Слова, как стихии, вступают в противодействие. Дождь документирован не тучами и лужами, а многократно повторенными словами «*идет дождь*», сгруппированными в косые хлещущие строки.

В 1919-1920 годах Петр Митурич осуществил уникальный эксперимент трансформации графических композиций (пейзажных и геометрических) в многомерные пространственные объекты.Основой пространственной графики стали пересекающиеся листы фанеры и картона. Игорь Бурганов повторил этот прием. Расписанный гофрированный картон стал телом, стволами и ветками фантастического сада. Каждая

ветка — отдельная плоскость. Пересечения плоскостей — стереометрия дерева. Вероятно в памяти растущего растения записана информация о тех пространственных планах и плоскостях, которые оно должно заполнить.

Существуют понятия: глубина черного, глубина белого. Игорь стремится передать глубину синего. Птица, так долго погруженная в синий раствор, сама становится синей. В этюде «Вишни» синяя птица попадает в сказочную страну пурпурных вишен. Такие яркие, спелые ягоды могли созреть только на обновленной потопом благодатной земле. Птица с распростертыми крыльями уподоблена величественному воздушному лайнеру. Яркие ягоды — огни большого города, расстилающегося ковром до горизонта.

В воображаемом мире Игоря Бурганова синее — не цвет, а магическая субстанция, космическая капля. Но в ядре синего — энергия красного и желтого. В одном из этюдов предстает «рука Ноя» с открытой ладонью. На бесконечном синем фоне желтая рука с красными пламенными пальцами становится сигнальным маяком.

В синем пейзаже рождается огромный, вырастающий до неба букет желтых подсолнухов. Это не букет на столе или на подоконнике (в интерьере), это центральный объект пейзажа. Из букета рождается «подсолнечная» женщина-цветок. Экзотическая «островитянка» с бледным лицом и спиралями на груди. В ее глазах пламень синих капель. Ее цветок, вероятно, заговоренный, обладает приворотной силой.
Люди заселили земли и острова. Тропический остров — идеальное место обитания, но он отрезан от внешнего мира. Жители острова Пасхи имели все, но они были изолированы в пределах острова. Их жизненное пространство ограничивалось полосой прибоя. Люди постоянно видели птиц, улетающих в открытые морские пространства, они казались душами свободных божеств.
Люди хотели сами превратиться в птиц. Чтобы преодолеть замкнутые пределы острова, они стали вырезать из дерева и камня изображения птиц. И человек обратился-таки в птицу, а птица в планету! И вот уже в этюдах Игоря появляются «круглоликие» существа-кометы и существа-планеты. У них нет рук и ног. Но они прилагают всю свою энергию, чтобы окружающие их вихревые потоки, облачные туманности и вулканические выбросы вещества превратились в руки и крылья, ладони и стопы. Планеты обрели способность видеть, мыслить и чувствовать. Теперь им во что бы то ни стало надо обрести антроповидное тело. Но пока они полулюди-полукометы. Странные существа-объекты, заселившие межпланетное пространство. Это одновременно и духи, среди которых есть огненные и ледяные представители. Летом 1994 года романтическая публика была поражена из ряда вон выходящим явлением — столкновением кометы Шумейкера с Юпитером. Для простых смертных этот адский взрыв был поистине мифологическим событием. Быть может в этом были замешаны «круглоликие»? «Круглоликие» Игоря Бурганова — это явный вызов строгой космической морали. Это

все тролли, цверги и еще раз тролли!
Но «будоражущий» сюжет как нельзя лучше подходит для гобелена. Ведь и небо для нас — непостижимый многомерный гобелен с черными дырами. А дыры, как известно — признак артистизма!



В одной гобеленной композиции Игорь изображает голубую ткань неба и в ней проем, заплата, вшитая нарочито минималистскими черными нитками. Экологическая пробоина в атмосфере! Нет, метафора! Вставка другого цвета и в ней летит птица. Это воздушный люк, проход в иные пространства и измерения. Птица размахом крыльев скрывает от зрения истинные масштабы глубины прорыва. Скрывает, чтобы взгляд смотрящего не захлебнулся первым впечатлением. Вставка — не только прорыв в небе, но и в толще вод, это спасение Ноя, ибо из глубины поднимается квадратный участок суши.

Что такое **зрение** и что такой *отражение*? Почему легендарный мифологический герой Персей, атакуя Горгону-Медузу, не смотрел ей прямо в глаза, а использовал отражающий эффект зеркальной поверхности своего щита. Игорь Бурганов создает свою авторскую версию этих и других загадочных явлений.
Зрение
и
отражение
он сопоставляет с

маской
и
лицом
. Маска всегда постоянна, лицо — изменчиво. Маска скрывает, обманывает, разыгрывает; зрение — разгадывает, анализирует, разоблачает. Однако маска — это основное, «первое» лицо.

В трехмерной скульптурной композиции «Тайна отражения» художник представляет маску и лицо как контробъекты. Основа композиции — горизонтальное зеркало. Над отражающей поверхностью возвышается белая гипсовая маска. Она улыбается и гипнотизирует сквозными прорезями глазниц. За ней скрывается гипсовое лицо, напоминающее облик античных героев. Этот «античный лик» обращен вниз и видит собственное отражение в зеркале. Новый «двуликий Янус» представляет двойственную природу человека. Маска — это то, чем субъект вводит в заблуждение и чем защищается от окружающих. Собственное отражение — это то, чем он вечно любуется и вечно лелеет. Художник вновь сталкивает нас с глубиной. На этот раз мы погружаемся в тоннели прорезных глазниц маски и колодец горизонтально расположенного зеркала. Сюжетом становится кругооборот выражений лиц.

Существует крылатое выражение «металлическое» лицо, к которому прилагаются «металлические» взгляд и голос. Игорь тоже создал «металлическое» лицо — рельеф, выколоченный из листа жести. Сквозные пробоины и вбитые гвозди обрисовывают черты лица. Лист становится документом и почти что «криминалистическим свидетельством» того, как «лицо» пробивается сквозь металлический занавес.

Живописные работы Игоря Бурганова всегда эскизны. Далее эскиз переводится в иную субстанцию — в ткань гобелена. В этом качестве мотив обретает плоть, оболочку, графическую определенность. Мастерицы-гобеленщицы, которых становится все меньше, достойно реализуют художественную задачу.

Создание гобелена — трудоемкий, монотонный и дорогостоящий процесс. На вертикально натянутые нити основы нанизываются горизонтально идущие ряды узелков. Три ткачихи за неделю создают всего лишь один квадратный метр поверхности. В контексте современных ритмов и технологий это настоящий гражданский подвиг. Тканое изображение наращивается снизу вверх, создается по шаблону, каковым является графическая прорисовка композиции, укрепленная за создаваемым гобеленом. Можно сказать, что в бесконечных узелках гобелена сконцентрирована сама протяженность времени и энергия рук мастериц. По древней восточной традиции гобелен, ковер — это универсум, воображаемая вселенная. Персидский шатер — замкнутый рай в миниатюре. Со времен древнеперсидского царства идет традиция сплошного коврового покрытия интерьера. Ковры и гобелены закрывают стены и пол. Взгляд и разум входящего растворяются в роскоши цветовых ритмов. Интерьер наполняется отсветом

божественного промысла.
Гобелены Игоря Бурганова обретают обрамление в виде полосы с многочисленными цветными кружками, напоминающими приборные сигнальные лампочки. Гобелен уподобляется огромному плоскому монитору, на экране которого может возникнуть любая самая фантастическая картина.

Когда Тесей входил в лабиринт, чтобы сразиться с чудовищным Минотавром, Ариадна дала ему клубок ниток. По этой нити он должен был выбраться из запутанных ходов. Эта нить была ничем иным, как зрительной памятью. Тесей предварительно изучил и запомнил план лабиринта. Обычно лабиринт связывают с подземными ходами, пещерами, бункерами... Но могут быть и иные лабиринты: лесной чащи, тесных городских улиц, жизненных обстоятельств. Игорь Бурганов представляет разные версии данного мотива. В композиции-инсталляции «Стена» возникает «строительный» лабиринт. В основе конструкции парадная фигурная рама, призванная обрамлять живописную картину, эпический пейзаж. Однако воображаемая панорама природы постепенно замуровывается рядами строительных кирпичей. Музейная рама «застраивается», «затопляется» стеной лабиринта. Город перестает быть гармоничным архитектурным ансамблем, становится добычей нового племени «застройщиков», выступающих в роли Минотавра, пожирающего свободное пространство, архитектурные памятники, самих жителей... «Застройщики» — ловцы душ, замуровывающие чужие окна.

Заключенный в музейную раму фрагмент кирпичной кладки из объекта превращается в «исторического персонажа». Быть может, здесь сфокусированы душа и тело Великой китайской стены. Грандиозный архитектурный памятник, конкурирующий с самой природой, ныне стал местом паломничества, увенчался невидимой «музейной рамой».

Очертания каменно-кирпичных лабиринтов проецируются в небеса. В картине «Воздушный лабиринт» Игорь изображает окно голубого неба, исчерченное объемными светлыми полосами-зигзагами. Жирные полосы выдавленной из тюбика краски воссоздают геометрическую карту полетов. Невесомые воздушные контуры прочерчиваются остриями крыльев. Птицы в полете расшифровывают хитросплетения происходящих и предстоящих событий. Так считали италийские жрецы-авгуры, предсказывающие будущее по полету птиц.
Воздушный лабиринт преображается в орнаментальный оттиск, в неожиданно высветившуюся божественную печать, осенившую пейзаж. Возникает ассоциация и с древневосточными глиняными печатями.

Отпечатки могут быть на земле, камне и металле, на ткани, глине и бумаге. Но самые ценные «отпечатки» — два: зрительная память и денежные знаки, завоевавшие абсолютную власть. Бумажные купюры становятся объектом современных пародийных художественных инсценировок. Свою пародийную версию выдвинул Игорь Бурганов. Он изобразил «сидящие» на стуле ноги, обклеенные рублевыми бумажками. Эти «ноги» без туловища и головы — документальный образец современной бумажной скульптуры, использующей объемный коллаж из газет, журнальных вырезок, уличных объявлений. Все это полиграфические оттиски бурных мирских страстей.

Ноги плотно, в несколько слоев оклеенные бумажными купюрами демонстрируют возможности современой авангардной моды. Одно из ее направлений — карнавал национальных валют. Разноцветные лоскутки бумажных денег — незаменимый материал для новых коллекций юбок, брюк, плащей и купальных костюмов. Надев облегающий костюм из купюр, человек становится живым воплощением стоимости. Его тело, сплошь усеянное отпечатками, олицетворяет одновременно и товар и деньги!

Обнаженная женская фигура — тоже интерактивный отпечаток. Об этом свидетельствуют атропометрические картины французского художника Ива Кляйна начала 1960-х годов. Обнаженная модель, окрашенная синей краской, отпечатывала свое тело на расстеленных на полу холстах и листах синтетической бумаги. Возникала импрессионистическая живописная диаграмма тела в движении. Продолжая опыты Кляйна, Игорь прочерчивает рельефные контуры женских фигур на холстах. Фон небесно-голубой, силуэты, как рваные края облаков, протравлены черными и белыми полосами. В этих картинах-этюдах зреет интрига, кроется розыгрыш. Небесные женщины одновременно графичны и скульптурны, легки и отяжелены. Они могут грянуть на землю оглушительным ливнем. И тогда зрительная иллюзия превратится в реальный объект. Картины-этюды оказываются масками, окнами. Художник распахивает раму и в условное пространство живописи входит реальная модель, обнаженная натура. Рождается перформанс.

Модели надоело оставаться в пределах живописного полотна и даже экрана монитора. Она хочет выйти за границу рамы, в реальное пространство. Перформанс позволяет осуществить такой переход. Все чаще живая модель вытесняет и заменяет скульптурное, живописное, графическое изображения. Но при этом «картина в раме», из которой она вышла, остается ее декоративным атрибутом, подобно незабвенным детским игрушкам.

В перформансе «Окна» Игорь Бурганов организуют «встречу» двух стихий и как-бы двух изобразительных текстов. Обнаженная модель появляется в условном мире картонной декорации. Декораций две: одна представляет переплет окна, другая — картину в раме. Они гораздо меньше среднего человеческого масштаба, модель никак не помещается в пределы игрушечной, «мультипликационной» рамы. Но именно игра масштабов и составляет суть интриги. Пустые прозрачные рамы окна и картины — не атрибуты интерьера, а атрибуты величественной модели. Картонные предметы становятся экстравагантным костюмом, позволяющим оставить тело полностью открытым.

Игорь осваивает ведущий пластический мотив в искусстве XX столетия — мотив кариатиды. В перформансе «Каскад» «кариатида» вновь замещается обнаженной натурой. Полотнище картины режется узкими вертикальными полосами, превращается в занавес, в струящиеся белые ленты, в потоки ливня и водопада. Из потока полос, как из вод океана, выходит героиня магического действа. И не одна, а три! Модель компьютерно дублируется и зеркально умножается. Игра масштабов дополняется игрой повторов и отражений.

Постмодернизм вторгается в «водный мир» и обнаруживает там отнюдь не сказочных персонажей. Он обнаруживает проекции подсознания, нечто подобное тому, что открыл в своих полотнах Рене Магритт. «Водный мир» — коммунально-символический, он одновременно необъятен, и тесен, в нем есть свои цари, вампиры, «рыбаки» и простые клерки. Этот мир увидел и Игорь Бурганов. В одной из картин он изображает «подводных канатоходцев». Канат (или бельевая веревка) протянут в непосредственной близости от морского дна. Два персонажа — морские Адам и Ева прикрепляются к канату, как сушащаяся бестелесная одежда. Таким «перевернутым» способом они приспосабливаются к жизни в новых условиях. С ними же под водой оказывается и птица! На морском дне положена лестница, измеряющая не высоту, а глубину. В случае необходимости она может дотянуться до поверхности воды. Все это в полном смысле вариация библейского мифа. Адам и Ева изгоняются не на землю, а под воду!

С. Орлов. Ной, которого ищут птицы.

Автор: Игорь Бурганов
13.11.2014 19:00 - Обновлено 02.03.2015 18:08

