Т.Г.Малинина. **Творчество Бурганова Младшего.**

Вместо вступления: О двух парадигмах культуры и двух языках современного искусства

Сегодня искусство неоднозначно и по-разному реагирует на новую структуру реальности, на те вызовы, которые адресовала современность традиционной культуре. Желая быть современным, искусство предлагает разнообразные, иногда взаимоисключающие версии ответов на вызов времени. В пространстве современной культуры или ,как его ныне часто именуют, «посткультурном пространстве» главенствуют и равноправно существуют две художественные системы. Одна из них, верная «вечным» ценностям и признающая «вечные» законы, добытые многовековым опытом творчества, основывается на языке модернизма. Другая, которая преподносит себя как «актуальное искусство», представляет арт-систему, где преобладает язык художественного жеста. Обе системы существуют как бы параллельно, словно разные виды деятельности. Сталкиваясь же, они начинают активно «искрить».

Именно поэтому в пограничной зоне можно наблюдать любопытные явления, свидетельствующие, если не о диалоге, то о движениях, сцеплениях, случайных пересечениях, а значит и об установлении связей между двумя языками, которыми пользуется культура. Как знать, может быть здесь, в этом пограничье и рождается искусство будущего?!

Судьба младшего Бурганова сложилась так, что он существует и ведет свои поиски как раз в этом третьем пространстве. С одной стороны он испытал и по сей день находится под влиянием той среды, в которой родился и вырос как художник, где очень высок престиж профессии, требующий фундаментального образования, постоянного совершенствования мастерства. Сформировавшаяся здесь личность остается навечно связанной с этико-гуманистическими установлениями культурной (читай семейной) традиции. А между тем самим ветром времени молодой художник оказывается вытолкнут в то самое «посткультурное» пространство, влекущее своей свободой, косноязычным сленгом, возможностью игры не по правилам.

Феномен творчества Игоря Бурганова как раз и состоит в том, что он, находясь между двух полюсов, испытывает воздействие напряжения, возникающего между ними, и становится позиционером этого межполюсного пространства, где он может свободно дрейфовать вне всяких критериев, споря со своей природой, но одновременно оппонируя с ее же позиций. Этой своеобразной «генетической» составляющей и определяется стратегия дисантирования художника в день сегодняшний. Его творчество превращается в экспериментальную лабораторию, выходя на уровень чистого креатива, поэтому и в оценке результата привычные критерии неприемлемы. Поиски языка приводят к созданию своеобразных опытных образцов, где проявляется острота взгляда художника, как бы препарирующего сложное целое традиционного произведения искусства. Критику и зрителю предстоит понять этот неологичный язык, оценить остроумие автора в семантической игре со смыслами, формами, предметами. Но что является отличительной особенностью творчества И. Бурганова , так это заложенное в нем стремление к достижению некой структурно усложненной художественной целостности средствами нового языка, к сохранению снятых со счетов идеологами актуального искусства эстетических ценностей, что делает его достойным преемником направления арт-дизайна, сформировавшегося в среде московского андеграунда 1970- 1980-х годов. К нему принадлежали лидеры и теоретики отечественного концептуального дизайна, вдохновленного идеями 1920-х и успехами западных современников, Иван Чуйков, Франциско Инфанте, Александр Лаврентьев, Вячеслав Колейчук, Михаил Литвинов.

Общностью опорных элементов творческой программы Бурганова и свойств, присущих «стихийному романтическому дизайну», объясняется также сходство принципов формообразования, в которых продолжает жить дух эстетизма и глубоко, интенционально укоренена приверженность к стилизму. Связь с неоавнгардными тенденциями недавнего прошлого укрепляет позиции молодого художника и придает ему уверенность в правильности выбранного пути.

Последовательно продвигаясь вместе с героем нашего повествования от впечатления к намерению, от жеста к высказыванию, от совокупности к сложному единству, от разъятия к объединяющему усилию, мы попытаемся вникнуть в суть его творчества, разглядеть в художнике человека, искреннего, доброжелательного, мягкого, понять его намерения, разделить с ним горечь разочарований, порадоваться его успехам , потому что цель его благородна, а помыслы чисты.

Поиски Игоря Бурганова как будто бы не имеют строгих координат и линейной

последовательности. Они развертываются веером разнонаправленных, на первый взгляд, никак не связанных артефактов, отражая калейдоскопическую картину взаимодействий, мерцаний и постоянных возвратов, столь характерную для современного искусства. Ощущение свободы от предвзятых представлений о творческих процессах и техниках ведет за границы отдельных видов искусства. Художники настойчиво пытаются найти этому оправдание, ищут новые координаты и новые смыслы существования искусства, что является важным основанием для их экспериментов. В результате происходит свободное перетекание картины в скульптуру, живописного изображения в коллаж, совершается переход от рельефа и круглой скульптуры к готовым предметам. Видоизменяются жанры, проводится ревизия и подмена смыслов, функций, значений в форме и содержательных аспектах художественного высказывания. Дезориентация, с точки зрения формальной логики, и различные деформации, сопровождающие эти опыты, бесспорно, продолжают разрушать традиционные контуры мира искусства, но одновременно удивляют и радуют множеством остроумных ракурсов, парадоксальных сочетаний, неожиданных открытий.

В каждом проводимом эксперименте у Игоря Бурганова есть свое целеполагание, своя внутренняя логика, подчиненные исследованию, соотнесению и интегрированию трех субстанциональных составляющих художественного целого: знака – символа - образа. Этот опыт помогает художнику в выработке легко прочитываемого и узнаваемого зрителем символического языка его программных произведений.
Последовательность, в которой мы будем знакомиться с работами художника, связана с еще одним очень важным аспектом его творчества – принципами структурирования формы, методами синтеза всех ее составляющих. В первых двух разделах мы покажем читателю, как происходит рождение произведения в рамках станковой формы, затем рассмотрим более сложные синтетические структуры – ассамбляжи и в заключении проанализируем произведения, представляющие собой пространственные объекты городской среды.

Испытание живописи и испытание живописью

Побывав в экспозиции музея и увидев живописные работы Игоря Бурганова, один известный искусствоведов спросил, учился ли он специально живописи, и получив отрицательный ответ, рассмеялся: «Ваша живопись так хороша именно потому, что Вы не испорчены образованием!».

«Я люблю посещать мастер-классы Зураба Церители,- говорит Игорь,- Он покоряет и заражает чувством свободы, широтой взгляда, смелостью и раблезианской мощью выражения».

Сам же Бурганов ступает на эту почву осторожно, с интересом наблюдая, словно видя впервые, как текстурные, фактурные, цветовые отношения, напрягаются, обостряются под воздействием движущей их энергии. Литературной аналогией этого метода может служить известная поэтическая шутка Хармса: « И долго я стоял у речки, и долго думал, сняв очки: какие странные дощечки и непонятные крючки». И в самом деле, та естественность, непосредственность , с которой художник, не управляя, а скорее подчиняясь живописной стихии, вместе с ней совершает волнообразные движения, парит в воздухе, летит навстречу ветру, и придает жизненную силу живописной пластике его работ, сочность, необыкновенную свежесть их колориту.

Интересны мнения молодых о художественном качестве современного произведения, высказанные в дискуссии, развернувшейся недавно на страницах журнала «Художественная жизнь». Определяя ценность работ современного художника, кто-то из молодых дизайнеров отметил как признаки художественного качества: когда произведение обнаруживает некие свежие связи и мир – окружающее произведение пространство – вдруг оглашается эхом (ароматы, объем, бытие, иллюзия бытия, небытие и проч.) или когда произведение озадачивает, но дает аванс доверия (только аванс) и здесь важна убедительность обещания…

Это очень радостный и обнадеживающий симптом выздоровления, улучшения нашего художественного самочувствия, нашего художественного климата. Всем своим творчеством, своим пытливым, неустанным поиском Бурганов Младший стремится найти ответы на вопросы, волнующие его поколение, и создает произведения, вполне отвечающие вышеназванным критериям.

Целую серию составили работы , в которых автор акцентирует внимание на образных возможностях художественного приема. Его живописные композиции «Музы» строятся на определенном сопоставлении цветового, графического и рельефного компонентов. Основная колористическая тема разработана в форме цветовых вибраций, создающих пронизанное светом и воздухом живописное пространство, в котором легко скользят сплетенные из тонких рельефных нитей прозрачные женские фигуры, олицетворяющие вдохновение.

В той же технике, использующей рельефную линию, выполнена композиция «Лабиринт» (2000), в ней «ревизуется» принцип орнаментальности как таковой, он заменяется более свободным ритмическим построением и подвижным пульсирующим взаимодействием попеременно проступающих изобразительных и неизобразительных мотивов.

В жанре нотюрморта художник тоже создает своеобразные опытные образцы. Нотюрморт «Пегас» (1998) может рассматриваться одновременно и как самоценное произведение, в котором внимание художника акцентируется на таких важных качествах жанра как построенность и колористическая тонкость тональных отношений, и как предтеча другой сферы его творчества - ассамбляжа , что нашло выражение в самом подборе и сочетании предметов (картина в картине, композиция, изображающая ветки, и рядом с ней натуральная ветка…). Полной противоположностью такому типу натюрморта являются отмеченные свежестью этюда, легко, как бы без отрыва кисти от холста написанные сочными пастозными, длинными и гибкими мазками флориальные и другие композиции укрупненного масштаба.

В таких полотнах как «Любовь» (2001), «Они» (2001) Бурганов исследует феномен эскизности и этюдности, привлекая средства трех видов искусства: живописи, графики и скульптуры. Женская фигура и торсы, изображенные на них , носят характер живописно-графических набросков будущей скульптуры. Таким образом эскиз и этюд сознательно превращаются художником в лабораторию синтеза трех пластических искусств.
Другие формы приобретает исследование взаимодействий составляющих этой пластической триады в таких произведениях как «Воспоминание» и «Портрет». В первом случае доминирующими становятся рельеф и фактура (сетка). Во втором композиция строится на контрасте рельефной цветовой линии, изображающей силуэт женского лица, и резко прочерченных жирных вертикальных полос, имитирующих разрезы холста. Этот контраст обостряет ощущение кажущейся хрупкости и одновременно непостижимой силы духовного начала.

В рамках живописи созданы программные произведения, пластические идеи которых получили развитие в других проектах и направлениях творчества художника. Одно из них – «Синяя птица», в разных вариациях вошедшая как символ счастья в монументально-декоративные композиции архитектурных и мемориальных объектов Европы и России. Рождение этой эмблемы в значительной мере инспирировано скрытой полемикой художника с символами массовой культуры. Понятие «бренд» в его интерпретации меняет знак на противоположный, приобретая гуманитарное значение и гуманистический смысл.

Живописное полотно, названное «Жизненная сила», его концепционная основа тесно связана с размышлениями автора о выразительных возможностях таких средств языка живописи как символика и энергия цвета. Эмоциональна и убедительна интерпретация этого произведения в одном из искусствоведческих текстов, который уместно здесь процитировать: «На поверхности художественного полотна активно работает фактура мазков красочного слоя. Необыкновенная экспрессия цвета и рисунка является характерной чертой многих произведения И.А. Бурганова. Именно белый цвет создает рельефный пробел, выразительно подчеркивающий энергичный рисунок изгибающихся линий. В поисках новой выразительности автор находит неожиданный ритмический рисунок цветовых пятен. Чередование желтых оттенков, теплого красного цвета, белых и синих идет из нижнего правого угла и развивается по диагонали вверх. Упругие и сжатые волнообразные линии в нижней части становятся более плавными и спокойными в верхнем поле холста. Кажется, что, поднимаясь с земли, кипучая и агрессивная энергия постепенно успокаивается, обретая гармонию, умиротворение и покой в небесных сферах». Динамично развивающийся синий цвет, который автор наделил символическим звучанием, притягивает внимание к изображенной в левой части композиции фигуре и обозначает её как смысловую доминанту, своеобразный «модулор» этической и нравственной архитектуры духовной жизни человека и человеческого сообщества. Эта работа определяет важное, равноправное положение цвета буквально во всех видах и жанрах творчества Бурганова. Важно отметить, что цвет активно используется художником в скульптуре, и его палитра здесь становится все богаче.

В синтетических структурах, о которых далее пойдет речь, доминирующее положение занимает скульптура.

Скульптура

В скульптурном портрете художник исследует фермент «классичности», выясняя отношения со всеми крупными явлениями в истории искусства пластики, то предельно сужая, то расширяя границы жанра, а также экспериментирует с технологией и материалами.

Классическая тема репрезентативного портрета получает у Бурганова множество интерпретаций благодаря применению разных нетрадиционных приемов. В портрете

Николая I параметры считывания образа определяются буквальным пластическим выражением смыслов «отлитый в бронзу», «геральдический», вечный. Образ не психологичен, но эмоциональный нюанс, не характерный для мемориальных портретов, присутствует – это едва уловимая кроткая улыбка, светящаяся в глазах и прячущаяся в уголках рта. Сознательный выход за границы жанра требует от нас, зрителей, найти этому объяснение. И мы легко находим его, вспоминая дневниковые записи императора перед казнью: «Прости их, Господи, ибо не ведают, что творят!». Так возникает диалог между творцом и зрителем, так общими усилиями завершается создание образа.

Бюсты двух крупных политических деятелей современности – президента Российской Федерации В.В. Путина и короля Бельгии Альберта II, выполненные в гипсе и представленные в цивильных пиджаках, галстуках, являются пластическим выражением формулы успеха, и в то же время своей строгостью и простотой вызывают в памяти характерные для классической Греции портреты политических деятелей или других достойных граждан. Сама ассоциация с демократической эпохой греческих полисов приобретает характер скрытого комплимента.

Выполненный из гипса портрет современного депутата С.М. Миронова с широко улыбающимся, словно на фотографии лицом, приобретает оттенок жанровости и позволяет художнику передать обаяние личности портретируемого. В то же время кусок необработанного голубоватого мрамора, вмонтированного в портретную композицию, сверкающего как облако, при сопоставлении с непрочным бутафорским материалом-гипсом, вызывает мысли о непостоянстве славы и успеха, изменчивости, скоротечности времени.

В облике Патриарха Московского и Всея Руси Алексия II автору удалось в пластической метафоре запечатлеть зримые, портретные черты священнослужителя и с помощью архитектонически крепкой, уподобленной колоколу формы его головного убора углубить образно-символический смысл произведения, а , возможно, и положить начало новому иконографическому канону изображения высокого духовного лица Православной Церкви.

Своеобразной типологической разновидностью портретного жанра в творчестве скульптора становятся образы, рожденные и живущие в «пространстве сокровенного»,

где еще осталось место для идеала. Здесь царит атмосфера любви, тепла и доверия, а само художественное высказывание приобретает свободу, становится естественным и искренним. Вглядываясь в портрет матери художника, невольно вспоминаешь его слова о том, что «обращение к истокам, детству» дает человеку силы побеждать обстоятельства, «противостоять Злу». Образ жены художника представляет собой пластическую метафору женственности, нежности, но здесь автор не может удержаться от улыбки, прибегнув к метафорическому приему средствами поп-арта, а именно, вживив в зрачки портретируемой жемчужины.
Свой автопортрет художник иронично трактует в экспрессивно-гротесковой манере.

В станковой пластике Игоря Бурганова явно прослеживается интерпретация мотивов пластической лексики отца. Возводя формы Бурганова Старшего в ранг иконографического канона, сын варьирует их в других контекстах и трактовках, сохраняя дух светлой радостной гармонии и совершенства в создаваемых «ре-мейках». Таковы бронзовые «миниатюры» «Рука», «Воздушный поцелуй», «Музыка», «Рука счастья» и другие, прочно вошедшие в пластический лексикон этого мастера и вместе с другой символикой определяющие особенности образного языка его произведений.

Художника занимает сопоставление стилистик, формальных приемов, увлекает парадоксальность жанровых и образных трактовок. Интерпретируя стилистику популярного ныне Ар Деко, И. Бурганов представляет функциональный предмет («Часы»), как предмет роскоши: объединяет с мелкой пластикой, выполненной в технике полированной бронзы, использует в отделке дорогостоящие материалы, с помощью соответствующей обработки выявляя и подчеркивая их ценные текстурные свойства.

На небольших металлических плакетках квадратной или овальной формы скульптор отрабатывает усложненную технику плоского рельефа путем сочетания разных приемов: прорезания, своеобразного «вспарывания» поверхности доски, вдавливания, вылепливания. Эта техника придает живописные качества рельефу и варварскую экспрессию изображаемому в таких произведениях как «Крик» (2000).

В овальных плакетках («Сидящая», «Девушка») автор сознательно придает оттенок эротичности формам медальерного жанра, преследуя особую цель этой инсинуацией. Медаль, как скульптурный жанр, в традиционном понимании, - это маленький памятник

общественно значимому событию или лицу, это – произведение искусства, предназначенное для хранения и экспонирования в музее или объект частного коллекционирования. Уподобляя медалям изображение обнаженных девушек, поза одной из которых близка традиционным изображениям «ню», а другой – ближе к позам, характерным для современной порно-продукции, автор как будто хочет эпатировать зрителя таким сопоставлением. Ведь мало кто знает сегодня, что и у древних, и в скульпторе XX века, в частности, у Эрзи есть подобные позы. Цель этой безобидной «подмены», конечно же, не в умалении памятного значения медали, а в возведении изображаемого в ранг вечно прекрасного.

Противоположного эффекта добивается автор, применяя ту же технику в гипсе. В станковых гипсовых рельефах «Предстоящий» и «Предстоящая» прием и материал подчинены теме вечности, и только такие детали как изображение длани на животе женщины говорят не о законченной мысли, а о длящемся эксперименте, в котором автор пытается наделить форму новыми смыслами, а произведение - новой символикой.

Жанровая сценка «Ожидание» решена в духе пластической юморески. По стилистике она близка произведениям мелкой пластики 1970-1980 -х годов, в ней сплетены элементы гротеска и наивного искусства. Автор увлеченно отдается свободной игре с небольшим куском железа, используя при его обработке выколотку, продавливание, прорезание, сварку, тонируя его шероховатую поверхность травлением, добиваясь в результате создания маленького пластического шедевра.

Новые смыслообразы скульптор пытается выразить с помощью пластических аналогов, неожиданных метаморфоз и превращений. Так выполненное в бронзе изображение крылатой рыбы является вариацией мотивов библейской символики («Ангел-рыба»). Представленная в качестве монументального произведения эта вещь становится еще более выразительной.

Как истинный художник И. Бурганов неравнодушен к материалу. Часто именно интересом к свойствам и возможностям материала обусловлено появление той или иной его удачной работы. Он терпеливо и вдумчиво работает с камнем, стремясь побороть его сопротивление и одновременно обыгрывая его природные свойства и возможности. В произведениях «Весна» и «Девушка», где автор использует известняк, сам способ обработки камня резцом подчеркивает внутреннюю значительность и символический смысл этих образов.

Свободно и легко владея мастерством лепки, скульптор достигает тонких нюансов в разработке формы, переводя ее в гипс («Тютчев», «Маска») и бронзу («Власть»). Он

нередко использует и смешанную технику, сочетая, например, дерево, бронзу, масло («Крик»). Особое внимание художник уделяет артефактам, демонстрирующим возможности новых современных материалов, в частности таких как латекс («Латекс», «Движение», «В хаосе мысли») или резина («Губы»).

А с с а м б л я ж (живописная скульптура)

Ассамбляж или живописная скульптура является по своей методике развитием в трехмерном пространстве коллажных приемов. Нарушая границы искусства, ассамбляж смешивает элементы искусства и реальности. В ассамбляже стираются границы между разными видами художественного творчества, различными техниками и языками. Вместо рационального структурирования здесь утверждается принцип ассоциативной и игровой комбинаторики. Вместо аналитических операций, рождающих композиционную стройность и завершенность, в живописной скульптуре затевается игра , в результате которой стирается грань между реальным и иллюзорным. С помощью «чужеродных» для искусства элементов (реальные материалы или предметы) в ассамбляже возникает разомкнутое пространство, где не действительны законы эстетического, где преобладают вариантность и случайность.

Дерзкий натурализм живописной скульптуры перемещает изобразительный язык в другую систему координат, в которой художник сам творит объективную и физически достоверную реальность. Таковы законы достаточно популярного, успешно развивающегося «жанра» в современном искусстве. И. Бурганов-художник обогащает его новыми находками и красками.В его артефактах ассамбляжная техника служит и поэтической игре с реальностью, и иронической саморефлексии, и саркастическому отношению ко всякого рода пошлости.

Арт-объект «Дерево» скомпанован из случайных кусков картонной упаковки (гофрированная тара), на поверхность которой вместе с фирменными знаками художником нанесен условный рисунок с изображением ветвей. Этот объект художник умудряется сохранить в параметрах традиционной эстетичности, он восхищает остроумием, артистизмом автора и одновременно напоминает о непростых отношениях человека с природой.

Обращаясь к методу актуального монтажа, открытому принципу структурирования художник не смущается сопоставлением предметного и отвлеченного, первообразного и

вечного. Он называет, например, «Сущностью мира» (1991) свою коллажную «конструкцию», в которой оказываются опредмеченными три действительно сущностных понятия: «творение», «отражение», «разрушение». Другая коллажная композиция «Новое время» (1993), состоящая из нижней части человеческой фигуры, обклееной денежными купюрами и восседающей на венском стуле, связана с личным опытом ее конструктора, с живыми впечатлениями его повседневного существования. И это использование собственного опыта сообщает коллажу оттенок ремесленно-рукотворного, не принадлежащего к сфере искусного. Артефакт, рождающийся из самого течения жизни, предлагает зрителю иной уровень осмысления, прочитываемый и как скептическое обывательское суждение, и как саркастический взгляд на банальности обыденного существования с ее бальзаминовскими грезами и горькими пробуждениями. Эта ядовитость становится созвучной основному рефрену современного протестного и эпатажного искусства, буйно цветущего за тонкой изгородью культурного пространства.

В ряде композиций под названиями «Натюрморт», «Окна», «Мыслитель», «Руки» элементы разных жанров становятся атрибутами главенствующего жанра «ню», включающего живую модель (2001). Разнообразные жанровые составляющие этих симбиозных конструкций объединяются в некую совокупность, определяемую качествами: «эротичный», «гламурный», «салонный». Из данной серии рождается гламурный перформанс «Тайна. Будет ли разгадка?»(2001).
В результате происходит своеобразная эстетическая реконструкция образа глянцевой, рекламной красоты. С помощью созданных аналогов, разыгранных вариаций и путем «вчуствования» художник входит в мир антиискусства с намереньем изменить его изнутри.

В эпоху постмодернизма классические формы искусства рассматриваются как визуальные стереотипы. В частности художникам стало тесно в рамках станковой картины. Оперируя первичными элементами формы: (цвет, объем, предмет), художник конструировал арт-объект, выходя в открытое пространство. Отношение к картине и картинности породило множество разных остроумных художественных версий , направленных на развенчание, демифологизирующих это когда-то святое для творца понятие. Картина уступила место окну в интерпретации представителей московского андеграунда 1970-1980-х годов. Но скоро острота противостояния классического и авангардного сгладилась. Для современного художника этот конфликт неактуален, гораздо важнее для него победить новые, уже порожденные андеграундом стереотипы.

Для Бурганова все смыслы: и картина, и рама, и окно вполне приемлемы, вполне употребимы там, где это необходимо художнику. Он не декларирует это, он просто выражает свое отношение собственными работами. В одной из них рама присутствует в качестве доски объявлений где-нибудь перед подъездом жилого дома или дэза , в другой – она подобно картине представлена в экспозиции выставки, в третьей с помощью нескольких рамок кадрируются фрагменты перформанса и т.д. Свои же холсты он предпочитает не обрамлять. Живописные композиции так и строятся «навылет» и могут быть продолжены во все стороны, подобно старинным коврам. Это напоминание о ковре не давало покоя художнику. Он отыскал мастеров- ковроделов где-то в горах Азербайджана и предложил им свои эскизы. Результаты превзошли все ожидания. В экспозиции музея «Дома Бурганова» эти необыкновенные работы неизменно привлекают внимание посетителей и восхищают свежестью, новизной решения, а также высочайшим качеством исполнения. Глядя на них, испытываешь такое ощущение, будто насыщенные динамикой, стремительные, сплетенные из множества разноцветных нитей потоки, словно облака, приобретающие иногда человеческие очертания, лишь на мгновение пронизывают пространство ковра и устремляются дальше, в безграничность космоса. Это слияние современного искусства с глубочайшей традицией средневекового ремесла произошло самым естественным образом и самим фактом своего появления убеждает нас не только в плодотворности конструктивного диалога с прошлым, но и в объективном содержании самого этого процесса.

Ассамбляжи Бурганова так же как и его работы в станковом формате делятся на, условно говоря, однoплановые, в которых доминирует какая-то экспериментальная задача или тема, и на программные, тщательно продуманные, более сложно структурированные и емкие по содержанию. В своих программных произведениях не склонный к громким декларациям Бурганов более откровенен и последователен. В них доминирует демиургическое начало. По своей природе художник созидатель. Понимание мира как единого целого рождает в нем сильное стремление из хаоса выстроить космос, что выражается в поисках высокой гармонии в таких, например, ассамбляжах как «Положение планет»(1999), «Букет». Главной особенностью «Положения планет» является многоплановая основа композиции, где само живописное полотно подчинено сложно профилированной конструкции, которую оно обтягивает. Подвижная, вздымающаяся и прогибающаяся поверхность холста «усилена» укрепленными на ней идеальными шарообразными формами, способствующими пространственному развитию структуры. Изображаемый художником мир антропоморфен, что создает некую двойственность и перетекаемость смыслов: космос уподобляется человеческой сущности, а духовный мир человека, человеческие отношения – космосу. Бездонная синяя вселенная становится одухотворенным пространством.

Множеством культурных смыслов, тонких аллюзий связываются предметы ассамбляжа «Букет» ( ), который скомпонован художником из букета и его вазы в форме женского торса, поставленной слева статуэтки ангела, а справа – стаффажной фигуры в виде куклы , изображающей персонаж XIX века в длинной шинели и высоком головном уборе. Этот предметный ансамбль рождает ощущение прикосновения к чему-то доброму и теплому, пришедшему из прошлого.

Ассамбляжу, таким образом, в работе художника отводится роль опытной лаборатории, где он выражает себя в новом типе творчества. Такой ассамбляж может представлять собой и как некое завершенное художественное высказывание, и как открытую структуру, которую можно достраивать, и как концепцию, которую можно развертывать и интерпретировать. И в любом из этих качеств опыт ассамбляжа и публичного перформанса ценен для мастера, прежде всего, как модель построения и включения архитектурно-художественного объекта в определенный пространственный контекст городской среды.

О б ъ е к т в г о р о д с к о м п р о с т р а н с т в е

Постоянно меняющиеся отношения человека с пространством в современном городе , меняющийся стиль и ритм жизни оказывают влияния на способы видения, на механику зрения. Все эти перемены требуют особого языка искусства, адекватного изменившейся реальности. Искусство различными способами пробует вписаться в эту реальность. Актуальное действие, сиюминутное и рассчитанное на непосредственный контакт, представляет один из вариантов приближения к новому языку. Подвижность, актуальность, мгновенность, массовость, рассредоточенность в пространстве, а с другой стороны конкретность, телесность, непосредственность – это образ творчества, который в наибольшей степени соответствует новым реалиям жизни. Не удивительно, что дизайн занял в этой ситуации лидирующее положение. Классические монументальные формы с трудом выживают в таких условиях.

На современной стадии урбанизации художнику необходимо понять, может ли он создавать работы для города, то есть определить сегодняшнее положение искусства по отношению к архитектуре. Именно эти вопросы волнуют молодого художника, который видит, как буквально на глазах меняется город. Активно развивающиеся реклама, массовые печатные издания, фотография, визуальные системы новых транспортных магистралей формируют подвижное, делокализованное, максимально ускоренное информационное пространство. Процесс урбанизации сопровождается изменением самой архитектуры, которая стремится утвердить себя как художественный компонент градостроительства. Так за последние два десятилетия в годы строительного бума архитектура Москвы одновременно начала приобретать большую яркость и многоцветность, а уже сейчас в проектах намечается тенденция нового

обогащения пластики самой архитектурной формы.
Архитектура и градостроительный дизайн пытаются функционировать как критические художественные практики, способные соответствовать заданному урбанистическому масштабу. Вместе с тем они оставляют художнику работу по созданию публичных пространств, по выявлению более тонких характеристик локальной городской среды. Это особая и сложная деятельность. Именно к ней готовит себя И. Бурганов.

Объекты городской среды , создаваемые Бургановым, представляют собой объемно-пространственные композиции , обладающие ценными конструктивными качествами и избыточной, с точки зрения дизайна, но вполне достаточной, с точки зрения искусства, художественной информацией. Непреложным законом вхождения в архитектуру для художника является следование логике ее построения: соотношению объемов, линеарных, пластических и цветовых ритмов. Декоративные эмблемы в жилом комплексе «Северное Бутово» (1999)– легкие конструкции, представляющие собой стилизованное изображение птиц неизменно синего цвета, символизирующего небо и вечность,– композиционно активны в архитектуре. Они завершают вертикальные объемы здания, рисуясь на фоне неба затейливым ажурным силуэтом и одновременно являясь выразительным цветовым акцентом в его колористической разработке. Столь же органично включен рельефный фриз в композицию здания другого жилого комплекса «Пересвет» (2000). Горизонтальная лента фриза с интенсивно синего цвета фоном и тонким белым рельефом охватывает светлый объем гладкой поверхности торцевой части здания, прорезанной по вертикали стеклянной эркерной башней.

Архитектурно-художественные объекты , создаваемые Бургановым в городской среде, отличаются жанровым своеобразием и оригинальным авторским решением. Их трудно отнести к произведениям монументального искусства, потому что качество монументальности, которое традиционно связывается с представлением о многопудьи металла и камня, в них отсутствует. Для объектов же дизайна они избыточно декоративны и индивидуальны. Такого рода практики чаще называют арт-дизайном, потому что их объекты обладают и свойствами декоративной пластики, и свойствами дизайна, и свойствами временных инсталляций.

Знаковой для этого вида творчества Бурганова стала крепкая, пластически спаянная, упругая композиция в виде стаи кружащихся бронзовых птиц, установленная в Новой Олимпийской деревне («Птицы». 1999). Словно вырезанные из одного листа золотистого металла умелой рукой художника они остаются соединенными и так кружат в бескрайнем просторе, обнимая в полете и бережно неся воздушную голубую сферу.

Возникающие ассоциации обогащают смысл, усложняют символику произведения.

В современном городе тема движения и транспорта стала доминировать над всеми другими темами и типами городской среды.
Совершенно очевидно, что художнику надлежит принять участие в дифференциации, придании жанровых и образных оттенков разным городским пространствам. Поиски Бурганова в этом направлении заслуживают особого внимания.

В традиционном представлении о публичном городском пространстве преобладают образы больших площадей, соединяющихся в целые монументальные ансамбли, характерные для крупных промышленных городов и бывших имперских столиц. Иначе обстоит дело с созданием новых публичных пространств в сложных условиях современного города.

Общественные пространства можно разделить на активные , напряженные и камерные, на исторические и современные. Создавая работы для города, художник стремится учитывать специфику среды. Постановка арт-объектов в самых людных и транспортно напряженных частях города требует особых приемов привлечения внимания горожанина. Традиционные атрибуты монументальности – масштабность, массивность, высотность, нередко превращающие такого рода сооружения в опорные точки для транспортных развязок, не кажутся автору уместными. Его задача не перекричать архитектуру, а создать выразительный, привлекающий внимание, радующий глаз визуальный акцент. Такова композиция «Синяя птица», установленная на Новом Арбате (1999). Ее конструктивные и тектонические качества сродни архитектурному окружению, то есть индустриальным формам высотных зданий поколения 1970-х годов, одновременно ей присущи черты, которых такая архитектура лишена и наличие которых ее счастливо дополняет. Это, прежде всего, декоративность, основанная на использовании богатых пластических возможностей современных материалов, их цветового и фактурного многообразия, на сочетании объемных статуарных и плоскостно-силуэтных символических элементов с рифленым металлическим листом, имитирующим струящуюся ткань декоративной драпировки или театрального занавеса. Композиционная острота, ярко выраженная декоративность, образная символика рождают цельное, содержательно емкое произведение, весьма уместное и достойно представляющее художника в городской среде.

Для постановки художественных объектов часто используются камерные пространства, создаваемые, например, аван-площадью или небольшим сквером перед крупным общественным зданием. И здесь для автора работа начинается с поиска стилистического соответствия или диалога с архитектурой здания, перед которым предполагается соорудить некую пространственную композицию. «Памятник ветеранам от благодарных потомков» (2001) стоит на фоне современного здания кинотеатра «Авангард». Чтобы подчеркнуть общественную значимость этого здания, выделить из стандартного контекста микрорайонной застройки, проектировщики укрупнили его масштаб и стилизовали формы в духе ордерной архитектуры. Знак памяти, созданный по проекту Бурганова, так же многосоставен и диалогичен по своей структуре: Современный материал бетон и свободная композиция призматических объемов, контрастирующая с четкой геометрией архитектурного фасада, тектонически артикулированы традиционно, то есть отношений массы и движения выражены здесь в духе традиционной тектоники (с доминирующим значением массы). Завершенность и содержательность произведению придает образная символика: цвет превращает композицию в аллегорию солнечного света, птица – символизирует свободу и счастье. Таким образом автор по-своему выстроил диалог классики и современности, вторя архитектуре и дополняя ее новыми смыслами.

Поразительной органичности и слитности арт-объекта и архитектуры достигает Бурганов при создании художественной композиции перед зданием Московской синагоги. Автор выстроил ее в одной плоскости и ,благодаря точно найденным пропорциям, формам, цветовому решению, зрительно вписал в портик главного входа. Оригинальное по форме, стилистике и символике произведение проникнуто светлым, мажорным, лирическим настроением.

Язык символики Бурганова становится все более известен и популярен, более того, он входит в современный художественный лексикон, используется в широких общественных акциях и проектах целых авторских коллективов (Памятник российским воинам. Бельгия. Куанте. 2001).

Работы молодого Бурганова по-своему отражают проникновение в современное искусство специфической манеры научного мышления, усиление аналитической формы рефлексии в творчестве. Художник становится в позу наблюдателя, анализирует отдельные направления своих поисков в сериях экспериментов, варианты того или иного решений, способы интерпретации той или иной темы. Экспонируя или публикуя свои работы, он классифицирует их, пытается постичь их типологическое родство и

одновременно открывает зрителю свой метод, вступает в доверительную беседу с ним. Творчество художника таким образом приобретает открытый характер, позволяющий ему продолжать поиски нового и надеяться на понимание и доброжелательность аудитории.

Московский государственный музей «Дом Бурганова». М.:Белый город, 2005. С.52-53
Игорь Бурганов. Скульптура, живопись, графика, фото, студия, дизайн. М., 2002.