

Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»

Т.В. Котович

**СКУЛЬПТУРА.
ОБЪЕКТЫ.
ВИТЕБСК**

Монография

*Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2013*

УДК 730(476.5)
ББК 85.133(4Бел)
К73

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 7 от 29.04.2013 г.

Одобрено научно-техническим советом ВГУ имени П.М. Машерова. Протокол № 5 от 30.05.2013 г.

Автор: профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры ВГУ имени П.М. Машерова, доктор искусствоведения **Т.В. Котович**

Р е ц е н з е н т ы :

заместитель директора по науке государственного научного учреждения «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», доктор искусствоведения, профессор *В.И. Жук*; заведующий сектором современной мировой архитектуры и дизайна государственного научного учреждения «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», доктор искусствоведения *А.С. Шамрук*; ведущий научный сотрудник отдела архитектуры государственного научного учреждения «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», доктор искусствоведения *Т.В. Габрусь*

Котович, Т.В.

К73 Скульптура. Объекты. Витебск : монография / Т.В. Котович. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2013. – 156 с. : ил.
ISBN 978-985-517-404-3

В издании рассматриваются работы витебских скульпторов, инсталляторов, художников объектного искусства.

Монография предназначена для искусствоведов, научных работников и специалистов в области истории изобразительного искусства, культурологов, историков, студентов, магистрантов и аспирантов гуманитарных и театрально-художественных вузов.

УДК 730(476.5)
ББК 85.133(4Бел)

ISBN 978-985-517-404-3

© Котович Т.В., 2013
© ВГУ имени П.М. Машерова, 2013

О Г Л А В Л Е Н И Е

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава 1. Азат Торосян. Ритмы сюжетов и ассоциаций	7
Глава 2. Иван Колодовский. Пластика портрета	24
Глава 3. Александр Гвоздиков. Динамика остановленного мгновения	37
Глава 4. Иван Казак. Вскипающая энергия металла	51
Глава 5. Валерий Могучий. Структурообразующий элемент – капля	66
Глава 6. Александр Слепов. Текучий мёд формы	88
Глава 7. Сергей Сотников. Устойчивое равновесие	109
Глава 8. Геннадий Фалей. Объект-дизайн	125
Глава 9. Василий Васильев. Звучащие мембраны времени	131
Глава 10. Александр Малей. Обратная информация	142
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	154

ВВЕДЕНИЕ



➤ Предпосланием к тексту могут стать слова Максимилиана Волошина: «Всё искусство основано на «понимании» <...>. Творческий акт – это умение управлять своим бессознательным, призывать его... Произведение искусства начинает существовать с того мгновения, когда оно впервые понято. Искусство живет пониманием и творится пониманием. Большинство людей обыкновенно видит в мире ту красоту, которая ими познана уже раньше в искусстве».

Скульптура, а шире – объемное искусство, или искусство объема, как никакое другое искусство, нуждается в глубоком понимании, так как его феномены выходят далеко за пределы выставочного зала: в дизайнерскую среду, в кабинетное закрытое пространство и открытое пространство города. Оно организует среду в большей степени, чем любые другие произведения, и формирует повседневные вкусы, возвышая их до сакральных.

Объемное искусство – явление многовекторное, сегодня оно включает работу с объемами, равно как и с пустотами в объеме, равно как и с самим пространством, особенно организуя его, равно как и со временем, особенно управляя его ходом.

Многовекторное явление включает изображения, близкие к натурализму, и объекты, существующие в насквозь интеллектуальном пространстве. Один из исследователей современного искусства утверждает, что оно, «подобно джазу, наполнено более или менее удачными вариациями на несколько основных тем», и изобилие новых версий превышает разумное количество, а смешение языков искусства привело к утрате универсального языка и «к невозможности и бессмысленности каких-либо объективных оценок происходящего» [Лернер Л. Деконструкция // Искусство. – 2008. – № 3. – С. 9]. И всё-таки мы попытаемся обнаружить критерий осмысления тем, историй, сюжетов и структур.

Герои монографии – скульпторы, инсталляторы, креаторы – мои товарищи, с которыми прошли молодые годы, время становления и обретения собственного голоса, которые формировали мое аналитическое мышление и учили уже моих учеников пониманию искусства.

Мы все начинали свой творческий путь в то социальное время, когда общественная система подчинялась совсем другим законам, долгое время не двигалась, находилась внутри официальной культуры, т.е., если пользоваться терминологией Л.Н. Гумилева, переживала инерционную фазу. Но еще не наступили нынешние сумерки, и в обществе плотным и серьезным был слой интеллектуалов и интеллигентов, существовавших параллельно господствующей культуре.

Сейчас, когда наступила, согласно Л.Н. Гумилеву, фаза обскурации, а время трансформировалось в индивидуальные информационные

блоки, художники оказались внутри собственных эстетических систем и внутри сформировавшихся под влиянием событийных сломов этических позиций. Показателем подобных трансформаций стала сама художественная форма: реальная скульптура перешла в область объектного искусства, где всевластна свернутая информация.

Каждый из моих товарищей решал собственные художественные и социальные задачи. Сегодня это поиски решений в зоне подсознательного и надсознательного, сакрального. Л.Н. Гумилев, расшифровывая понятие времени, оценивал его как процесс уравнивания энергетических потенциалов. Но когда эта река начинает двигаться толчками, снова появляется неравенство и разнообразие. Эти импульсы и есть творчество. Оно не замирает, оно прорывает даже самые сложные обстоятельства.

Герои монографии живут и работают в Витебске, городе с мощной социокультурной основой. Марк Шагал, бесконечно вспоминая свой родной город, отмечал, что он стоит на особых кристаллах. И это, пожалуй, не было метафорой. Витебск действительно выбрасывал в пространство культуры особые протуберанцы – идей, великих персонажей, событий. А затем на долгие годы забывал о рожденной им художественной субстанции, погружаясь в состояние безразличия, отказываясь и даже категорически отвергая достигнутое. Загадка города в его информационной и энергетической свернутости: он замкнут в себе самом и на себе самом. Он безразличен ко всем внешним своим выплескам, героям и славе, даже к своему облику он равнодушен. В этом феномене находятся корни архитектурных потерь, а тем более объектов и скульптурных изображений. В истории давней и самой поздней (XX век) потери материальные были огромными, неопределимыми. И как насмешка над величиим города выглядят многочисленные фрукты-овощи из папье-маше, разбросанные на перекрестках магистралей.

Но информационно-энергетическая аура города соотносится с мышлением современности: исчезает материальность, но всё более явственной становится ментальная среда.

Очевидным в сдвигах современной культуры становится то, что меняется цивилизационный масштаб и на арену выходят города-мегаполисы как главные центры экономики, политики, культуры, города, которые формируют глобальные идеи-концепции. В такой мировой системе само понятие города связано с его культурной базой, поэтому, хоть Витебск и не мегаполис, у него тоже есть своя перспектива роли в современном мире.

Автор монографии не ставит задачу подробного анализа всех работ того или иного художника или выделения этапов творчества, а также не проводит классификацию произведений. Не было целью и составление каталогов скульптур и объектов каждого из героев монографии. Авторское высказывание сосредоточено на определении моделей структурообразования, выявлении особенностей мироощущения, характеристике пластического языка и анализе художественной формы как способа сотворения мира у каждого мастера. Степени сопряжения материи и духа, интеллекта и порыва стали тем вопросом, который волновал автора монографии в разговоре о каждом из героев книги.

Существует два вида, по Л. Лернеру, осмысления произведения искусства. Один из них – это изложение, передача смысла «близко к тексту, с сохранением и трансляцией находок автора первоисточника, которые <...> цепляют зрителя, создают ценность и привлекательность произведения». Второй вид – это «сочинение на заданную тему», когда исследователь, отталкиваясь от оригинала и держа его в памяти, создает «новую цепочку художественно-смысловых связей» [Лернер Л. Деконструкция // Искусство. – 2008. – № 3. – С. 9]. Мы будем придерживаться обоих принципов, и это позволит нам наиболее полно раскрыть суть каждой из анализируемых работ.

Тем более, что нас интересуют не технологические особенности создания произведения, а его семантика: 1) образная система, 2) сюжет, 3) структура, 4) особенности художественного мышления, проявленные в ней, 5) ориентация и выборы художника в художественном поле.

Написанное оставляет значительное пространство для других исследователей творчества героев монографии, так как здесь не затронуты биографии художников и другие виды их деятельности за пределами объемного искусства, не рассматривается их педагогическая деятельность, не выявляется сущность их социальных позиций.

Монография – это одна из версий. В любой другой весь материал приобретет иное расположение и другие статьи, и имена выступят в другой иерархии.

И мир объемного искусства в Витебске приобретет новые очертания.

Монография может быть прочитана разными способами. Например, последовательно, статья за статьей. Или можно выбрать любую по интересу и имени персонажа.

В ней есть комментарии, отступления, дополнения и цитаты из разных источников, ссылки на произведения и концепции знаменитых скульпторов XX века. Можно не читать текст вовсе, а только рассматривать иллюстрации, потому что они и есть главное содержание книги, а текст автора-искусствоведа является, на самом деле, иллюстрацией к изображениям. И в этом случае читатель может написать собственную книгу в собственном воображении. И, конечно, не исключено, что в будущем он сам дополнит и продолжит этот текст.

Монографию можно читать от последней страницы к первой, и тогда заключение становится введением, и наоборот. Десять глав книги открываются также по любому желанию и в любую сторону.

Автору монографии светила звезда Милорада Павича, и особенно в формировании мужской и женской версий текста (имеется в виду «Хазарский словарь»). Здесь нет иронии. В первой части, в мужской версии – 10 глав. Во второй части, в женской версии – 4 главы, и речь пойдет о творчестве художниц, занимающихся объемным искусством.

Автор искренне благодарит всех художников за сотрудничество, открытость и помощь, а также выражает сердечную признательность сотрудницам отдела литературы по искусству Витебской областной библиотеки им. В.И. Ленина, в том числе Ольге Алексеевне Дорофеевой, Алидде Михайловне Транкевич и Наталье Александровне Пугачевой.

ГЛАВА 1. АЗАТ ТОРОСЯН. РИТМЫ СЮЖЕТОВ И АССОЦИАЦИЙ

Торосян Азат Никогосович родился 19 декабря 1941 года в Ереване. С детства занимался в студии скульптора Соса Петросяна. С 1958 по 1963 г. учился в Ереванском художественном училище им. Ф.П. Терлемезяна на отделении керамики.



✓ *Терлемезян Фанос Погосович (1865–1941), армянский художник, народный художник Армении (1935), один из крупнейших армянских художников, пейзажист и портретист. 1880–1885 гг. – учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств у Л.Е. Дмитриева-Кавказского, 1899–1904 гг. – посещал Академию Р. Жюльена в Париже. В 1916 г. стал одним из основателей Союза художников-армян в Тифлисе. В 1928 году вернулся в Армению.*

В 1963 г. Азат Торосян поступает в Ереванский художественно-театральный институт на отделение скульптуры.

✓ *Ереванский художественно-театральный институт был создан в 1944 году на базе Театрального училища им. В.И. Немировича-Данченко. В 1952 году институт был объединен с художественным институтом (создан в 1945 году) и получил наименование художественно-театрального института. В 1994 году Художественный и Театральный институты снова разделились. Современное название – Ереванская государственная художественная академия (ЕГХА). Имеет факультет изобразительного искусства с разделами живописи, скульптуры, графики, искусствоведения, факультет прикладного искусства и дизайна с разделами.*

Учился у скульптора В. Шакаряна и графика Е. Вартаняна.

✓ *Шакарян Врамшанух Аветисович (1906–1982), один из ведущих представителей армянского искусства, окончил ВХУТЕИН (1934), заслуженный деятель искусств Армении (1967), профессор Ереванского художественно-театрального института (с 1963), с 1946 по 1976 г. – заведующий кафедрой графического рисунка.*

✓ *Вартанян Ерем Срапионович (род. в 1922 г.), член Союза художников СССР, заслуженный художник Армении.*



Мовсес Хоренаци (Скульптор: Е. Вартанян, базальт, 1965 г.),
Мхитар Гош (Скульптор: Г. Чубарян, базальт, 1967 г.),
Фрик (Скульптор: С. Назарян, базальт, 1967 г.).

После двух курсов обучения в Ереване поступает в Ленинградское высшее художественно-техническое училище им. В.И. Мухиной. За создание на вступительных испытаниях обнаженной модели в полный рост был зачислен на второй курс отделения монументально-декоративной скульптуры.

✓ В 1876 г. основано Центральное училище технического рисования на пожертвования банкира барона А.Л. Штиглица. Училище готовило художников декоративно-прикладного искусства для промышленности и учителей рисования и черчения для средних художественно-промышленных школ. В 1892 г. обучалось 200 человек на следующих отделениях: общем художественном, декоративной живописи и резьбы, майолики, чеканки, ксилографии, живописи по фарфору, ткацкого и набивного дела. После октября 1917 г. училище несколько раз преобразовывалось. В 1918 г. – Государственные художественно-промышленные мастерские. В 1922 г. волилось в Петроградский ВХУТЕИИ. В 1924 году перестало существовать как самостоятельное учебное заведение. В 1945 году училище воссоздается как среднее специальное учебное заведение. В 1948 г. – это Высшее художественно-промышленное училище. В 1953 году ему присвоено имя В.И. Мухиной. В 1994 году ЛВХТУ им. В.И. Мухиной преобразовано в Санкт-Петербургскую государственную художественно-промышленную академию, которой в 2006 г. присвоено имя А.Л. Штиглица.

На втором курсе А. Торосян изучает скульптуру у известного мастера Р.К. Таурита. Оказала сильное влияние на его формирование и скульптор В.Л. Рыбалко.

✓ Таурит Роберт Карлович (1906–1969) совместно с В.В. Исаевой создает монумент «Родина-мать» на Пискаревском мемориальном кладбище в Ленинграде (1959).

Пискаревское мемориальное кладбище – один из символов Санкт-Петербурга. В дни блокады на кладбище было захоронено свыше 470 тысяч ленинградцев и 50 тысяч воинов Ленинградского фронта. В 1948 г. был утвержден совместный проект, в соответствии с которым в центре композиции появилась скульптура «Родина-мать», возвышающаяся на постаменте над мемориальной стеной. Строительство мемориала началось в 1955 г. 9 мая 1960 г. у входа был зажжен Вечный огонь, доставленный от огня у памятника «Борцам революции» на Марсовом поле. Высота скульптуры – 6 м, постамент – 6 м. Высота мемориальной стены – 4 м.



Р.К. Тауриту принадлежит и вариант памятника «Ленин и Сталин в Горках», созданный совместно с В.Б. Пинчуком (1949). На станции петербургского метрополитена «Балтийская» между колоннами наземного павильона в нише за колоннадой над входными дверями располагается пять барельефов выдающихся русских флотоводцев, среди которых портрет адмирала П.С. Нахимова работы Р.К. Таурита.



✓ *Рыбалко Валентина Лаврентьевна (1918–1991), скульптор, народный художник РСФСР, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР.*

На четвертом курсе скульптуру преподавали П.Ф. Куликов и А.Г. Дёма. У всех учителей было одно требование – монументальность: большие объемы и обобщенная форма и не обязательно, чтобы скульптура была гигантская.

✓ *Куликов Петр Федорович (1918–1987), скульптор, заслуженный деятель искусств РСФСР. Профессор кафедры скульптуры ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. В 1939 г. поступил на скульптурный факультет института им. И.Е. Репина. 1941–1945 гг. – фронт. В 1945 году вернулся и в 1949-м окончил институт. Создал серию памятников, оформлял здания и станции метро.*

✓ *Дёма Анатолий Гордеевич (род. в 1937 г.), заведующий кафедрой ЛХТУ. Создатель многочисленных памятников, мемориальных досок и пр.*

Дипломной работой А.Н. Торосяна стала конная статуя «Вестник нового мира», которую молодой начинающий мастер показал на выставке в Минске. С 1969 года он живет и работает в Витебске и создает произведения в разных жанрах скульптуры.

▪ «Благородная простота пластических решений удачно дополняется сдержанной динамикой и подчеркнутой монументальностью художественных форм. Масштабное мышление, тяготение к символическим и аллегорическим в пластических образах особенно выразительны в творчестве Азата Торосяна. Художник избегает обыденности, будничности, стремится возвысить и в некоторой степени идеализировать образ» [Цыбульский М. Азат Никогосович Торосян. Альбом // Вступительная статья. – Витебск, 2001. – С. 4].

Первым произведением на Витебской земле стал мемориальный комплекс «Тимяновская высота» в Лиозно. Знаковыми в пространстве Витебска являются монументальные работы А. Торосяна. Мемориальный комплекс «**Великая Отечественная война**» (1985 г.) в центре города на площади Победы, а также скульптурная композиция «**Слияние рек**» (1983–1985 гг.) на Рыночной площади возле Ратуши.

Площадь Победы в Витебске – это особое пространство города. Ее создавали к 1000-летию юбилею города.

✓ *Площадь Победы в Витебске – самая большая в Беларуси. Ее размеры: 380 м длина, 190 м ширина, 1140 м периметр, 16,5 га. Проектировали и создавали площадь архитек-*

торы А. Данилова, Л. Эйнгорн, В. Довгяло, Р. Княжище, скульпторы Я. Печкин и В. Марков, инженер Л. Нечай. К рабочим треста № 9 присоединились все жители города. И стар и млад участвовали в ее создании, поэтому площадь стала нашей общей гордостью и нашим общим детищем.

Площадь Победы имеет две зоны, две стороны. Западная ее часть – некрополь. На берегу Западной Двины поднимается мемориал «Слава героям», в народе именуемый Три штыка. Высотой по 56 метров, они символизируют сражавшихся и освобождавших Витебск (фронт, партизаны и подпольщики). На высоте шести метров мемориал охватывает трехгранный пояс с барельефами.

От штыков к центру площади ведут два длинных бассейна с фонтанами-символами материнских слез. По краям этой части площади располагаются прямоугольные невысокие стелы с надписями-рельефами: 1941, 1942, 1943, 1944 – черными на сером.



Очертания форм всех объектов – жесткие, геометризированные, холодные. Вся эта часть окрашена в серый цвет, здесь – цвет смерти, небытия. Оживающий только в лучах заходящего солнца, окрашивающего этот серый в пурпур – цвет крови и царственного благородства.

РАБОТЫ АЗАТА ТОРОСЯНА



Женщины



Натурщица



**Художник Арто Яралян-
друг скульптора**



Графическая композиция



**Эскиз фонтана,
неосуществленный проект**



Армянская сказка



Форэскиз, мемориальный комплекс «Великая Отечественная война»



МЕМОРИАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС «ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА» (ЛЕВАЯ ЧАСТЬ)



МЕМОРИАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС «ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА» (ПРАВАЯ ЧАСТЬ)



Слияние рек

Другая часть площади, восточная, символизирует жизнь и ее торжество. От западной ее отделяет проезжая часть, транспортная зона. И параллельный этой зоне длинный фонтан. Он словно отрезает западную часть площади. Более того, поднимающиеся по всей длине этого фонтана струи образуют прозрачный густой водный занавес, создающий предел той части.



А дальше располагается зеленая, цветущая площадь радости и воздуха. Это – сквер Мира, с альпийскими горками, каменными гротами, цветочными клумбами и многочисленными кустами и деревьями разных экзотических пород. Их привозили со всех уголков Советского Союза и высаживали в честь погибших 180 тысяч витеблян. Это были живые монументы, живые памятники им. Восточная часть площади знаменовала победу над войной, победу над смертью – жизнь как победу и победу как жизнь. Здесь бегали дети и выпивали ветераны, здесь сживали мамы с колясками, и было просто приятно проходить сквозь эту площадь. Дорожки и переходы были дизайнерски продуманы, но создавали ощущение хаотичности и случайности, отчего возникало чувство домашности и свойскости, как это бывает в нерегулярных парках. Сейчас этой восточной площади нет.

Две многофигурные композиции являются своеобразными воротами для всего мемориала. Тем более, что между ними расположена широкая лестница вниз к мемориалу шириной в 70 м. Они противостоят жесткой холодной геометрии, ведь человеческие фигуры, несмотря на величественность и монументальность их самих и общего контекста мемориала, создают пространство личностной сопричастности. Они все выходят из вечности, в вечности пребывают и в вечность уходят. Они все находятся в движении и они все застыли в страшном времени вой-

ны. И у каждого персонажа этой композиции своя индивидуальность, свое лицо, свой сюжет жизни и смерти, своя линия движения. Они едины, их фигуры соприкасаются, друг от друга неотделимы. Единая линия их фигур непрерывна, она напряженной волной перетекает, поднимаясь-опускаясь, по плечам, по складкам шинелей солдат и длинным юбкам женщин. Головы – в платках, пилотках, касках, непокрытые головными уборами – образуют нервную пульсирующую, динамическую кольцевую протяженность-замкнутость. Композиция открыта в разные стороны, из каждого нового ракурса представляет собой отдельную историю. По круговому обзору каждая из историй раскрывается целиком и в связи с другими. И каждая композиция замкнута в контексте этих историй. Левая часть комплекса связана с началом войны, и фигуры расположены центробежно, т.е. развернуты от центра в разные стороны. Правая часть комплекса также центробежна, однако все ее передние фигуры устремлены вперед в едином порыве, т.к. эта часть символизирует освобождение Витебска. Фигуры солдат в пилотках отграничивают композиции по центру с левой и правой сторон. Левая часть начинается с низкой точки, образованной двумя сидящими фигурами, затем она поднимается вверх и идет на одной высоте через всю левую часть и правую, а потом резко поднимается вверх, завершаясь на острие древка знамени.



В пределах западной части в середине 1980-х гг. был установлен мемориальный комплекс «Великая Отечественная война» скульптора Азата Торосяна (совместно с Н.А. Рыженковым и А.М. Заспицким).

Две композиции мемориального комплекса расположены параллельно проезжей части, разрезающей площадь. Они вписаны в ее целостность достаточно тактично, тем более, что долгое время фигуры были окружены большими и мощными ветвями плакучих ив.

В каждой части композиции своя драматургия, выстроенная, однако, по единому принципу: масса как выражение одной идеи. Кроме того, важно отметить, что визуально обе части композиции являются аналогией сценического произведения. Левая часть – реакция на нашествие. Правая – освобождение. Начало и финал как две точки развития общего драматургического действия. Внутри каждой части в границах одной «сценической площадки» происходит несколько разных эпизодов синхронно. В общем пространстве объединены разновремен-

ные, сведенные в одну точку, события. Скульптор стягивает разные векторы времени воедино. Он использует принцип полилога, в котором созвучны сразу два десятка голосов. Этот принцип сродни театральным произведениям прошлых столетий, когда на одной сцене в одно время совмещались разные эпизоды спектакля. Такой принцип позволял не вычленять отдельные характеры и не концентрироваться на каждом из них. Персонажи являются только типажам и созданы как предельно узнаваемые и обобщенные. Их облик и фигуры рассчитаны не на детальное восприятие, а на видение целостной картины издали.

○ *А. Торосян: «Объем и пластика – это моя жизнь. Пластика – это гармония формы. А формы ведь бывают разные. Я вечно в поисках формы. Я приверженец круглой скульптуры, именно этот объем для меня предпочтителен, я в основном в ней работаю».*

Взгляд наблюдателя, движущегося параллельно-протяженно (проезжающего по площади или идущего мимо композиции), скользит по бронзовой массе согласно заданному скульптором ритму, изредка «выхватывая» фигуру или эпизод. И такое восприятие определено авторами, т.к. им важно передать ощущение массы.

Взгляд наблюдателя, движущегося навстречу композиции (сквозь нее, к Трех штыкам, или от Трех штыков), ухватывает два направления в динамике левой и правой частей композиции: одно – слева к центру; второе – целиком вперед. Наблюдатель оказывается на линии пересечения этих направлений, как бы попадая в центр событий, в массу бронзовых фигур, сам становясь участником «театрального» действия. В движении к Трех штыкам он солидаризируется с левой частью, с теми, кто идет на войну. В движении от Трех штыков – с освободителями Витебска.

■ «Композиции <...> рассчитаны на несколько точек обзора. В каждой из многофигурных композиций, построенных, условно говоря, по хоровому принципу, персонажи представлены в движении. Однако стремительное движение уравновешено, для чего использован принцип разнонаправленного движения, принцип, характерный для многих произведений монументальной пластики 70-х годов. При всей реалистичности трактовки мотива его символический подтекст очевиден: композиции с фигурами олицетворяют собой символ Победы». [Цыбульский М. Азат Никогосович Торосян. Альбом // Вступительная статья. – Витебск, 2001. – С. 5].

Обычно высокие для монументальных скульптур пьедесталы, возносящие героев, в композиции «Великая Отечественная война» заменены на более низкие. Рост фигур – 3,60 м. Высота постамента для левой части композиции – 1,20 м. При такой пропорции сценический подход подтверждается в восприятии комплекса, ведь сцена приблизительно на 1 м с небольшим поднята над зрительным залом, и это при-

дает ее пространству отъединенность от профанного. Высота правой части композиции – 0,5 м. При такой высоте постамента скульптура не воспринимается как памятник. Комплекс не выделен в пространстве площади, не центрирован в ее плоскости и потому не агитационно-плакатен. В недавнем прошлом оплетенные ветвями плакучих ив монументы приобретали даже некоторый элегический компонент с оттенком скорби, прощания и с отголоском исчезающей патетики, как старые военные песни.

Скульптуры выполнены в традиционной манере, они натуралистичны и узнаваемы в официальных формах своего времени на излете советской эпохи.

А форэскизы мемориального комплекса оставляют ощущение экспрессивности, иногда даже с сюрреалистическими элементами. Форма утрачивает ясность и узнаваемые очертания, плоскости множатся и стекают террасами, объемы сталкиваются и клубятся. И хотя это только наброски, предварительные заготовки и подступы к совершенно другой по свойствам форме, они могут рассматриваться как самостоятельные, отдельно взятые, характеризующиеся иным мышлением, другим видением и иными пространственными отношениями.

Форэскизы А. Торосяна соотносимы с его графическими работами, которые сам он скромно называет набросками, заготовками, записью случайных впечатлений. *«Художник Арто Аралян, друг скульптора»* выполнена тончайшими штрихами, почти паутинными, легкими и прозрачными. Изображение тает в плоскости листа. Оно лирично грустновато, почти лишено контрастов черного и белого. Кажется, белый торжествует, а черный необходим для едва заметного выделения объектов. Пространство настолько залито светом, что совершенно отсутствуют тени. Форма не подчеркнута и не жестка, белые плоскости аппликационные, их объемы выявлены незначительно. *«Графическая композиция»* является обратным изображением: здесь белое только подчеркивает черное, которое становится главным в произведении. Изображение создается небольшими дробными геометрическими формами-фрагментами, выделенными белыми просветами и не смыкающимися между собой в единую плоскость. В *«Армянской сказке»* к подобной манере прибавляются еще и клубящиеся параллельные линии. Изображения экспрессивны, динамичны, но, вместе с тем, не лишены легкой грусти. В этих произведениях нет объема, они декоративны. В *«Натурщице»* кисть подчеркивает объем сильного и гармоничного женского тела на серой плоскости фона. В такт черным волосам круглится линия черного сиденья. Все линии и мазки сплошные и плавные. Само изображение скульптурно. Столь же скульптурны фигуры в листе *«Женщины»*. Здесь черные и белые плоскости уравновешены. Фигуры слиты в едином комплексе, и их совместное движение непрерывно, плотно, мощно и динамично, а пластика, переданная двумя-тремя мазками, мощно танцевальна.

В графических композициях художник выбирает условную манеру, добиваясь хрустальной недосказанности, отрывистости. Незавершен-

ность форм и движений оставляет много свободы для воображения и много свободного пространства. Формы внутри листа подвижны, а фрагменты форм находятся в диалоге друг с другом, в них почти совсем отсутствует гладкая отшлифованность границ.

Скульптурная декоративно-монументальная композиция «**Слияние рек**» выполнена в тот же период (1983–1985 гг.) и в классической традиции отдельно расположенной женской фигуры.

Композиция размещена справа от проезжей дороги (ул. Ленина) на месте разрушенного в 1958 г. костела [Распоряжение горисполкома «Об обрушении коробки костела...» № 27 р, от 7 апреля 1958 г. / ГАВО, ф. 322, оп. 7, д. 48, л. 32].

✓ *Римско-католический костел святого Антония Падуанского, часть некогда существовавшего бернардинского комплекса. Располагался с восточной стороны Рыночной площади и Смоленской улицы. Освящен в 1768 г.*



Ратушная, или Рыночная, площадь находилась в центре города и представляла собой своеобразную театральную сценическую площадку, к которой стекались праздничные колонны со штандартами и знаменами и на которой происходил сам праздник. Это было традиционное построение города эпохи барокко. Расположенные вокруг площади сооружения представляли собой сценографию. Роль сценического заднего занавеса играла Ратуша, левая «кулиса» – Воскресенская Рыночная церковь, правая «кулиса» – костел св. Антония. Со временем площадь утратила и свое назначение

(прямое и символическое). Храмы были уничтожены. В 2009 г. была заново выстроена Воскресенская церковь.

Начало XX в.



2009 г.





Вид со смотровой площадки Ратуши на место, где располагался костел, а сейчас находится фонтан «Слияние трех рек».

Фигуры размещаются в границах удлинённого фонтана, представленного столкновением четких геометрических форм, и своими летяще-льющими очертаниями смягчают жесткость горизонтальной плоскости фонтана – «основания».

Две полулежачие и одна стоящая (в центре) женские фигуры обнажены, их как бы обтекает вода, создавая впечатление легких прозрачно окутывающих их тела одежд, в которые бронза и настоящая вода из фонтана словно взаимопревращаются.

Скульптуры отъединены друг от друга и разделены вертикальными завесами струй. Каждая символизирует реку, протекающую в Витебске. Центральная, стоящая прямо с поднятой дугообразно правой рукой над головой, – олицетворяет Западную Двину. Ее волнистые волосы, собранные на затылке, превращаются в высокую речную волну за ее спиной, полотном-языками свергающуюся от плеч вниз и одним из языков охватывающую левое бедро. Фигура сильная, демонстративная, энергичная и устойчивая.

Правая (Витьба) и левая (Лучёса) более декоративны. Левая особенно лирична и нежна. Ее тонкие руки похожи на крылья, а длинные, волной взлетающие за спиной волосы вторят ее плывуще-летящему движению. И с их формами рифмуются стекающие по бедрам складки прозрачной одежды, касающиеся своими волнами воды фонтана. Правая фигура не менее утонченна, но ее характер иной. Это другой темперамент. Она игрива и более открыта вовне. Ее движение более активно. Ее клубящиеся кудри влекут взор. И вся она кокетлива в подростковой, только еще расцветающей прелести. Каждая из фигур полулежит на бедре. Подставкой-постаментом является выглядывающий из

воды камень в виде волны. Фигуры вызывают ощущение равновесной неустойчивости, их тела подобны русалочьим.

Все фигуры композиции расположены на диагональной линии, прорезающей плоскость фонтана от левого дальнего угла через центральную точку к правому ближнему. В ритме этой диагонали сдвигаются геометрические формы фонтана. Левая и правая фигуры направлены к центральной, и это их встречное движение связывает всю композицию (и скульптуры, и плоскость фонтана) воедино. Три фигуры образуют воображаемый треугольник, вершиной которого является правая рука Двины, а боковыми сторонами – линии тел Лучёсы и Витьбы. Это женская версия треугольника, с острием кверху. В основе композиционного построения, таким образом, находятся архетипические геометрические фигуры: квадраты на плоскости земли (и их вариации) + треугольник. Это создает впечатление устойчивости и остроты. А текучие женские формы, колеблющаяся поверхность воды и струи фонтана создают динамическую изменчивость всей композиции.

Эскиз фонтана 1987 года – неосуществленный проект – представляет собой композицию из 4 женских фигур, взявшихся за руки, лицом развернутых вовне, и рождающихся из шара под ногами. Их одежды и волосы, их тела взвиваются из шара языками. Их формы импрессионистичны, незавершенны и мимолетны. И они согласуются с графикой Азата Торосяна.

ГЛАВА 2. ИВАН КОЛОДОВСКИЙ. ПЛАСТИКА ПОРТРЕТА

Колодовский Иван Иванович родился в 1945 году в Витебске. Закончил художественно-графический факультет ВГПИ имени С.М. Кирова (1973). С 1974 г. преподает в Витебском государственном пединституте им. С.М. Кирова (с 1.09.1995 г. ВГПИ имени С.М. Кирова преобразован в Витебский государственный университет, которому в 1998 г. присвоено имя П.М. Машерова) пластанатомию и скульптуру.



Занимался в студии Д. Генеральницкого с 1968 г. Первая работа, созданная под руководством учителя, была посвящена комсомольцам 1920-х годов, воевавшим на гражданской войне. Но путь к этой первой работе шел через увлечение радиотехникой и даже народным танцем, была также и любовь к легкой атлетике и даже школа олимпийского резерва (тогда школа-интернат № 1). Когда служил в армии, встретился с мухинцами (ребятами из Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной) и не просто увлекся скульптурой, а загорелся и устремился к учебе.

В 1970 г. курсовой работой Ивана Колодовского стало творчество Юрия Пэна, а дипломный его проект – это скульптура «Юность» для парка Ленина в Витебске, тогда самого главного парка в городе, очень популярного среди его жителей. Но всё это так и осталось – только в проекте. После института работал преподавателем в средней школе, но студию Д. Генеральницкого не оставлял и тогда. Прошло немного времени, и Иван Колодовский вернулся в институт, только теперь уже преподавать, на кафедру рисунка и живописи. Сначала обучал скульптуре, позже пластанатомии и папье-маше. При этом не прекращал постоянно и непрерывно учиться сам, в 1977 г. отправился в Белорусский государственный театрально-художественный институт на стажировку у Андрея Бембея, а потом и на стажировку в Строгановское художественное училище.

✓ *Художественно-промышленный университет основан графом С.Г. Строгановым в 1825 г. как Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, рассчитанная на 360 человек. С 1843 г. – в ведении государства как Вторая рисовальная школа. В 1860 г. объединяется с Первой рисовальной школой в Строгановское училище технического рисования. В 1918 г. преобразовано в Первые Свободные государственные художественные мастерские, в 1920-м объединяется со Вторыми Свободными государственными художественными мастерскими (бывшее МУЖВЗ) во ВХУТЕМАС (Высшие художе-*

ственно-технические мастерские). В 1928 г. преобразован во ВХУТЕИН (Высший художественно-технический институт). В 1930 г. реформирован в четыре института. В 1945 г. воссоздано как Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское). С 1992 г. – Московский художественно-промышленный институт им. С.Г. Строганова. С 1996 г. – Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова.

Самым главным в творчестве Ивана Ивановича Колодовского остается портрет.

▪ “Яго захапляюць моцныя, грамадска значымыя асобы, якія сталі сімвалам высокага гарэння духу. Гэта і вобраз “Паўстанца”, навеяны сацыяльнай барацьбой віцебчан супроць каталіцкага засілля ў XVII стагоддзі, напоўнены магутнай унутранай сілай. І коннік з гарачым сэрцам, які мчыць наперад – Аркадзь Гайдар. І Уладзімір Маякоўскі. З гранічнай выразнасцю здолеў скульптар увасобіць творчую індывідуальнасць, адкрытасць думкі і пачуцця ў партрэце віцебскага акцёра, народнага артыста рэспублікі Анатоля Труса, у галерэі вобразаў калег. Увагу глядачоў апошніх выставак прыцягнула і пульсуючая пластыка кампазіцыі “Раніца” і трапяткое імклівае “Юнацтва” [Кічына Я. Насуперак вятрам... // Літаратура і мастацтва. – 1981. – 9 кастрычніка. – С. 12].

Женский портрет: «**Наташа**» (50x35x35, гипс тонированный, 1995). В портрете молодой девушки видна живописная лепка формы. Здесь главным является настроение героини, ее задумчивость и легкая грусть. Волосы не собраны в какую-нибудь замысловатую прическу, а свободно и чуть небрежно свисающие на лоб и назад. Создается ощущение почти зеркальной отполированности лица. Отброшены мелкие натуралистические детали, а формы лица обобщены и полны благородства. Скульптор сохраняет сосредоточенность ее взгляда из-под полуопущенных век. Можно было бы даже говорить о мудром спокойствии, если бы она не была так молода, и кожа ее не была бы такой гладкой, и рот не был бы таким чувственным и выпуклыми губы. В этом лице столько поэтичности, однако без романтизированнойности, в нем столько сдержанности, однако без излишней простоты, в нем столько документальности, но нет строгости. Лицо Наташи с большими глазами и крупным носом, сведенными бровями очень выразительно. Наташа мягкая по натуре в этом портрете, нежная и женственная, что подчеркнуто поворотом и наклоном головы.

Женский портрет: «**Лариса**» (35x30x25, гипс тонированный, 1995) отличается от предыдущего. Лариса открыто смотрит на зрителя и даже сквозь него. Лариса романтична, ее губы трогает легкая улыбка.

ка-усмешка. Глаза широко открыты. Она что-то вспоминает, приятное, но далекое. И ей присуща легкая грусть. Этот портрет также отличает живописность формы, и волос, и самого лица. В поверхности сохраняется шероховатость, специальная необработанность материала и даже некоторая этюдность приема. Скульптор не идеализирует модели, не приукрашивает лица, наоборот, укрупняет и заостряет черты, но и укрупняет и заостряет прелесть этих женщин, их внутреннее состояние и их благородство. Тонкий психолог, Иван Колодовский решается создавать женщину, не героиню войны и труда, а обычную женщину в обычной повседневности. Эта повседневность обволакивает Наташу и Ларису, и сквозь нее просвечивает и их особенная внутренняя трогательность, и цельность, и ранимость, и уединенность, и ограниченность от мира в эту минуту, и незащитность в эту минуту. И художник ловит эту незащитность и открытость, и интимность минуты, уважает и ценит, но не может не выразить для всех других. И дает зрителям понять это, и полюбоваться, и принять подобное в себе самих. И вдруг ощутить важность подобной откровенности, такой невозможной уже в суете жизни.

Эту минуту открытости при внутренней сосредоточенности улавливает Колодовский даже в **портрете командира разведки, Михаила Григорьева** (40x35x35, гипс тонированный, 1985). Никакой идеализации, мягкая и пластичная моделировка, живописная трактовка поверхности делает портрет предельно реалистическим. Герой сосредоточен на некоей определенной мысли, глаза смотрят куда-то вниз и в никуда – в себя, в свою память. Выпуклый лоб, немного впалые щеки, прямой нос и узкий длинный рот, с зачесанными назад короткими волосами, он красивый и уверенный мужчина. Жесткость без жестокости, грубоватость без грубости – портрет не официальный, не парадный, а правдиво-ветеранский, из того времени, когда бойцы Второй мировой были еще обожжены старостью и немощью, но память не отпускала, но пройденный путь отражался в лице. Когда внимательно вглядываешься в эти черты, понимаешь, что внутри этого человека есть такое, что тебе самому, человеку другого поколения и другого опыта, не пройти и не узнать, не испытать и не уразуметь. Ты на фоне этого опыта навсегда останешься малым дитем. Особенно, когда этот человек не на параде и не в мундире. Особенно, когда он на мгновение задумался и отстранился от мира.

Бюст Михаила Сильницкого (40x35x40, гипс тонированный, 1990) также не является парадным и не кажется героическим. Он даже не молодой, каким должен быть. Это – только солдат войны в пилотке, с конкретными чертами конкретного человека, но только солдат. Голова опущена, но подбородок упрямый. И взгляд упрямый и твердый. И та же сосредоточенность на какой-то внутренней мысли. И та же далекость. И та же минутная открытость и необязательность горделивой осанки героя.

В обоих портретах – отсутствие подвига, и нет момента подвига. А есть психологическая длительность, долготрагедия раздумья о войне. Они похожи – переживший войну и молодой, на ней оставшийся. Это как

уход в пространство–время истины. Я помню такой взгляд у прошедших войну, у сидящих в нашем дворе и покуривавших на лавке у подъезда, как будто на минуту выпавших из реальности и ушедших туда, в прошлое. В этом взгляде такая глубина и такая тоска, и столько мужского, спокойного и смиренно принимающего долю.

○ **С. Сотников:** «Иван Иванович, прежде всего, портретист. Для него важно найти пластический язык для каждого героя. Для каждого он находит свою форму, старается побольше узнать об этом человеке и еще до того, как он начинает работать, уже представляет себе образ – то ли романтика, то ли приземленного человека. Пока без натуры, он ищет большую формальную композицию. Потом только приглашает человека и начинает с ним работать. Портретный жанр подразумевает, что надо работать все время с натуры. А Колодовский чередует работу с натуры и без натуры. И когда завершается процесс осмысления, он приглашает на второй и третий сеансы, в конце работы он ищет характер через взгляд, наклон, поворот головы, улыбку. Он психолог. Он старается искать психологию в скульптурном портрете. Все портреты его примерно одного формата, т.е. он берет один масштаб. Он повторяет и приемы, но всегда ищет детали, чтобы глубже раскрыть человека. Он сознательно сузил свое творчество, ему интересен только портрет. Он работает сериями. Например, художники или преподаватели худграфа. Или актеры. Музыканты. Поэты. Для него очень важен сам человек, его внутренний мир, его особенности. В портретах большая глубина.

Он делает немного работ – не любит торопиться. Все работы переводит в гипс и тонирует. Хранятся они все на худграфе.

Для меня Иван Иванович первый учитель в скульптуре. Мы ведь не проходим на худграфе технологию, а он меня многому научил. Он дал мне азы пластики. Он научил меня работать с моделью. Он человек скромный и тактичный и старается не вмешиваться в процесс, но, когда видит огрехи, всегда скажет. У него есть чувство гармонии, форм, пластики. И я всегда прислушиваюсь к его советам. Особенно когда мне нужно сделать работу в классической традиции.

Все выпускники худграфа помнят и любят его. Недавно ребята занимались у него, теперь в академии. Валерий Могучий начинал у Колодовского, и его можно назвать учеником Ивана Ивановича. У нас каждый год есть два-три диплома по скульптуре. Я не скажу, что все они станут скульпторами, но тем не менее...».

Из серии «Художники» один из самых характерных – **портрет Валерия Чукина** (60х35х35, гипс тонированный, 1990). С каждого ракурса Чукин выглядит по-своему, иначе, чем с любого другого, и, тем не менее, в каждом ракурсе видна определенная черта этого художни-

ка, и все вместе – единый, целостный Чукин. Художник тонкий, нежный, острый, графичный и акварельный в манере, улавливающий вибрации мира и предмета размышлений, чуткий. Нас связывает долголетняя дружба, странно сводившая и разводившая, издалека и близко. Вот его стихи, когда-то подаренные мне:

Звонок. Я зол.

Иду встречать неожиданных...

Но, женщина. Знакома.

– Пожалуйста, входи.

Сейчас, и чай, и кофе? –

Молчим...

Вдруг стала говорить.

Чуть о любви, немного об искусстве.

Зачем?

Глаза печальны.

...Прошли и день, и два, и месяц.

Забыл, что есть она.

Но, вновь пришла.

Чай, кофе, сахар.

Спорим даже.

Вспорхнула, так же быстро и исчезла,

Едва успев сказать “Пока”

Все проза, кажется, да и жена.

...Проходят дни.

Звонок.

В груди звенит струна.

Бегу... Она...

«Параллельные миры» – один из циклов Валерия Чукина в технике гуаши – были представлены работами со стекающими поверхностями краски, прозрачной и плотной, пересекающимися, сталкивающимися и разбегающимися. Это были отблески других измерений, которые ему виделись. Он и сборник стихов своих назвал «ОтБЛЕСКИ...».

Многие художники Витебска писали и лепили портреты Валерия Чукина. У Ивана Колодовского он особенный, самый точный, такой, какой он на самом деле. Странный, с торчащими во все стороны волосами, но колоритный и в разъятости своей и торчистости всегда гармоничный. Он всегда напряжен в точке между бровями, даже с какой-то болезненностью напряжен. Это – от чуткости к миру, от обнаженности души и остроты реакции. Портрет экспрессивен, он привлекает типичностью изображения натуры романтика-трагика. Волосы охватывают голову густой кудряво-плотной, отдельно живущей массой. Лицо моделируется плотными объемами, сочетающимися с несколькими нерасчлененными плоскостями. Пластическая лепка формы отличает исполнение глаз, губ, клиновидной бородки. Никакой сухости или строгости

линий, никакой жесткости или угловатости. Манере скульптора вообще присуща энергичная выразительность. Лицо Валерия Чукина в исполнении Ивана Колодовского необычайно притягательно в своей напряженности и динамичности. В отличие от портретов задумчиво-философских персонажей, это – портрет человека, устремляющего внутреннюю сосредоточенность вовне, посылающего импульс в мир, взыскующего отклика на собственную вибрацию. В портрете Чукина сочетается эффектная внешность со стремлением передать саму сущность портретируемого, с обнажением этой сущности до крайней правдивости.

Портрет Александра Досужева из той же серии «Художники» отличает графическая четкость линий, подчеркивающая горделивую красоту и отчужденность. Откиннутые назад волосы, высокий открытый лоб, плотно сомкнутые губы, борода и усы, устремленный вперед взгляд. Художник А. Досужев – один из последовательных авангардистов в витебском искусстве. Его проект ПЛИП (плоскость–линия–пятно) постоянно приковывает внимание на выставках. Плывущие цветные плоскости дополняются и размежевываются линиями, сочетающимися с абстрактными пятнами, полотна нередко соотносятся с объектами или сами называются объектами. В концепции А. Досужева отсутствуют геометризованные очертания отдельных областей пространства, наоборот, фрагменты вливаются друг в друга, перетекают и создают живую и вибрирующую поверхность, которая прорезана вибрирующими же линиями и пятнами, растекающимися и вбирающими в себя окружающие формы.

Александр Досужев – один из интеллектуалов в художественной среде Витебска. Много читающий, много наизусть цитирующий, много интересующийся историей живописи, он является достойным оппонентом в спорах об искусстве. Он остро чувствует форму и цвет.

В портрете отображено это вдумчивое всматривание в окружающее и благородство натуры внимательного собеседника.

В **портрете Василия Васильева** подмечено то, что не сразу бросается в глаза любому знакомому с этим художником. Василий Васильев – из породы одержимых своим искусством, своим видением мира. Внутреннее горение всегда видно в его глазах, оно определяет его пластику, его ритмы жизни. И то, как говорит он о своих произведениях, как творит их. Василий даже в общении с другими прислушивается к себе, к своим внутренним движениям. А в портрете его И. Колодовский подсмотрел момент, когда Васильев сосредоточен, отъединен ото всех и одинок в своих размышлениях. Это тот момент, когда рядом нет никого, и художник думает о чрезвычайно важном, как будто именно сейчас он уловил новую идею и замер не то чтобы в удивлении, а в философском внимании.

- **И. Колодовский:** «Я в первую очередь выбрал для себя портрет. Здесь углублен психологический фактор. И психология связана с формой. Спокойствие или экспрессия создают форму. Форма будет требовать и внутреннего содержания портрета, она создает образ. В композиционных рабо-

тах форма больше развита, а в чистом портрете – в меньшей степени. Дмитрий Павлович Генеральницкий очень повлиял на меня. Это связано с раскрытием психологии портрета. Повлияли на меня и другие художники. Сара Лебедева. Иван Мисько. Муромцев. Азгур».

➤ *Лебедева Сара Дмитриевна (Дармолатова) (1892–1967), мастер скульптурного портрета, заслуженный деятель искусств России (1945), член-корреспондент АХ СССР (1958). К лучшим образцам мемориальной пластики относят надгробие Бориса Пастернака в Переделкино (1965), стелу строгих форм с романтическим профилем в технике углубленного рельефа. В раннем творчестве находилась под влиянием импрессионизма и кубизма. С начала 1920-х гг. совмещала эти свои опыты с реалистическими принципами. Как мастер отличается тонким психологизмом, обобщением, сложной структурой работ с натуры.*



➤ *Мисько Иван Якимович (1932), белорусский скульптор, народный художник Беларуси. Ученик А. Бембеля и А. Глебова. Работает в области станковой и монументальной скульптуры. Главная тема творчества – космонавтика и космонавты.*

➤ *Муромцев Геннадий Ильич (1931), Минское художественное училище (1948 г. – скульптурное отделение, учился у А. Бембеля, закончил в 1952 г.). Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Репина (1958), ученик М. Керзина, И. Крестовского, В. Риттера. С 1961 г. преподает в Белорусском государственном театрально-художественном институте. Особенность творчества – портреты, с психологическим содержанием, новым решением пластического образа. Любимый материал – бронза.*



РАБОТЫ ИВАНА КОЛОДОВСКОГО



ЛАРИСА



НАТАША

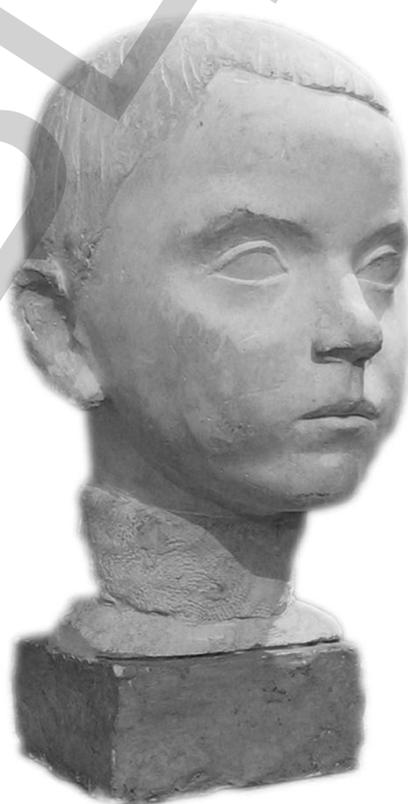




ВАЛЕРИЙ ЧУКИН



МИХАИЛ СИЛЬНИЦКИЙ



ПОРТРЕТ СЫНА



Василий Васильев

Александр Досужев



ЕВГЕНИЙ АНТОНОВ



НИКОЛАЙ МИХАДЮК

МИХАИЛ ГРИГОРЬЕВ



➤ *Азгур Заир Исакович (1908–1995), белорусский скульптор, народный художник Беларуси (1944). Действительный член АХ СССР (1958). Закончил Витебский художественный техникум (1925), Ленинградский высший художественный институт (1928), Киевский художественный институт (1929). Автор многочисленных психологических портретов деятелей культуры и искусства, ученых, писателей, мыслителей. Автор скульптурного ансамбля на пл. Якуба Коласа (Минск) и композиции «Слава погибшим героям» на одной из граней монумента Победы в Минске, памятника-бюста Багратиону (Бородино), памятника Рабиндранату Тагору (Калькутта), бюста П.М. Машерова (г. Витебск).*

Портрет Николая Михадюка И.И. Колодовского (40x35x35, гипс тонируемый, 1974) напоминает римские портреты прорисовкой волос. Зачесанные сзади вверх, они подобны лавровому венку на голове. Скульптор улавливает это движение, что помогает создать впечатление величественности, уверенности и не будничности. Автор сочетает эту деталь со свойственной его почерку передачей внутренней сосредоточенности персонажа. Как всегда, несколько прикрыты глаза, и некоторая сомнамбуличность придает образу отстраненность. Взгляд устремлен вниз, но на самом деле – внутрь себя. В «Иллюстрированном словаре-справочнике по скульптуре» И. Колодовский отмечает, что большую роль в использовании приема изображения портретируемого лицом к зрителю играет направление взгляда: «опущенный взгляд как бы скрывает внутренний мир модели, направленный прямо на зрителя, помогает постичь внутренний мир человека» [Иллюстрированный словарь-справочник по скульптуре /сост. И.И. Колодовский. – Витебск: Изд-во ВГУ им. П.М. Машерова, 2005. – С. 5]. Однако в его собственном творчестве опущенный взгляд оказывается не менее выразительным и не менее характеризующим всё происходящее в душе человека.

Как и большинство портретов работы Ивана Колодовского, портрет Михадюка фронтален и представляет собой голову (без плечевого пояса).

Из серии «Художники» интересен и **портрет Евгения Антонова** (60x70x40, гипс тонируемый, 1984). Оплечный бюст в наклоне корпуса и головы влево и вниз. Сосредоточенный, со взглядом, устремленным вниз и в себя, с узким аскетичным лицом, обрамленным небольшой бородкой, заостренным в своем внутреннем горении и напряженном стяжении истины (Антонов был иконописцем). В нем меньше живописности, и основным является простота и четкость построения,

хотя выступающие скулы и тонкий с горбинкой нос пластичны и контрастны по моделировке. Удлиненное лицо контрастирует с круглой, охватывающей голову, плотной шапкой нерасчлененных на пряди волос.

В портрете сына (35x25x30, гипс, 1980) за округлостью детского лица прослеживается характер, упрямый и строгий. Открытый взгляд из-под чуть насупленных бровей, четкий уже разрез рта позволяют угадать волевого и твердого в будущем человека.

В портретах, выполненных Иваном Колодовским, нет пассивной грусти или обреченности, нет противоречивости, однако это не означает отсутствия сложности и многомерности натуры. Его герои отграничены от пространства, замкнуты в своем мире, даже если глаза их устремлены во внешнее пространство. Их время – это внутреннее время, из реального физического времени изъятые, во внутреннем мире свернутое и там остановленное. Это – всегда пространство–время мысли. Герои ничего не демонстрируют – ни свой военный героизм, ни свои социальные достижения – они сосредоточены на собственных раздумьях. В лицах портретируемых нет экзальтации или возвышенности, нет героического подъема или страсти, нет самодовольства или властности, но в каждом присутствует философское состояние. Каждый из персонажей находится в диалоге со своим внутренним Я и каждый предполагает, что зритель, стоя перед портретом, захочет вступить в такой же диалог с самим собой, со своим собственным внутренним Я.

Таким образом, свернутое внутреннее время портрета ни на секунду не разворачивается вовне и не втягивает зрителя вовнутрь. Оно заставляет зрителя произвести ту же операцию с собственным зрительским временем: уединиться, очертив круг, и задуматься о себе и мире. Всё это не является качеством сегодняшних дней, когда социальная ситуация требует от человека постоянной включенности, настойчивости и экономической состоятельности. Это – персонажи из предыдущего периода нашего общества и нашей истории, из поколения последних интеллигентов. Эта характерная черта, общая для всех портретов, является важнейшей для авторского почерка скульптора и для него самого как личности. Художник выбрал этот путь: портрет частного человека, интимный портрет, то, что похоже на лица из семейного альбома или изображения из очень узкого круга близких. В пространстве официального искусства подобный выбор был чреват уединенностью творчества. И доступностью только определенного материала. И отсутствием постоянных выставок и экспозиций в музейных залах. Но этот выбор и противостоял официальному искусству с его канонами и идеологическими декларациями.

Творчество Ивана Колодовского – это, прежде всего, вживание в изображаемую натуру, проникновение в сущность персонажа и глубокий интерес скульптора к миру героя и миру вообще. Неспроста Иван Иванович так внимателен к истории города, его реалиям, его прошлому, его главным героям. В его личном архиве много фотографий старых улиц и площадей, он внимателен к частностям и подробностям фактологии в такой же мере, как к судьбам и внутреннему миру человека.

ГЛАВА 3. АЛЕКСАНДР ГВОЗДИКОВ. ДИНАМИКА ОСТАНОВЛЕННОГО МГНОВЕНИЯ



Александр Гвоздиков, витебский художник, работающий в монументальной и станковой скульптуре, продолжатель традиции реалистического творчества в пластике. С 1985 года входит в состав Белорусского союза художников, сейчас возглавляет его витебское отделение.



Александр Николаевич Гвоздиков родился 29 ноября 1951 года в Витебске в художественной семье. С 14 лет занимался в студии Д.П. Генеральницкого, где постигал объем, трехмерное видение произведения, понимание пространственного расположения произведения и значение материала. Вместе с пластической анатомией изучал в студии рисунок, живопись и композицию. Дмитрий Павлович Генеральницкий помогал ученикам «строить человеческое тело, объединять в скульптуре духовное и физическое, достигая необходимой в искусстве гармонии» [Мелин В. Неуклонное стремление // Знамя юности. – 1985. – 18 апреля. – С. 4]. Для А.Н. Гвоздикова учитель стал воплощением не только педагогического дара, но и высокого профессионализма художника.

✓ *Генеральницкий Дмитрий Павлович (1911–1972), выпускник Московского городского пединститута (1950). Преподавал в Витебском государственном пединституте (1959–1972). Участник Великой Отечественной войны (медаль «За Победу над Германией»).*

▪ *«У скульптурнай майстэрні інстытута, акрамя студэнтаў-гурткоўцаў, займаюцца навучэнцы скульптурнай студыі. <...> Настаўнік не абмяжоўвае іх фантазіі, не навязвае сваёй думкі. Ён вучыць іх “будаваць” чалавечае цела, злучаць у скульптуры духоўнае і фізічнае, дасягаючы неабходнай у мастацтве гармоніі. Генеральніцкага радуе выразнасць перадачы свету чалавечых пачуццяў у работах школьніка Гвоздзікава, паэтычнасць скульптурных мініячур студэнткі Арлойскай, настойлівасць і патрабавальнасць да сябе студыйцаў Жаголка і Хмызы. У гэтых людзей ён верыць, як верыў, напрыклад, у рабочага хлопца Івана Каладоўскага, які пачынаў у яго студыі, а цяпер – першакурснік мастацка-графічнага факультэта.*

<...> Спачатку захапляўся малымі формамі, а з 1958 года перайшоў на буйныя. Выдатна ведаючы

анатомію, ён імкнўся, перш за ўсё, да дакладнай перадачы прапорцый, дэталёвай лепкі мышцаў. <...> Але нейзабаве Генеральніцкі зразумеў, што галоўнае не проста капіраваць натуру, а знайсці і імкнуцца перадаць яе ўнутранае жыццё, яе духоўную сутнасць. <...> Менавіта гэтыя якасці ён імкнўся перадаць у скульптурах “Рабочы”, “Малады настаўнік”, у партрэтах былога будзёнаўца І. Корсака, Героя Савецкага Саюза В. Свідзінскага. Малады прыгожы твар Свідзінскага нібы асветлены ўнутранай высакароднасцю, у лёгкай, стрыманай усмешыцы – цеплыня і спакойная ўпэўненасць моцнага духам чалавека.

Доўга працаваў Генеральніцкі над скульптурным партрэтам Бацькі Міня. У ім скульптар імкнўся не столькі да фізічнага падабенства (хоць яно, несумненна, ёсць), колькі да стварэння вялікага чалавечага характару, валявога, рашучага. <...>

Гэта партрэт дзяўчыны (маецца на ўвазе скульптура “Парыў”. – Т.К.). Яе твар выпраменьвае шчасце маладосць, позірк вялікіх, шырока адкрытых вачэй звернуты ў высокую даль. У ім – выражэнне бязмежнай мары і смелага парыву насустрач гэтай мары. Імкліваць руху, экспрэсія вобраза перадаюцца дынамічнасцю контура, намеранай эцюднасцю выканання. Уражанне парыву ўзмацняецца пругкім рухам адкінутых назад валасоў» [Буткевіч С. Настаўнік, выхавацель, мастак // Віцебскі рабочы. – 1969. – 10 студзеня. – С. 3].

Учеба на аддзелі скульптуры в Беларуском театральна-художественном институте (1970–1976) была связана с педагогикой и воздействием творчества народного художника Беларуси А.О. Бембеля.

✓ Бембель Андрей Онупфриевич (1905–1986), выпускник Витебского художественного техникума (1924–1927) в мастерской М.А. Керзина, выпускник Академии художеств (1931, Ленинград). Обучал учеников искусству портрета и приемам передачи психологической глубины образа. Творчеству мастера близка военная тематика, стремление воспеть волевое начало в человеке. В скульптуре А.О. Бембеля очевидна яркость характеров, особые состояния портретируемого. Как педагог прививал ученикам серьезное и требовательное отношение к профессии и мастерству, глубокую любовь к скульптуре: «глубокий знаток и восторженный поклонник античности, непримиримый враг формализма и эстетства в искусстве» [Кучко М. Многие успел // Віцебскі рабочы. – 1996. – 14 сентабра. – С. 4].

РАБОТЫ АЛЕКСАНДРА ГВОЗДИКОВА



Джордано Бруно



ИКАР



Триптих - РОЖДЕНИЕ ПОЛЕТА



БЮСТ СКУЛЬПТОРА Д. ГЕНЕРАЛЬНИЦКОГО



МОНУМЕНТ-ПАМЯТНИК АНАТОЛИЮ УГЛОВСКОМУ



А. Гвоздиков и Д. Генеральницкий



В МАСТЕРСКОЙ: ТРИПТИХ «МАСТЕРА»



В МАСТЕРСКОЙ СКУЛЬПТОРА

➤ Античность. «Обычай «передавать сходство людей и в то же время их приукрашивать» был всегда наивысшим законом, которому подчинялись греческие художники, и это заставляет предполагать, что у мастера существовало стремление к более прекрасной и совершенной природе...» И.И. Винкельман [Мировая скульптура / сост. И.Г. Мосин. – М., 2003. – С. 17].

«В противоположность чисто отвлеченному выражению греческих изваяний, заключающемуся в позе, в движении, в линиях силуэта, <...> римские портреты выражают себя глубокой человечностью, одушевленностью лиц и взоров. Необычайно живой взгляд их глаз становится центром внимания зрителя, нарушая тем самым основные законы скульптуры, как понимала ее Греция. Греческая духовность сменяется здесь римской одушевленностью» П.П. Муратов [Мировая скульптура. – С. 26].

А.О. Бембель – один из авторов Кургана Славы Советской Армии (Государственная премия БССР, 1970 г.) и мемориального комплекса «Брестская крепость-герой» (1971).



В годы Великой Отечественной войны создан ряд скульптур, среди которых портрет Героя Советского Союза Н.Ф. Гастелло (1943).

А.Н. Гвоздиков связал свою творческую жизнь с Витебском. Здесь он живет и трудится. Самые главные направления его творчества – это тема войны, тема художника, тема выдающихся деятелей истории и культуры Беларуси, портреты современников.

Военная тематика остается наиглавнейшей в его жизни. Это связано с памятью об отце, со святым отношением к прошедшей войне (у нашего поколения это особое состояние, ведь наши родители прошли сквозь это пекло, и наше детство было обожжено их фронтовой острой болью, которая так и осталась жить вместе с нами, несмотря на то, что прошло больше полувека). Это связано с его постоянной дружбой с военными, с его живым интересом к военным мемуарам и ко всей военной литературе. Я думаю и о том, что портрет летчика Николая Гастелло, выполненный Андреем Бембелем еще в военное время, оказал немалое влияние на приоритеты Александра Гвоздикова, человеческие и художнические. Динамика и экспрессия, эффект обожженности материала (летческая куртка и лицо) в совмещении с гладкой обработкой кожи на груди и шее, треугольная (целых три треугольника по развороту, главный из которых – мужской) форма произведения – все это отзывается в гвоздиковских композициях, монументальных и станко-

вых, где пафос подвига и высокая гражданственность неизменно пронизаны человечностью и даже интимностью. Скульптура – искусство героическое, и потому воздействует особенно сильно, однако А. Гвоздиков силу скульптуры, напряжения не снижая, осмысляет еще и как воздействие чувственное.

Первая монументальная работа Александра Гвоздикова, его дипломная работа – **монумент-памятник Анатолию Угловскому**, Герою Советского Союза.

➤ *А. Угловский, бронбойщик рядовой 306-й гвардейской стрелковой дивизии, в ночь на 20 декабря 1943 года на 22 км севернее Витебска, отбивая вражескую танковую атаку, бросился с противотанковой гранатой под «тигр» и подорвал его. Бойцы подбили еще несколько танков и отбили атаку немцев.*

Памятник Анатолию Угловскому был установлен в 1978 году в 6 км к северо-западу от дер. Вымно, около шоссе Витебск–Сураж (21-й км). Заказ на этот монумент скульптор получил от колхоза и работал там же над памятником в мастерских, где стояли комбайны. И местные сварщики варили каркас скульптуры, и местные шоферы возили ему машинами глину. И глина, бывало, трескалась на морозе. И этюды... бесчисленное множество этюдов, и литература, и изучение фактов, и настоящий поиск формы... Работа длилась четыре года. Монумент в 4,5 метра в железобетоне: «Динамическое изображение воина, отброшенная назад рука, рядом разорванная лента гусеницы передают напряженность и драматизм момента. Динамика внутреннего состояния воина, его стремительный порыв уничтожить врага подчеркнуты экспрессией пластических форм. Волевое, мужественное лицо выражает внутреннюю собранность и напряженность. Скульптор так трактует образ, что мы верим – перед нами действительно герой [Міхайловіч А. Пераемнасць // Мастацтва Беларусі. – 1989. – № 11. – С. 35].

Эта первая работа скульптора стала знаковой. Размер, форма, цвет, движение-состояние – гармония всех составляющих была достигнута. Совокупный портрет поколения, которое вступило в войну юношами, которому выпало мужское испытание, у которого оказался мощным духовный накал, и тот огонь, что потом станет символом в вечном огне, горел в их глазах. Скульптор взял этот характерный, такой знакомый по военным фотографиям, разворот всей фигуры человека, поднимающегося и поднимающегося в атаку. Только он изменил ракурс разворота: голова и вся фигура не развернуты назад, а как бы выброшены, выдвинуты вперед, словно человек сам превращается в подобие танка и идет в лобовую атаку, делаясь сильнее, стальные и больше противостоящей и невидимой, но страшной машины. Это – кульминация противоборства, духовная и физическая кульминация, когда внутренне решение принято.

Связка гранат, зажатая в правой согнутой в локте руке и поднятая на уровень головы, подобна факелу. А голова, едва склоненная на грудь, кажется в грудь втиснутой, отчего человек словно набычился. И весь торс подобен связке гранат. И тогда голова выглядит как ог-

ненная ромбовидная верхушка факела. А левая вытянутая рука подобна другому, длинному языку пламени. Как и порывом ветра и атаки отброшенная левая пола солдатской шинели.

Фигура предельно устойчива, благодаря внутренней вертикали, прорезающей правую ногу, пряжку ремня, запах шинели, правый отворот воротника, лицо (по вертикали ромба) от подбородка через край левого глаза к темени. Эта вертикальная центрирующая линия параллельна с еще одной вертикалью, которая образована всем правым краем-боком фигуры. Обе эти вертикали удерживают на себе два треугольника. Большой справа образован сходящимися линиями левой руки и левой полы шинели. Меньший слева – углом правого локтя, левой крайней точкой связки гранат и лбом солдата. Левый малый треугольник располагается выше большего правого, из-за чего и создается впечатление энергетической сосредоточенности в левой части композиции. Еще один треугольник образован в верхней части фигуры, локтем правой руки, теменем и растопыренными пальцами левой руки. Этот треугольник несколько повернут по оси по отношению к груди и нижней части тела. Благодаря соотношениям всех трех треугольников фигура приобретает динамичность.

Солдат правой рукой разворачивает связку гранат движением извне к себе, будто пытается слиться с ней или передать ей энергию духа, чтобы через секунду развернуть, размахнуться и выбросить ее вперед. Рука предельно напряжена.левой рукой он словно отталкивается от массы плотного горячего воздуха. Чувствуется, что за ним пылает этот воздух, таким огненным языком летит край шинели. Правая нога, согнутая в колене, прочно упирается в подножие, как в землю, что создает еще один винтовой разворот фигуры, в бедре. Смысл этого разворота состоит в том, что Угловский не просто удерживает равновесие перед броском, но и мощью тяжелой ноги останавливает энергию идущего на него танка. Фрагмент гусеницы взлетает лентой из-под его правой ноги, словно он раздавил наступающую силу, и создает еще одну рифму пламени огня. Треугольник – лента гусеницы-правая нога – усиливает общую динамичность всей композиции.

Серый пористый бетон обозначает будничность подвига как обычную военную работу. И в этом своя особенная символичность. И в этом сопряжение пафосности с человечностью. Здесь герой с именем превращается в просто человека, просто солдата войны, такого, как все солдаты войны, в серых солдатских шинелях. Серый цвет здесь как отсутствие цвета – стертость красок во время войны. И монумент словно вырастает из серой окружающей земли, как будто встает во весь рост снова и снова. Словно он снова и снова встает из пепла. Словно это пепел войны и земли образует вечный энергетический сгусток юноши-защитника-солдата.

Бронзовый бюст Героя Советского Союза Михаила Сильницкого был создан через несколько лет, в 1981 году.

➤ *Михаил Сильницкий прикрывал отход отряда партизан, в течение пяти часов ведущих бой с отрядом карателей в дер. Плоты на подступах к партизанской зоне. Небольшой отряд народ-*

ных мстителей сражался против 500 вражеских солдат, вооруженных пулеметами и минометами. М. Сильницкий пал смертью храбрых в марте 1942 года, уничтожив десятки гитлеровцев из своего пулемета. Первому среди партизан-комсомольцев Беларуси, ему было присвоено звание Героя Советского Союза.

Пропорции постаментов сливаются с бюстом, образуя гармоничную целостную композицию. Скульптор особенно внимателен к портрету героя, он подчеркивает взгляд, мужественность лица, резкие линии шеи – внутренняя напряженность всегда проявляется в напряженности лица. Человек встречает смерть в огне, поэтому у героя не может быть ни философского осмысления смерти, ни боязни ее, ни внутренней готовности к ней. На то он и герой – а это самое важное для скульптора – чтобы смерть победить, чтобы ее вообще отвергнуть как не имеющую значения, чтобы внутренним напряжением ее сломить.

Цикл работ **«Цена Победы»** состоит из нескольких сюжетных композиций и одиночных фигур: «Заложники», «Апофеоз», «Я – Генерал Власов» и «Ма-ма-а!!!» (цветная вкладка).

Гипсовая скульптура **«Заложники»** размерами 50x40x35 см удерживает внимание своей завершенностью, собранностью, компактностью формы и человечностью, сопряженной с молитвенной возвышенностью. Основная форма – это округлая фигура женщины, стоящей на коленях и прижимающей к себе детей. Верхняя часть композиции – чуть скругленный треугольник, основанием которого являются руки женщины, сторонами – ее плечи, воротник одежды и платок, вершиной – лоб женщины, ее волосы и острое завязанного на голове платка. Плечи округлы, кругло лицо женщины, от этого треугольная форма не выглядит острой и резкой. Фигурки детей проступают на ее теле как рельефы (мальчик – всем тельцем, у остальных видны только головы), как ее собственная плоть. Она держит их перед собой, и они тоже смотрят в небо. Это – их общее предстояние перед высшей силой. Реальная ситуация среди войны, единичный случай в пламени всеобщей гибели воплощаются скульптором как превышающая человеческую сила. Женщина, пытающаяся защитить и спрятать детей, женщина и ее род, женщина, взыскующая к Богородице, молчаливо надеющаяся и готовая на жертву во имя детей. Она закрывает их от мира людского и придает их миру божественному. Поэтому в композиции нет острых углов, нет жесткости, но есть внутренняя предельная сосредоточенность персонажей.

▪ «Скульптуры Гвоздикова можно «читать» как авторские новеллы или как стихи, исполненные трагического звучания. Вряд ли оставит кого-либо равнодушным его серия **«Цена Победы»**. Одна из фигур в ней – безымянный солдат-мальчишка, в момент гибели выдыхающий **«Ма-ма-а!!!»**. Этот крик, как эхо строк Владимира Высоцкого: **«Я падаю, грудью хватая свинец...»**. В этой серии – невыносимо мучительная картина, изображающая безногого солдата-инвалида на те-

лежке, единственной рукой поднимающего стопку «За здоровье товарища Сталина». Так Александр Гвоздиков обращается к теме, которая крайне редко встречается в искусстве, к теме «второго плана» войны, к ее постскриптому. И в этом плане потрясает психологический лаконизм скульптуры Гвоздикова» [Крупница Н. «...Войди в огонь, в котором я горю» // Витьбичи. – 2012. – 7 февраля. – С. 1, 5].

▪ «У скульптурным вобразе (маецца на ўвазе “Я – генерал Уласаў”. – Т.К.) А. Гвоздзікаў бліскуча ўвасобіў душэўную спустошанасць генерала, ад якога грэбліва адварочваецца народ. Уласаў мусіў бы адразу застрэліцца, але ён напружана чакаў ісціны і пакарання: стоячы на эшафоце, падняў рукі на ўзровень плячэй. Каб адгарадзіцца ад ілжы? Яму цяжка ўзняць галаву і паглядзець у вочы тым, хто не верыць у высакароднасць намераў, асвечаных прывіднай мэтай. Якая душэўная трагедыя! Мастак знайшоў такі ракурс, пры якім для гледача твар Уласава – нябачны. Пластычная мова скульптурнай кампазіцыі дапамагае разблытаць псіхалогію генерала, разабрацца ў яго трагічных і небяспечных памкненнях» [Салаўёва Н. Мастацкая праўда Аляксандра Гвоздзікава // ЛіМ. – 2008. – 15 лютага. – С. 11].

Композиция «Апофеоз» размерами 60x40x40 см ироническая и радостная, несомненно принадлежит к разряду площадной, смеховой культуры. Скульптор изобразил мальчика, писающего на оружие, каски и прочие атрибуты войны, лежащие мусорной кучей у его ног. Такая задорная откровенность не граничит ни с цинизмом, ни с пошлостью, ни с физиологией. В ней сохранена чистая детскость дворового настроения, дерзости послевоенного сиротского поколения, настоящего восторженного презрения к смерти. Более настоящих похорон войны трудно вообразить. Мальчишка изображен с таким открытым, смеющимся, кругло-симпатичным лицом, что невольно любишься им и улыбаешься в ответ. Широко расставив кривоватые ноги, он, словно башенка, уперся в металлические углы брошенного оружия. Скульптор сознательно меняет ракурс оружейной кучи, чуть приподнимая дальний край круга над уровнем горизонта, чтобы четко обозначить все военные предметы на этом рельефе. Из-за такого устойчивого неравновесия композиция приобретает легкость и дополнительную динамику.

Александр Гвоздиков создал множество работ на военную тему. Герои Советского Союза (Анатолий Угловский, Михаил Сильницкий, Иван Черняховский, Николай Зайцев, Петр Наследников и др.), женщины и дети (дети Миняя Шмырева, студенты Ветинститута и др.).

▪ «Дабіваючыся максімальнага падабенства, А. Гвоздзікаў не імкнецца надаць партрэтам, якія ён стварае, нейкія дадатковыя, вонкава выйгрышныя рысы: рашучасць у позірку, волю і г.д. Яго героі – звычайныя людзі, мужнасць і сіла духу якіх выяўляецца ў іх паводзінах, учынках, штодзён-

ным жыцці. <...> Тэма Вялікай Айчыннай вайны развіваецца ў шэрагу твораў мастака: “Вызваленне” – салдат-пераможца трымае ў руках серп як сімвал мірнай працы і чаканай дзеля яе Перамогі; помнік дзецям Шмырова (архітэктар В. Ягадніцкі) – даніна глыбокай павагі да героя Вялікай Айчыннай партызанскага камандзіра Міная Піліпавіча Шмырова; “Дзеці вайны” – твор, прысвечаны памяці лётчыка Аляксандра Мамкіна, які вывозіў партызанскіх дзяцей на Вялікую зямлю; кампазіцыя “Перамога”, якая мела поспех на Усесаюзнай выстаўцы студэнцкіх работ у Ленінградзе ў 1974 годзе, і інш.» [Міхайловіч А. Пераемнасць // Мастацтва Беларусі. – 1986. – № 10. – С. 55].

Его герои – люди войны, те, для кого война стала обыденным условием жизни. Скульптор не прибежал к тому, что является романтикой подвига и даже к тому, что есть средоточие достоинства человека в экстремальной ситуации. Более того, он и не драматизировал события. В его военной теме отдана дань простому человеку. В форме, цвете, обработке материала, позе, лице и во всей фигуре – всегда звучит пронзительная нота человеческого естества, та трогательная негероичность, что делает произведение особенно воздействующим, особенно волнующим. Делает его внутренне принадлежащим зрителю, сразу при первом же взгляде. Вне зависимости от размеров и масштабов скульптуры, от трагического Угловского до иронического Мальчика из «Апофеоза» фигуры обладают авторским отражением документального, реального бытия в истории, памяти и просто, пусть на войне, жизни. Человек даже перед лицом истории остается просто человеком, и прежде всего человеком – этот смысл открывается во всех персонажах творчества А. Гвоздикова на военную тему.

Тема художника в творчестве А. Гвоздикова представлена, в первую очередь, **памятником Марку Шагалу**, который сооружен в 1992 году на ул. Покровской в Витебске размером 5×3×2 м.

Постамент едва поднят над поверхностью земли, и от этого кажется, что Шагал сидит (или, точнее, полулежит) в кресле совсем рядом, даже по-свойски, даже как будто в комнате рядом.

Угловский стоит в большом пространстве, и это пространство придает ему особую монументальность, огнеподобность и значимость. А Шагал расположен на неширокой площади между невысокими зданиями, и это пространство делает памятник кабинетным, интимным. Внешнее пространство неожиданно становится внутренним.

Угловский развернут в пространстве, он движется в пространстве, преодолевая его, отталкиваясь от него, он целиком направлен вовне. Сосредоточенная фигура женщины с детьми направлена вовне и вверх. А Шагал отрешен от внешнего пространства, обособлен в нем. Он сомнамбулически расслаблен, как в первой фазе сна, когда происходит общение с ирреальным миром. Изгиб арки, тонкой линии над ним еще более отграничивает внутреннее пространство Шагала от пространства внешнего. Летящая маленькая фигурка Беллы, прикрепленная к тонкой

линии арки и словно парящая сверху, – персонаж мира ирреального, внутреннего, кажущегося. Мягчайшие очертания кресла, как бы поглощающего Шагала, тонкая хрупкая фигура самого Шагала, тонкие пальцы, заостренные черты лица – основной смысл этой композиционной части представляет собой *состояние*. В этом состоянии персонажа ощутима особая мелодия души и памяти мастера, подчеркнутая особой музыкальностью линий, когда тонкость и острота дополняется мягкостью и плавностью формы. В зависимости от освещения (на площади, где стоит памятник, оно всегда остается локальным), поверхность фигуры и лица мерцает скользящими тенями, которые меняют выражение каждого мускула. Лицо становится живым, обработка поверхности, подчиняясь воздушной среде, сохраняет главное состояние персонажа.

Памятник Марку Шагалу изначально задумывался как центральная часть триптиха, посвященного знаменитым художникам. В станковом варианте все три фрагмента композиции собраны и представлены в единстве. Левая часть – **«Осенний букет»** – где на основании-параллелепипеде у самых его краев расположены Илья Репин, стоящий с палитрой и кистями напротив своей модели – дочери, которая держит в опущенных руках большой букет цветов. Улыбающаяся в длинном платье по моде конца XIX века, в легкой шляпе с поднятыми полями, она в три четверти развернута к зрителю. Художник также стоит в три четверти ног, лицо его повернуто к дочери, и он внимательно вглядывается в черты ее лица, чтобы запечатлеть их на невидимом нам холсте в лучах осеннего солнца. Две фигуры параллельны друг другу и устойчивы, но, тем не менее, возникает легкое чувство качелей. Возможно, из-за воспоминания, как выглядит результат этого мгновения, т.е. сама картина «Осенний букет», радостная, домашняя, молодая. Это – краешек теплой жизни в имении Здравнево, захваченный у грядущего тяжелого века и запечатленный с глубокой любовью.

Правая часть триптиха – **«Малевич»** – расположена на таком же основании, как и левая, только более широком, с кубом в центре. На кубе находится квадрат с надписями: сверху – «УНОВИС», внизу – «Витебск 1920», между ними – текст «Ниспровержение старого мира да будет вычерчено на наших ладонях». Квадрат с надписями подобен «Черному квадрату» Малевича, т.е. черный в белом. Казимир Малевич стоит справа (для зрителя). Коренастая фигура, опора на левую ногу, левая рука опущена, правая охватывает локоть левой. Лицо повернуто в сторону к квадрату, но смотрит художник вперед и вдаль. Он очень уверен в себе, упрям, устойчив, будто укоренен в землю, как устойчив его квадрат. Важна и ассоциация с преподавательской деятельностью Малевича в Витебске: профессор Витебского художественного училища, он словно стоит у доски и что-то объясняет своим ученикам. Важна и ассоциация с исследовательской деятельностью Малевича в Витебске: Малевич наблюдал звездное небо с помощью им же сконструированного телескопа, вот он и смотрит вверх земли.

Художники, представленные в триптихе, разные, по характеру, мышлению, мировоззрению, художественной манере. Подробно вглядываясь и создавая лицо каждого из них, скульптор находит и точное ме-

сто каждого на перекрестке времен: Репин – в XIX, Шагал – в XX, Малевич – в XXI веке. Их атрибуты – реальные (букет), символистские (летающая муза), супрематические (квадрат) – подтверждают эту позицию скульптора. Контуры и массы льются, гнутся, прямятся или зеркально отражают натуру. Автор триптиха ищет простой и надежный знак каждого из своих героев для предельной узнаваемости.

Внутреннее пространство и время Шагала свернуто и отграничено вертикальной дугой и ею замкнуто, и вечно движимо по этой дуге.

Пространство–время Репина и его дочери укладывается в один этот солнечный день с осенними цветами, в их обоюдную радость, в их взаимную теплоту и связанность линией взглядов, рук, плеч, голов, предметов в руках, линией горизонта. Это пространство–время ощутимо и уплотнено, спокойно и уравновешено. Оно реально: здесь и сейчас. И персонажи реальные, не отрывающиеся от земли. И они погружены в пространство–время, а не наоборот, как в композиции с Шагалом.

Пространство–время Малевича конкретно и космично, как конкретна надпись на черной плоскости квадрата и как космична виртуальность этого черного компьютерного экрана. Малевич предельно закрыт в себе (правая рука закрывает торс) и открыт-устремлен (по линии его взгляда). Он готов развернуться вокруг своей оси, образуя цилиндр пространства–времени, отчуждающий его от всего мира и устремляющий его вверх.

Мышлению А. Гвоздиков не свойственна брутальность, его формы не вспучиваются изнутри, и материал всегда подчинен его воле. Объемы спокойно перетекают, и силуэтные очертания в его работах непрерывны. Для художника решающее значение имеет композиция и ее выразительность, а также жест. Сдержанные и вместе с тем наполненные внутренней значительностью, жесты в его скульптурах всегда значимы и поддерживают смысл всей композиции. Каждая его работа подчинена музыкальному ритму, создающему свои особые оттенки мелодии.

Это проявляется с особой силой в памятнике Шагалу, где главным структурообразующим элементом, как бы странно это ни звучало в отношении к скульптуре, становится линия. Линия то изгибается, то образует углы, то плывет мягкими или взлетает изящными очертаниями. Такая линия определяет изысканность формы.

В скульптурах А. Гвоздиков своеобразно осуществляется время. Художник не фиксирует остановившееся, пусть и на секунду, мгновение (как, например, в Дискоболе у Мирона происходит фиксация позы перед броском диска). А. Гвоздиков как будто растягивает его, длит и длит. В скульптуре А. Угловского секунда тянется бесконечно, кажется, что он «плывет» в пространстве. В композиции «Марк Шагал» время выворачивается наизнанку, пропадает, исчезает вообще, иррациональное пространство делает и время подобным иррациональному.

В серии *«Рождение полета»* привлекает внимание *«Икар»* 45x25x20. Фигура упавшего Икара удерживается на остром куске скалы, которая раскрывается, принимая в своеобразную чашу тело юноши. Ритмически линиям чаши вторит линия тела или наоборот, абрису тела вторит абрис чаши скалы. Торс сильно поднят, он почти перпендикулярен

линии горизонта. Также как и ноги Икара. Правая рука вздернута и выпрямлена вверх. Голова запрокинута. Вся фигура в целом создает впечатление чаши. Или цветка с листьями-остриями. Или пламени, языками-остриями взвивающегося вверх. Такой формой скульптор подчеркивает трагизм ситуации, и в то же самое время снимает этот трагизм, превращая его в цветущее торжество – духа и стремления, порыва и преодоления. Каждая мышца Икара наполнена не болью, но торжеством. Икар Александра Гвоздикова объединяет военную тему в его творчестве и тему художника: подвиг жертвоприношения единый.

Центральная часть триптиха – «**Джордано Бруно**», изображенный в последний момент жизни. Руки подняты к небу, словно продолжение пламени костра, разгорающегося под ним. Он сам уже сделался столбом пламени.

➤ *Джордано Бруно (1548–1600) – философ-неоплатоник, мистик и астроном. Вначале пропагандировал гелиоцентрическую теорию, был обвинен в ереси, восемь лет провел в заключении, был сожжен на костре в феврале 1600 года. Идеи Джордано Бруно были неортодоксальными, а характер несгибаемым, воззрения вольнодумными. В накаленной атмосфере Контрреформации его проповеди вызвали настоящий скандал. Его ввели в тюремную капеллу и отпели живого, затем повели через мост к месту казни в желтой одежде с черными чертями на ней и в высоком колпаке с изображением на нем человека в пламени костра и окруженного демонами. У подножия костра лежали его книги. Последними словами его были: «Я умираю мучеником добровольно...». Дорога в космос шла через костер.*

В 1889 г. в Риме открыли памятник монаху-доминиканцу, доктору римско-католического богословия с надписью «Джордано Бруно – от века, который он предвидел, на том месте, где был зажжен костер». Его современник француз Себастьян Кастеллион писал: «Убить человека – это не значит опровергнуть его идеи; это значит только убить человека».

Всякий раз человечество ценой невероятных усилий отнимало у хаоса порядок-космос и всякий раз, чтобы обрести и удержать его, приносило в жертву одного из лучших своих сыновей. Каждый новый круг познания начинался с жертвоприношения. Век торжества разума начинался с костра Джордано Бруно.

Фигура Джордано Бруно вторит кресту за его спиной. Воздетые руки рифмуются с поднятыми ногами упавшего Икара и его воздетой правой рукой. И благодаря подобной рифме торс Джордано Бруно становится похожим на чашу.

Третья часть композиции – самолет-бомбардировщик, из дыма и огня взлетающий к небу. Он падает не на землю, а в небо, словно в его металлическом корпусе взлетает в бессмертие Антуан де Сент-Экзюпери, который утверждал, что, если у него кончится бензин, он будет падать...

вверх. Гигантский столб огненных всполохов повторяет фигуру Джордано Бруно, а фюзеляж и крылья самолета – крест, к которому Бруно прикован, а моторы под крыльями – вздетые джордановы руки.

Пластика подвижных, напряженных, вьющихся и перетекающих масс, а также вытянутые вверх контуры, чашеобразные фигуры и ощущение внутреннего стремления вверх – все это объединяет три части композиции в единое целое. Взлетает падающий самолет, взлетает сожженный Джордано Бруно, взлетает упавший Икар. Пламя обжигает всех их, пеплом далеких звезд вот-вот станет каждый из них.

На своей юбилейной выставке в Художественном музее Витебска А. Гвоздиков представил Мастерскую скульптора, где можно было увидеть рядом с результатом и сам процесс творчества, и всё то, что сопутствует его пути, вдохновляет и создает нужное настроение. Экспозиция в музейном зале необычна тем, что в ней сосуществуют работы мастера и предметы интерьера его мастерской, картины его отца и брата, старые фото, стеллажи и рабочий стол с эскизами – всего 100 предметов: 77 скульптурных композиций, 12 макетов, две живописные работы, афиши и фотографии самих работ скульптора.

А. Гвоздиков утверждает в качестве главного объекта человеческое тело, лицо. Он мыслит традиционной классической формой, активизируя объем со сложными его переходами в зависимости от внутреннего смысла произведения. Основное содержание его работ рассчитано на фронтальное восприятие, когда ясность формы и четкость соотношения ее частей наиболее полно открывают замысел художника. Более всего это относится к портретам, которые не обязательно предполагают их круговой обзор и которые рассматриваются обычно на близком расстоянии. Портреты, созданные А. Гвоздиковым, чаще всего не открываются вовне, наоборот, это – сосредоточенные на себе персонажи. Важным для художника является их настроение, вибрация внутреннего мира, тайна, спрятанная внутри.

В творчестве А. Гвоздикова понятие школы и традиции искусства скульптуры отражено четко и последовательно. Он художник-монументалист, и в значительной мере его работы были отражением идей пропаганды. Они обращены к массе и декларативны, поэтому остаются памятником времени и художественному мышлению времени. Крупные размеры, прочность материала, идейный замысел соотносились с предельной типизацией монументов. Здесь очевидна приверженность закономерностям массового искусства с его ясностью мотива, реализмом формы, профессионализмом исполнения и предельной простотой для понимания.

ГЛАВА 4. ИВАН КАЗАК. ВСКИПАЮЩАЯ ЭНЕРГИЯ МЕТАЛЛА

Иван Владимирович Казак родился 6 июля 1959 года в г.п. Бешенковичи Витебской области. В 1983 г. закончил Белорусский театрально-художественный институт в мастерской А.А. Аникейчика.



✓ *Аникейчик Анатолий Александрович (1932–1989) – белорусский советский скульптор, народный художник БССР (1972), профессор, лауреат Государственной премии БССР (1974). Выпускник первого выпуска Белорусского театрально-художественного института (1959). Ученик Андрея Бембеля, Алексея Глебова и Михаила Керзина. Почетный гражданин Борисова. Автор многочисленных работ*



в области монументальной и станковой скульптуры, художественной композиции. Автор памятника Я. Купале в Минске (1972, с Л. Гумилевским и А. Заспицким, Государственная премия БССР 1974 г.), Мемориального комплекса «Прорыв» в г.п. Ушачи Витебской области Беларуси (1974, арх.: Ю. Градов, Л. Левин), Мемориального комплекса «Проклятие фашизма» на месте деревни Шуневка в Докшицком районе Витебской области (Беларусь), автор станковых работ: «Цветок папоротника» (1967), «Тревога» (1968), «Призыв» (1969), многочисленных композиций и скульптурных портретов. Входил в число авторов проектов станций Минского метрополитена – станции метро Площадь Ленина.

Учитель передал ученику пластическую свободу мышления и мастерство композиции. Будучи новатором в пространственном построении произведения, А.А. Аникейчик поддерживал в молодом коллеге образное видение мира и способность воплотить свое видение в скульптурной форме. В формировании мировоззрения художника Ивана Казака самое важное значение имел Мастер, личность которого оказала на него даже большее влияние, чем обучение секретам ремесла.

Учитель передал ученику пластическую свободу мышления и мастерство композиции. Будучи новатором в пространственном построении произведения, А.А. Аникейчик поддерживал в молодом коллеге образное видение мира и способность воплотить свое видение в скульптурной форме. В формировании мировоззрения художника Ивана Казака самое важное значение имел Мастер, личность которого оказала на него даже большее влияние, чем обучение секретам ремесла.

○ **И. Казак:** «Как приходит композиция? Случайно... Вот композиция «Боль», например... Крутил пластилин. И вот возник образ матери, которая стоит на коленях и пеленает своего израненного сына, который остался без рук-без ног. А ведь он пришел в мир из нее, прошел через нее...

Это очень сложно – ответить на вопрос о форме и композиции. Это как у поэта спросить: как рождается поэма? Это свыше нас... Потом только начинаешь сознавать, когда уже что-то вылепишь, и идут какие-то поправки, подключается профессионализм. Объяснить, как возникает идея, практически невозможно. Ани-кейчик говаривал: «Лепить мы вас научим, а вот композиция – это дар Божий».

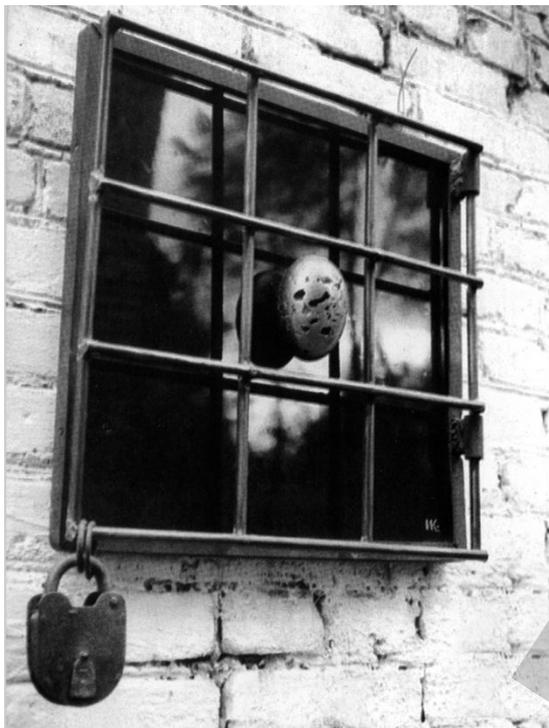
Наиболее значительный период творчества Ивана Казака – это создание произведений символических, образно ассоциативных, выполненных в станковой скульптуре. Следует подчеркнуть, что из двух синонимов («скульптура» и «пластика», первый из которых обозначает высекание и вырезание, а второй – наращивание объема) по отношению к этим работам художника более подходящим является второй – пластика. Реальный, вещественный объем у него существует как сгусток пространства, свернувшийся вовнутрь. Формы его динамичны, их линии то мягко струятся, отчего возникает впечатление льющегося металла, то срываются друг в друга, как в момент катастрофы.

«**Сальвадор Дали**» приобретает вид сгустка пространства. Из его головы вырастает обнаженная женская фигура. Это – образ из глубин подсознания, из сна памяти и воплощение мистических картин самого Дали. Выполненная в симулине композиция получила внутрисилуэтные формы, словно движущиеся вовнутрь. Дугообразные, вьющиеся, они скользят, превращая весь силуэт в игру теней. Впадины круглятся. Левый глаз яростным пистолетным дулом глядит из вдавненной глазницы, а на месте правого – круглая впадина, оправленная в гибкую змееобразную линию брови, выходящую из фигуры женщины и перекинутую в прямую вертикаль носа.

Рифмой вторят этим изгибам правый ус, завитый под самой впадиной, и такой же круглый, и правая чуть обвисшая щека, и яйцоподобный подбородок, форма которого выступает из темного провала. Левая часть композиции (это – правая часть лица) на треть выше правой части композиции за счет фигурки.

Фантастическое женское существо без лица с головой, похожей на яйцо, в отличие от яйцевой формы подбородка, расположенного вертикально. Какая-то странная форма отростка на нем подчеркнута двумя такими же на месте груди. Изгиб ее тела вторит изгибу ее левого плеча, а темная вогнутость между телом и рукой растекается широкой яйцоподобной впадиной на лбу. Фигурка изогнута справа налево, и эта изогнутость организует все линии правой части лица Дали.

РАБОТЫ ИВАНА КАЗАКА



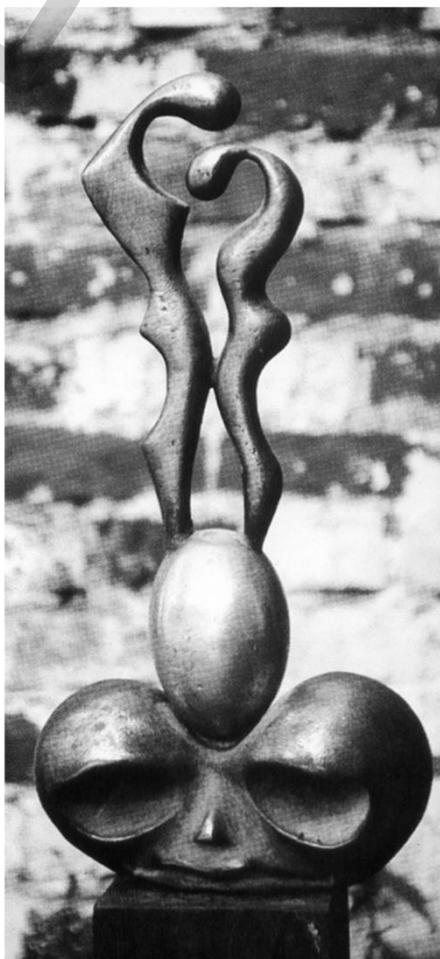
Окно



Сальвадор Дали



Сальвадор Дали



Диалог



Лик



ДРЕВО ЛЮБВИ



МУЗЫКА ВЛЮБЛЕННЫХ



ПОЛЕТ



Чернобыльская Мадонна



Боль



Танец



Уличный музыкант



Плач Земли



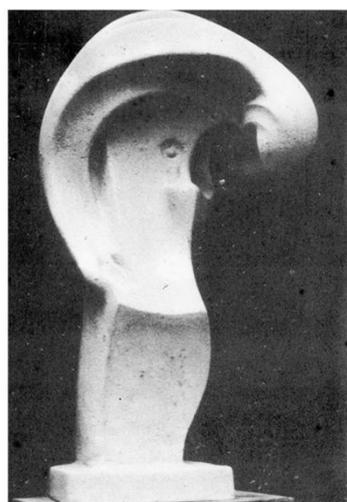
Умершим роженицам



Наполеон и Жозефина



Рождение Ангела



Подайте Христа ради

Левое плечо женского существа плавной льющейся линией соскальзывает в дугу прически и щеки Дали. Часть лица вогнута, спрятана как будто в тени волос-дуги. Там же прячется круглый ус, рифмуясь с глазом.

Вся композиция представляет собой ромб, вписанный в треугольник. В углах ромба расположены круглые формы: голова (верхнее острие ромба) – выпуклая, подбородок (нижнее острие ромба) – выпуклый; на левой стороне ромба находятся вогнутая форма в нижней части женской фигуры и вогнутая форма глазницы; на правой стороне ромба – выпуклая форма глаза; левое и правое острия ромба – вогнутые формы усов. Крест, удерживающий ромбовидную форму, образован вертикалью (женское плечо и нос Дали) и горизонталью усов Дали. Общий треугольник композиции составляет женская голова в вершине и два скругления внизу (правая и левая щеки).

Вся композиция подобна вертикально поставленному яйцу, у которого срезали всю переднюю часть, отчего выплыло его внутреннее содержимое в виде перетекающих и сплетающихся линий, выпуклостей и вогнутостей.

Та же композиция, но выполненная в бронзе и меди, более вытянута вверх, в ней больше выпуклостей, и даже некоторые вогнутости здесь превратились в выпуклости. Женская фигурка сделалась более женственной, и в ней исчезла мистичность фантастического существа. Извилистые линии формы, образованные соединением жестких коротких прямых отрезков, стали целиком плавными. Мягкое, даже чуть расплющенное книзу, лицо превратилось в вытянутое с брезгливо выдвинутой нижней губой. Лоб, нос и верхняя губа покрылись капельками золотистого пота. Взгляд выпуклого левого глаза из пристального сделался взыскующе-задумчивым.

При всей композиционной, структурной и сюжетной схожести это – разные образы с разной информационностью.

«Умершим роженицам» – фрагмент искореженного металла, словно прошедшего сквозь огонь, изломанного в муке, пронзенного пустым пространством внутри общей формы произведения. Эти прорывы в пустоту наиболее важны для образности. Именно они несут в себе символ и мысль автора, они являются сюжетом композиции. В этих прорывах просвечивает и исчезает уходящая душа и нерожденное существо. Это – целый мир, погибший от боли. И вокруг него неживая материя, умирающая, но все еще мягкая, льющаяся, зовущая и красивая.

Фигура полустоит на коленях, изогнутая назад. Треугольник, или скорей пирамида, в нижней части композиции, вершина которой округляется и переходит в диагональ корпуса, завершающегося шаром головы, встроенным в окружность. Правая рука превратилась в крыло пирамидальной формы, сложенное и увядающее. Внизу его виден маленький бугорок женской груди с набухшим соском, никогда не вскормившим младенца. Бугрящийся живот разрывает круглая зияющая, уходящая вглубь, дыра. Грудь пронизана таким же, но длинным разрывом. Голова склоняется влево, а вокруг нее – словно нимб, сотворенный, плавно вытекающий из линий тела. Это – единый силуэт, образован-

ный скрещенными ногами (нижняя пирамида), полукругом живота (он выпирает вправо), диагональю левой части торса, нимбом, переходящим в крыло (верхняя пирамида).

Конструкция устойчива, благодаря нижней пирамиде, и динамична, благодаря углу, образованному между ногами и клонящимся торсом; устойчива, благодаря кругу головы-нимба, и динамична, благодаря острому верхнему углу крыла. Фигура отклонена назад (сгиб находится в области живота) и как бы опирается на некую форму (она является продолжением тела и представляется подобием левой руки). Она будто медленно опускается на землю, медленно разрываемая изнутри. Ее плоть рассечена по центру и от центра устремлена в обе стороны.

Вся композиция имеет форму треугольника, верхний угол которого – голова, а основание – согнутые в коленях ноги. Вместе с тем очевидно, что она содержит и фигуру из двух треугольников, смыкающихся в круге живота: один из треугольников направлен основанием вверх (верх крыла и нимб-голова – две точки этого основания), второй имеет основание внизу (правое и левое колена – две точки этого основания). Главная пространственность также треугольна (в ногах), она опирается в пространственность круглую (живот) и устремляется в расширяющуюся длинную пространственность (внутри торса). Она несет основную смысловую нагрузку.

«**Плач Земли**» – разъятый земной шар и светящийся атом человеческого мозга внутри сферы. То ли руки человека разнимают тело Земли, чтобы расколоть в прихоти познания всё окружающее, то ли эти же руки пытаются сжать разлетающийся шар. Мозг человека, мозг Земли – часть вселенной, замкнутые в единстве, – вечный вопрос о смысле человеческого существования в мире.

Форма шара дополняется окружающим его «сатурновым» кольцом. Один конец кольца завершается извилистой кистью руки с длинными извилистыми же длинными пальцами. Другая рука искажена, искривлена, пальцы искорежены и согнуты, она словно пытается удержать вырывающийся кусок материи, голубого фрагмента океанической волны или атмосферы.

Композиция опирается на левую оконечность кольца. Шар внутри разъединен на полушария, и одно из них (правое) чуть сдвинуто вверх. Вьющаяся плоская лента кольца подобна шарфу с взвивающимся концом. Динамика треугольной рваной формы левой части взрывает всю стабильную закругленность и закольцованность композиции.

«**Наполеон и Жозефина**», сплетенные между собой вьющимися женскими руками. Фигура женщины только очертаниями контура возвышается над фигурой великого полководца и императора, только ореолом любви окружает его треуголку. Но кольцо ее вьющихся рук символизирует образ его славы в веках. Ее пластический образ над его головой – нимб его святости для него и ее любви к нему, это – его охранный грамота.

Закольцованность в произведениях Ивана Казака представляется связностью всего со всем, зависимостью всего от всего, соединенностью миров и душ, материальной и духовной перетекаемостью всего во всё.

«Диалог» – три формы (два шара и яйцо) подножием соединены в виде треугольника под двумя извилистыми фигурками, мужской и женской. Подножие напоминает человеческое лицо, в двух шарах посередине нечто подобное глазам (разрезы широкие и даже как будто грустные), а на плоскости между ними выступ в виде крошечного носика. Подножие кругло и устойчиво. А фигурки похожи на две тонкие спички, уже сгоревшие, с загнутыми друг к другу головками, извилистые, трогательные. Последние люди на пустой земле? Уже обожженные и прощающиеся? Обреченные? Их формы змеятся линиями торсов, ног, ягодич, шей и каплями голов. Склоненные длинные шеи рифмуются: женская – ниже, мужская – навстречу и выше. Фигурки существуют в одном и едином ритме. Динамику работе придает не только хрупкая пластичность тел, но и общая геометрия всей композиции, представляющая собой треугольник (основание – два шара, вершина – мужская голова), вытянутый вверх.

«Адам и Ева» (1) (цветная вкладка) – сюрреалистическая комбинация с перетекающими друг в друга частями ноги, ребра, глаза, изгиба женского тела, капли-формы женской головы, оплетающими мужской профиль.

Мужская голова установлена бокалом на круглом подножии, а шея в развороте напоминает ножку бокала. Голова вытянута вверх в виде яйца. В лице вторящие друг другу льющиеся вогнутые области щеки и глаза, выпуклые – лба и носа. Основание ребра опирается разъятой вогнутой стороной в большой палец ноги, а каплеобразной выпуклой другой стороной соприкасается с шеей Адама. Тело женщины, струей льющееся вверх из ребра к голове Адама, изогнуто. Ее торс и живот возвышаются над ребром, ноги выгнуты дугой, вторя линии адамова лба. Голова-капля с круглой выемкой внутри как бы вливается в вогнутую полость в мужской голове. Пальцы ноги у шеи Адама на подножии растопырены и похожи на длинные капли. Глаз перевернут, расположен вертикально и завершает ступню сбоку и тоже подобен капле.

Это перетекание, эти льющиеся формы и плывущие линии отнюдь не лиричны. Иван Казак как художник лириком не является. Скорей, и это очевидно, композиции его наполнены драмой существования формы. Пластические и как будто иллюзорно мягкие, они на самом деле набухают изнутри. Они энергетичны и экспрессивны. Возникает ощущение вскипания материала и его сильного разогрева.

В композиции фигура Евы вырывается вверх протуберанцем, а пальцы ноги оплывают, а сустав вырванной кости подобен ковшу, над которым нависает золотая капля, готовая пролиться в полость ковша. Глаз остро сияет внизу, соединяя всю композицию в узел.

У Ивана Казака есть еще одна композиция с таким же названием – «Адам и Ева» (2) (цветная вкладка). В ней основанием служит сама кость ребра, из вершины которого вырывается пламя страсти, чьи петли отдаленно напоминают слитые воедино и разлетающиеся, как от столкновения, человеческие тела. Будто жаждущий свободы дух из сосуда, будто легкий и прозрачный дым, будто лента Мебиуса или спи-

раль ДНК – форма вьется вокруг внутреннего пустого пространства. Форма выгибается и обрывается внутрь, мелькает светотенью.

Также мало лирики, но много драматизма в композиции **«Полет»**. Лежащая на правой щеке голова (всегдашняя яйцеобразная форма, едва заостренная к подбородку), из левой стороны которой вырывается узкое и острое, как язык пламени, тело, чья линия параллельна линии горизонта-постамент. Возникает впечатление сна? или трагедии прерванного полета? полета, завершившегося смертью? или предчувствия будущего полета? Торс летящего превращается в голову, похожую на ключ, вставленный в левый глаз той большой головы, что лежит на постаменте. Ноги, нос, постамент – три параллельные горизонтальные линии. Удлиненная яйцеобразность большой головы рифмуется с яйцеобразной же формой головы-ключа маленькой фигуры.

«Древо любви» вторит **«Адаму и Еве»**. Горизонтально распластанное пламя предыдущей композиции здесь взвивается вверх, поднимаясь и вырастая из чаши основания. Женская фигура напоминает изогнутую линию движения Евы из первой композиции **«Адам и Ева»**. Она как бы охватывает голову Адама, склоненного к ней. Внутренние пустоты существуют для формы языков огня-фигур, чем-то подобных фигурам (сожженным спичкам) в композиции **«Диалог»**. Только здесь движение и напряжение жизни не завершились, наоборот, их тела горят отчаянным огнем, свивающиеся, объединенные общим очертанием.

Третий вариант **«Адама и Евы»** (3) (цветная вкладка) рифмуется с композицией **«Музыка влюбленных»** и композицией **«Шепот»**. Выгнутые, как в танце, фигуры, полные слиянной влюбленности, с внутренними пространствами, они вертикальны, их центральные композиционные линии проходят по соединению мужского и женского тел, их согнутые в коленях ноги плотны и реалистичны. У каждой из композиций свое настроение и состояние. Сильная плотская страсть в **«Адаме и Еве»** и торжество женского тела, изогнутого и пленительно округлого. Фрагмент танго в **«Музыке влюбленных»** и утонченная женская фигура с льющей от плеч золотой тканью, едва скрывающей левое бедро. Сокровенный диалог в **«Шепоте»**, где угловая женская фигура чуть согнутым бедром доверчиво прижимается к мужчине.

Энергия формы, кипящая, изнутри клокочущая, особенно активна в композиции **«Лик»**. Открытые внутренние пространства-полости вспенивают окружающую их материальную форму. Вскипают абрисы лба, глаз, щек, бороды. Яйцеобразная общая форма головы прорывается, словно металлическое кружево-решетка, круглящимися и эллипсоидными кольцами пустоты. Кольца двоятся, троятся, сплетаются. Пустоты чередуются в ритме кипения бронзы. Пустоты энергийны подобно пузырям на кипящей поверхности. Металл также сплетается в рифму кольцам и напряжен в рифму их энергии. Пустое пространство внутри композиции задает динамику взбухания металла вокруг этих пустот.

Подобны по абрису две скульптуры – **«Подайте Христа ради»** и **«Чернобыльская Мадонна»**. Дуга (как знак вопроса-недоумения-смирения?) спины и склоненная голова, дуга правой руки у тела. Толь-

ко одно тело старческое, тонкое-сухое-плоское. И есть в нем обреченность, пусть и стойкая и мужественная. Дугу спины покрывает простой старушечий платок, круглящийся в завиток на голове. В другой скульптуре женское тело очень молодое, тонкое, изящное и беременное. Иллюзия дуги правой руки трансформируется в форму сатурнова кольца вокруг полусферы живота и становится видимым космическим объектом внутри дуги женского тела. А сама эта дуга напоминает серп луны. Голова-капля касается коленей, оставляя внутри пустое пространство. Вся фигура опирается на расколотый шар, она сидит на этом земном шаре, отколотом посередине, с содранным куском, который похож на искаженную звезду (полынь?).

В первой скульптуре плоский длинный менгир тела завершается, словно кроной, дугой платка. На менгире эту дугу поддерживает и продолжает тонкая линия выступа колен. Во второй скульптуре все изгибы (спины, бедер, коленей, головы, земли, живота) имеют одну форму: дуга-шар. Все изгибы слиты, один переходит в другой. Плавные, они рифмуются, поддерживают друг друга льющимся ритмом. Вырванный звездообразный кусок прерывает этот ритм, диссонирует с ним, трагически ему противостоит.

В первой скульптуре драматический смысл высекается столкновением плоского тела с дугой платка.

Во второй скульптуре это происходит благодаря антагонизму дисгармоничного абриса содранного куска земли с мягкими очертаниями женской фигуры. Из иного ракурса скульптура имеет более сложную форму. Если смотреть спереди, то видно, как сверху к ногам словно свисает тюльпан, увядающий, склонивший закрытую цветочную головку. Если смотреть из ракурса в три четверти, возникает впечатление пузыря, вздувающегося из земного шара и выливающегося пламенем в пространство. Или впечатление петли-шарфа, завязывающей и охраняющей шар-живот внутри нее. А шар внутри нее рифмуется с земным шаром под ней.

▪ «Я сделал «Чернобыльскую Мадонну» в 1992 году и показал ее на своей персональной выставке. Потом она была представлена в Москве, вошла в каталог моих работ. Фото «Чернобыльской мадонны» было опубликовано в Германии, Чехии. <...> мэрия Нинбурга приняла решение установить эту скульптуру в городе. <...> приурочили к 26 апреля 2000 года, концу века, в котором произошла трагедия. <...> Место идеальное для скульптуры. <...> В последние годы меня особенно интересует тема трагедии, перелома человеческих судеб, боли людей. Это возможность пластически передать сильные эмоции, поразмышлять, предупредить, заставить сопереживать. Я могу назвать некоторые работы этой серии: «Врата», «Боль», «Несущий крест», «Казнь церквей». В них и Чернобыль, и Афганистан, и Вторая мировая война, и разрушение храмов. [Пастернак Т. Скульптура Ивана Казака «Чернобыльская мадонна» установлена в Нинбурге // Народное слова. – 2000. – 18 мая. – С. 3].

Скульптура «Подайте Христа ради» похожа на еще одну работу Ивана Казака – «**Рождение ангела**». Тело рождающей ангела целиком укрыто таким же платком, вернее, женский платок вместо тела. Платок стягивается вниз, и складка плавно преобразует его в два крыла, взлетающие за спиной, и складка же преобразует его в левую руку. Линии одежды рифмуются с линиями крыльев и тела и линией головы, и эллипсообразной пустоты внутри тела. Все эти линии трансформируются друг в друга, выгибаются, замыкаются. Форма замкнута и завершена в себе, она плотно удерживает внутреннюю пустоту, в которой сияет свет. Форма и пустое пространство внутри нее – созвучны в ритме, согласованы и едины смыслово: рождающая ангела и свет ангела внутри нее – всё это и есть ангел.

Станковая композиция «**Окно**» представляет собой особняком стоящую работу в творчестве Ивана Казака, хотя в ней выражено свойственное ему стремление к космическому и к пониманию встроенности человека во вселенную. Однако здесь это приобретает новую пластическую интерпретацию. Черная квадратная панель отсвечивает блестящей поверхностью с едва заметными блестками-звездами. В центре черного квадрата размещено большое золотое яйцо с разрезами на поверхности. Плоскость закрывает металлическая решетка, создавая на ней еще несколько квадратов. На нижнем плетении решетки висит огромный замок, дающий особый звук, когда решетку открывают. «Окно» – не просто модель и не просто образ мира и человеческого сознания. Это еще и жесткая конструкция формы во взаимоотношении объема и поверхности, предмета и беспредметности, во взаимоотношении цвета с черным пространством, во взаимоотношении квадратов и неправильного эллипса. С одной стороны – работа образна, с другой – это решение пространственных задач, поиск скульптурного нового приема, встреча классического, модернистского и постмодернистского мышления. И в отличие от других работ скульптора это произведение – объект. Здесь от образа никуда не уйдешь, так как зрительское восприятие ассоциативно и чувственно. Но для художника объект – это закрытое в себе, завершенное, ни на что не намекающее произведение и ни с чем не ассоциирующееся, т.е. вещь-в-себе. Это решение пластических задач, в данном случае задач согласования объема и плоскости, причем объема и плоскости супрематических. Плюс к этому – взаимодействие объема, плоскости и рельефа.

Монументальные композиции Ивана Казака схожи в структурах и формах со станковыми. Многие монументальные – это трансформированные станковые.

«**Боль**»: слепой и недвижный человек, спеленатый болью, упрямой горизонталью пересекает пространство подобно стреле, пронзившей его самого; гигантский бинт-пелены, брошенный на него матерью, защищает его ото всего мира. Это – реквием по всем погибшим во всех войнах. Это – современная Пьетта, в которой боль приобретает вселенский характер человеческой судьбы и врывается в плавные линии мира, пытаясь их разрушить. Традиционная Пьетта представляет собой крест, образованный вертикалью материнской и горизонталью

фигуры сына, лежащего у нее на коленях. В работе Ивана Казака возникает новая геометрическая интерпретация: купол пронзен горизонтально, а также нечто похожее на эфес с рукоятью внутри него. Неожиданная интерпретация привычных формул вызывает разные восприятия скульптуры. И только часть из них, представленная сейчас нами, подтверждает, что работа Ивана Казака насыщена коннотациями, т.е. способностью «отсылать к иным – предшествующим, последующим или вовсе внеположенным – контекстам» [Барт Р. S/Z.: пер. с франц. Г. Косикова и В. Мурат. – М., 2001. – С. 17–18].

Бинт-пелены являются фигурой матери, склонившейся над телом сына, нависающей над ним и пытающейся спрятать его и закрыть. Мать преклонила колени, и весь ее силуэт взвился-вытянулся вперед, а грубый огромный платок стал похожим на язык пламени вечного огня. Все тело матери – это исчезнувшая вещественность, вместо которой оголилась открытая полость, внутри которой выпрямленное неживое с упавшей перебинтованной головой, пронзившее пространство тонкое тело юноши. У матери нет тела, нет лица, нет рук. То, за что удерживается в свое последнее мгновение ее сын, – это крылья ее платка, который бесконечно длится и длится, превращаясь в пелены и бинты, который есть ее одежды и которым стала она сама. Ее больше нет, вся она стала покровом над ним. Ее огромная боль круглится, вращается, пылает, сгибается в молитве, клонится к земле.

Взвивающаяся линия-лента начинается в треугольнике нижней части скульптуры, как бы плавно вытекая из основания и через его правую часть продолжаясь в правой стороне треугольника, а затем дугой поднимаясь строго вверх, чтобы затем двумя языками расплыться, превращаясь в края огромного платка. Платок представляет собой горизонтальный удлиненный купол-шатер, повторяющий линию подножия и основания треугольника нижней части композиции. Фигура юноши внутри расположена ровно посередине этих двух параллельных горизонталей. Боковые стороны композиции также параллельны друг другу.

В целом вся скульптура является кубом, из которого вынули большое количество материальности. Особую роль здесь играет разъятая часть в центре, которую образует пустота внутри. Эта внутренняя пространственность яйцеподобна по форме, и очертания материальности вокруг нее также мягки по очертаниям. Во всей фигуре отсутствует тяжесть, она не создает впечатления массивности. Однако здесь очень сильна экспрессия и материала, и линии, и пространства внутри. И форма купола-платка, острием направленная вперед и клубящаяся в ногах юноши, исполнена экспрессии, и вытянутая в том же направлении юношеская фигура усиливает эту экспрессию, и острое колено склоненной материнской фигуры – единственное острое очертание во всей композиции – поддерживает степень экспрессивности.

Композиция вызывает множество ассоциаций, возникающих благодаря ее геометрии, образности и лаконичности. Каждый зритель в праве прочесть свои собственные смыслы, так как она символична, не является портретным изображением или обобщением человеческих фигур и четким силуэтом. Более того, она не является изображением бо-

ли. Она сама по себе боль, и это ощущение возникает из-за пространственности внутри материала. Это пространство позволяет увидеть и осознать невидимое, невысказанное и невыразимое в материале.

Памятник размещен в Витебске на перекрестке улицы Чкалова и проспекта Воинов-интернационалистов.

▪ «Его (Ивана Казака. – Т.К.) сквозная тема – раскрепощение человека – завязалась в тугий узел и с задачей чисто профессиональной, «цеховой».

Раскрепощение человека от оков идеологии грубого социума, от петли унитарного государства, от вселенской казармы, в которую загнала нас история.

Скульптор понимает: задача неосуществима, если не раскрепостишься сам – не стряхнешь пыль академических догм, не будешь свободен в формотворчестве.

Скульптурой нельзя рассказывать, «выражать тему». Она не терпит отстраненности. Форма – мир. И ты в нем. Скульптор, употребляя выражение поэта Бродского, проливается формой.

У Ивана Казака это прежде всего в работах «Боль», «Врата», «Композиция № 2», «Крик», «Сальвадор Дали».

Все его работы – о любви. К духовной попечительнице бабушке Полине, к церкви, связанной с ее именем. О любви к расправляющему плечи, словно крылья, человеку. О любви женщины и мужчины» [Рублевский С. Иван Владимирович Казак. Скульптура. – СХ РБ, 1991. – С. 2].

«Уличный музыкант», расположенный в центре Витебска, недалеко от амфитеатра, подтверждает иное свойство пластического мышления Ивана Казака. Здесь материал вскипает не пустотами, не внутренним пространством, а собственным веществом. Форма образуется из энергетики расширяющейся изнутри материи. Она выгибается всё теми же дугами-рифмами спины и растянутой гармоникой, подогнутой под себя правой ноги и согнутой правой руки. Она круглится в улыбающемся лице и подставленном под гармошку колене. А вся фигура музыканта в целом – это форма шара. Большой раскрытый кошелек – это трансформация шара (его нижняя часть + два маленьких шарика застежки + кругляшки медяков внутри кошелька). Стоящий на задних лапах пудель – многократное повторение малых шаров (голова, мордочка, согнутые лапки, животик). Музыка, видимо, веселая и смешная, а у музыканта в этот день бесконечно хорошее настроение. И просящий денег пёс умилителен и очарователен. Это всё – ощущение шара, фигуры целостной, завершенной, подсознательно воспринимаемой как полнота бытия и жизни.

В городской среде, которая сегодня требует скульптуры предельно реалистической, в точности повторяющей реальные формы тел, лиц, одежды и т.п., и скульптор вынужден соответствовать заказу. Но, подчиняясь социальной актуальности, он сохраняет некоторый мир собственных художественных ценностей. «Уличный музыкант» тому под-

тверждение. Или более ассоциативный «Танец», поставленный в Белярске Ханты-Мансийского автономного округа в России перед Центром культуры и досуга.

Любимая форма двух треугольников (мужского и женского), спянных верхними углами наподобие песочных часов, превращает танцующую пару в двух удивительных существ, напоминающих больших птиц или инопланетян. Подол женского бального платья, выставленная правая нога мужчины, на которую опирается танцовщица, реалистичны. Танцевальный порыв даже чуть приподнял платье и оголились стройные тонкие женские ноги. А вот верхняя часть композиции символична. Торсы танцовщиков отклонены друг от друга, две руки сплетены, создавая этим сплетением вершину треугольника. Им вторят складки одежды, удваивая и утраивая это сплетение. Наконец, одна складка выгибается дугой, охватывая правый край юбки и вырываясь языком вверх, переплетая поднятую правую руку мужчины, отчего она делается подобной крылу. И головы танцующих предстают в шлемах, как у средневековых дам, когда полностью скрыты волосы и головной убор смыкается под подбородком. Кажется, танцующие преодолевают свою реалистичность, внимание привлечено к верхней части дуэта, как будто представляется, что они отделяются от себя самих и готовы воспарить над землей.

▪ «Восстановили возле ратуши фонтан. Красивый сквер получился, почему бы не поставить здесь скульптурные композиции, они были бы к месту. <...> В Минске сейчас всюду устанавливают скульптуры-сценки из городской жизни, в Полоцке появились оригинальные композиции. А в Витебске, образно говоря, полный штиль. <...> Скульптура могла бы украсить улицы, скверы, парки. Она создает красоту. И обязательно ставить большие работы. В Витебске нет парковой скульптуры небольших форм» [Пастернак Т. Иван Казак: Скульптура могла бы украсить улицы, скверы, парки // Народные слова. – 2004. – 21 сентября. – С. 4].

Большинство станковых скульптур Ивана Казака созданы целиком в метафорическом пространстве. Постоянно повторяется тема, основная линия, главная геометрическая фигура, и при каждом повторении эта тема обретает новый художественный результат. Таким образом порождается всё метафорическое напряжение его творчества. Каждая из работ имеет свой изначальный, заложенный автором смысл, но, когда фигуры представлены, например, на выставке или в череде фотографий, т.е. в каком-то ином контексте, появляется еще один, новый смысл, образующий контекст всего творчества скульптора.

Его лики, мадонны, ангелы и святые заступники – из иного пространства, мифопоэтического, связанного с евангельскими сюжетами и смыслами.

ГЛАВА 5. ВАЛЕРИЙ МОГУЧИЙ. СТРУКТУРООБРАЗУЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ – КАПЛЯ

Могучий Валерий Владимирович родился 18 апреля 1959 года в Брестской области. В 1982 году поступил в БГТХИ (ныне Белорусская государственная академия искусств) к А.А. Аникейчику, А.Г. Артимовичу и Г.И. Муромцеву. Сам В. Могучий подчеркивает, что первый повлиял на него своей экспрессивностью, напором пластики и подчеркнутой динамикой.



✓ *Артимович Анатолий Ефимович (род. В 1940 г.), скульптор, лауреат Госпремии Беларуси (1999), профессор БГАИ (2005). Учился в БГТХИ у А. Бембеля и А. Глебова. Идея А. Артимова была использована проектной группой комплекса*



Брестской крепости как главный вход в Брестский мемориал. Совместно с А. Бембелем создал (1969) архитектурно-скульптурный ансамбль «Курган Славы» (арх. О. Стахович). С 1966 г. преподает в БГТХИ. Среди последних работ – памятник «Рогнеде и Изяславу» в Заславле, памятник Евфросиньи Полоцкой в Минске, памятник князю Борису в Борисове и др.

памятник Евфросиньи Полоцкой в Минске, памятник князю Борису в Борисове и др.

На формирование Валерия Могучего как скульптора сильное впечатление оказали работы Александра Архипенко и Генри Мура, Осипа Цадкина и Жана Арпа.

✓ *Архипенко Александр Порфирьевич (1887–1964), один из основателей кубизма в скульптуре.*

В 1908 г. переезжает в Париж. В 1910 г. открывает собственную школу искусств в Париже. В 1921 г. переезжает в Берлин и учреждает школу там. С 1923 года в Нью-Йорке. В 1912 году представил новую технику скульптуро-живописи с попыткой объединения



формы и цвета. Основной вклад в историю искусства внес своими опустошенными формами с пробитыми отверстиями как дополнением к выпуклым массам. Это – осмысление эстетической ценности пустоты. Для его стиля характерно сильное упрощение форм. Занимался изготовлением кинетических объектов с электрическим мотором – «архипентуры».

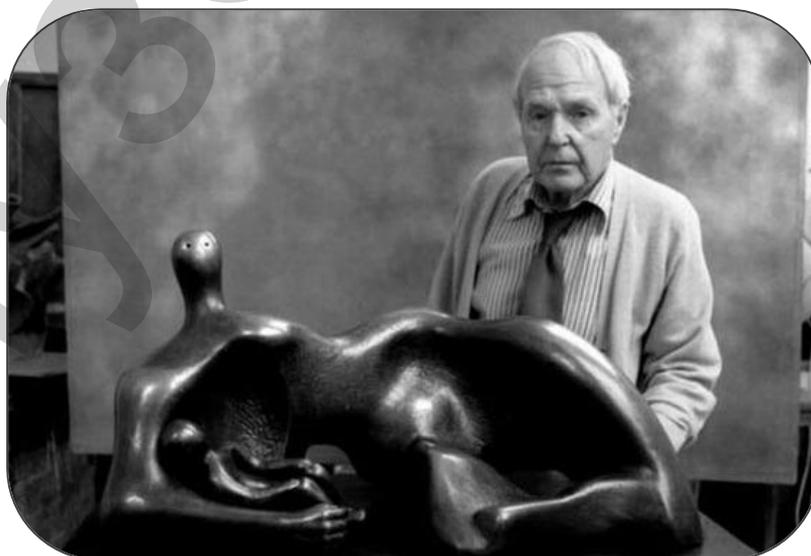


Женщина расчесывает свои волосы, 1914 г.



Шагающая, 1912 г.

✓ *Мур Генри Спенсер (1898–1986), британский художник и скульптор. Открыл новые методы формообразования – «открытая форма» с целью взаимодействия пластической массы и пространства вне и внутри скульптуры.*



Сначала его работы были близки к реальным объектам, а потом приобрели абстрактный характер.



Модель. 1929.



← Полулежачая фигура, 1951 г., Кембридж.

Среди его произведений скульптурные композиции для здания редакции журнала «Таймс» в Лондоне, для здания ЮНЕСКО в Париже, Линкольновского центра в Нью-Йорке. Формы плавно и органично перетекают друг в друга, образуя углубления и пустоты. Работы создавал из дерева, камня, бронзы, железобетона, терракоты. Главное для него – выявление существенных и обобщенных форм, а не эмоции и индивидуальность модели. Наиболее глубокие по значению произведения пластики Генри Мур создает в 1970-х – нач. 1980-х гг.

✓ Цадкин Осип (1890–1967), с 1909 г. живет в Париже, в «Улье» рядом с Шагалом, Архипенко, Леже, Модильяни. Так же, как и Архипенко, сразу отвергает традиционную школу подражания натуре и классическим образцам.

Осваивает приемы кубизма. Работает с мрамором, гранитом, лавой, полированной медью, бронзой и обожженной глиной, а также с грушевым деревом и дубом. Все скульптуры строго подчинены структуре материала, архитектурны и ритмизированы. В форме преобладает разделение на выпуклые и вогнутые плоскости. Структурообразующий элемент в его ранних работах – строгая геометрическая форма. В более поздний период – единая извилистая кривая. «Некоторая резкость, угловатость форм первого десятилетия творчества вскоре уступают место гибкости кривых, гармонии ритмических масс, нежности жестов, вложенных в массу объема, легкости линейной



арабески деталей» [Азинян И. Первая волна скульптурного авангарда: Архипенко, Цадкин, Липшиц / Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте. – М., 2000. – С. 151].

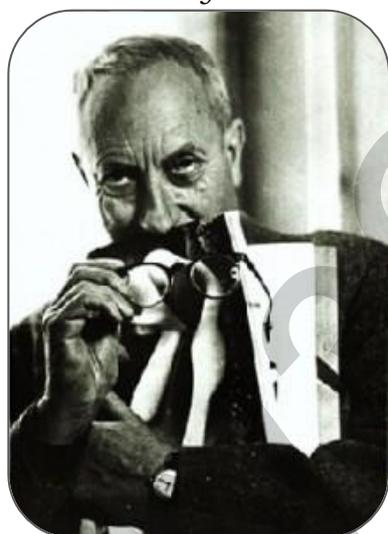
Скульптор комбинировал материалы в своих произведениях, например, мрамор и известняк или алебастр и хрусталь,



Памятник разрушенному Роттердаму.

цветное стекло и свинец. Одна из самых знаменитых работ О. Цадкина, один из величайших памятников XX века – «Разрушенный город» на набережной Левенхавен в Роттердаме. Смертельно раненое разрушенное тело воздевает руки к небу в немом вопле. Силу воздействия скульптуры «Разрушенный город» можно сравнить только с мощью «Герники» Пикассо. Монумент был открыт в 1953 г. Л. Мамфорд: «Голова и туловище отброшены назад, лицо искажено болью, раздирающий крик рвется изо рта, руки гигантские, кисти умоляют, вся фигура в судороге смертельно раненого, и однако она неотразимо живая. Обгоревший ствол

дополняет образ оскверненной жизни. Зияющая дыра, вызванная взрывом, открывается в середине бюста, выражая мучительную агонию Роттердама».



✓ *Арп Ханс (Жан) (1887–1966), французский скульптор, один из основоположников абстрактной скульптуры и дадаизма.*

К 1912 году был знаком со всеми ведущими европейскими художниками. В 1916 г. основал группу «Дада» в Цюрихе. В 1930 г. создал первые трехмерные скульптуры из дерева, вскоре начал работать в гипсе, бронзе и камне. Использует мягкие и ясные формы.

Пастух облаков. Венесуэльский университет. Каракас. →



Валерий Могучий работает и в фигуративной скульптуре, и в формальной абстрактной пластике. Наибольших удач он достиг в станковой скульптуре. И в основе любой его работы находится человеческое тело, из которого или для которого мас-

тер создает реалистически-символистскую или абстрактную форму. Он наследует великим именам. И не только потому, что в юности был потрясен их формальными открытиями. Но еще и потому, что Осип Цадкин, например, имел непосредственное отношение к Витебску.

■ Как подчеркивает А. Лисов, Витебск не был проходным эпизодом в становлении личности скульптора Осипа Цадкина [Лисов А. Цадкин в Витебске // Шагаловский сборник: материалы I–V Шагаловских дней в Витебске (1991–1995). – Витебск, издатель Н.А. Паньков, 1996. – С. 176–187], здесь он познакомился с Марком Шагалом и занимался у Ю. Пэна. Метафора Витебска и его созидательная художественная энергия не являются пустым звуком для современных творцов, они вдохновляют и взыскуют адекватного эстетического ответа.

«Засыпание», или, по-белорусски, и это звучит лучше, «Прысонак» (27x17x14, бронза, 1995), и другая скульптура «Ожидание» (другое название «Рождение», и еще одно название «Рождение ангела») (26x14x11, бронза, 1995). Не только размеры, но – главное – форма этих двух работ позволяет их сопоставлять и рассматривать в единстве, несмотря на разницу сюжетов.

Семантика произведений объединяет их: хрупкое состояние *между*, между явью и сном, в одной работе, и столь же хрупкое состояние накануне и в момент появления новой жизни.

Форма работ объединяет их: яйцообразная, обращенная внутрь. Нечто подобное на человеческую фигуру, свернувшуюся и охватившую себя саму. Ног нет (они, видимо, поджаты, скрыты одеждами или что-то в этом роде), руки стилизованы, и одна отчасти напоминает крыло.

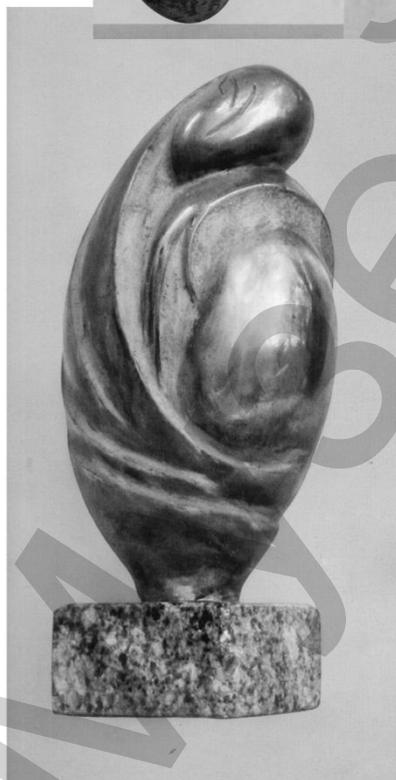
Эти две минималистские формы приближены к природным объектам. Обе подобны ракушкам. И разные ракурсы обзора усиливают это впечатление. Эти фигуры закрыты и завершены в себе, и в этом смысле отъединены от всего окружающего, однако они же открыты (правда, частично и едва) в окружающую среду, и их легко представить в ландшафте.

Засыпающий, еще глубоко не погруженный в сон, человек превращается в некое странное лунообразное существо, близкое к образу тотема: то ли камень, то ли зверек, то ли маска. Углубления и выступы круглятся, а потом удлиняются и вытягиваются. Элементы формы рифмуются, оттеняя и усиливая друг друга. Согласно поэтической метафоре К.Г. Юнга, «сон – это маленькая потайная дверь в самом глубоком и сокровенном святилище духа, открывающаяся в ту первозданную космическую ночь, которой душа была задолго до своего воплощения на земле и которой она будет за пределами земной жизни». Священный тотем, беззащитный и всемогущий, сжат в позе эмбриона как прообраз могущего вскоре развернуться создания. Этот маленький комочек только кажется крошечным, необычайно уютным и сжавшимся в себе. На самом деле он философичен вроде фигурок нэцкэ. В нем нет монументальности, т.к. его пропорции создают завершенную миниатюрность формы и смысла.

РАБОТЫ ВАЛЕРИЯ МОГУЧЕГО



Засыпание



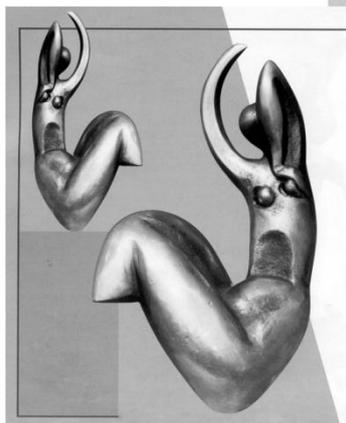
Ожидание (Рождение ангела)



Нежность



**СМЕРТЬ-ЖИЗНЬ
(ФОРМУЛА ЖИЗНИ)**



ПРОБУЖДЕНИЕ (ВОЗВРАЩЕНИЕ В СОН)



БОЛЬ



ЖАЖДА ПОЛЕТА



СТРАХ ПЕРЕД ПРОШЛЫМ (Боязнь будущего)



РЕКВИЕМ ПО ЦЕРКВАМ



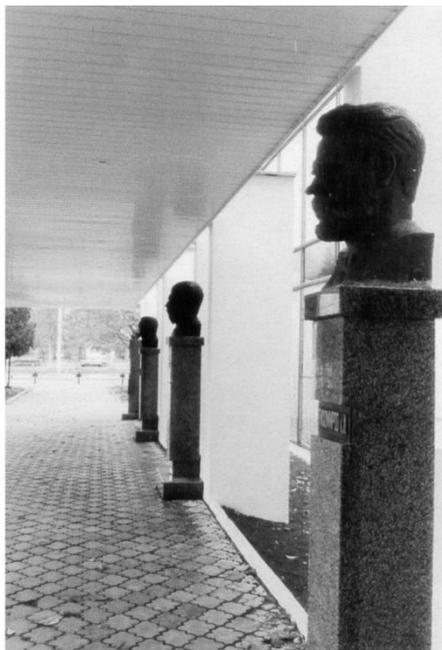
ПОХИЩЕНИЕ ЕВРОПЫ



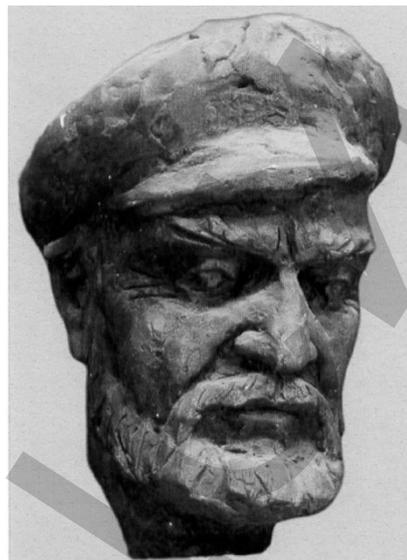
АЛЛЕГОРИЯ ВОДЫ



АЛЛЕГОРИЯ ОГНЯ



Бюсты ученых у входа ВГУ



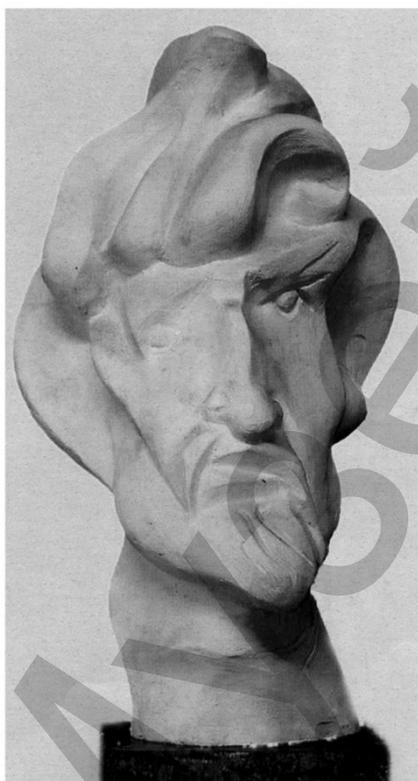
Николай Михадюк



МАРК ШАГАЛ



МАРК ШАГАЛ



ВАЛЕРИЙ ЧУКИН



Бюсты ученых у входа ВГУ

Другая скульптура, несомненно, столь же фрагментарна (без ног и рук) и столь же завершено-целостна. Раковина материнского тела обнимает выпирающий из нее шаром живот. Телом являются широкие складки круглящегося холста то ли волос, то ли одежда, то ли платка. Голова подобна медовой капле, с которой эта ткань стекает, которая в эту ткань превращается. Вся фигура рифмуется с «каплей» формы головы. И детали лика рифмуются с дугами волос-ткани. И крылообразная рука, сверху положенная на живот-шар, линиями-дугами вытянула пальцы. Голова склонилась к руке и животу-шару под рукой. А ткань обернула снизу живот и перетекла вверх, обернувшись этим самым крылом-рукой. Все линии сомкнулись, оберегая, защищая живот и лаская его и неся его в нежности. Спина-платок рифмуется с животом, с круглой чашей низа скульптуры и с круглой каплей головы. Крыло руки подобно предчувствию и предвидению того крыла, с которым родится ангел. Оно как будто уже принадлежит равно и матери и тому, кто появится. Шар-живот еще и вселенная, и этот символ ясен и архетипичен. Этот шар напоминает некий кристалл, просвечивающийся как будто и бликующий.

Обе фигуры центрируются по вертикали, прорезающей формы так, что, с одной стороны, остается полукруг спины, а с другой – капля головы и полукруг живота-шара, т.е. с другой стороны форма удваивается. Благодаря такой композиции достигается обобщение и равно внимание к деталям. Если каждую из скульптур «положить на спину», создается иллюзия лодки-ковчега. И от этого возникает понимание внутреннего движения внутри фигур. Это движение похоже на качели и завершено в себе, повторяется циклично и еще более сворачивает фигуру вовнутрь. Как только сейчас проводится обратная операция и фигура «ставится на ноги», ясно, что, продолжая увиденное движение, можно развернуть фигуры, размокнуть их. И тогда внутренняя шарообразная форма мгновенно «вылупится», ее содержимое раскроется миру, обретет новое существование. Наиболее отчетливым делается понимание семантики *между*.

Продолжением «Рождения» видится скульптура **«Нежность»** (29x25x13, глина, 1996). Рожденное существо находится перед матерью, как бы в противостоянии (лоб в лоб), но на самом деле – с нежностью. Чувство противостояния появляется от того, что юное существо, похожее на птенца, с напряженной и прямой шеей и клювиком-носом, держится упрямо и серьезно и словно сосредоточено на себе и какой-то своей очень важной мысли, и даже немного отстранено от матери. А ощущение нежности возникает от лебединого изгиба шеи матери и легкого касания головой головы птенца, и от округлости головы с такой же дугой линии, продолжающей дугу длинной шеи и дугу плеча, и дугу крыла, плывущего от плеча и охватывающего птенца, отчего форма птенца становится продолжением формы матери и проистекает из этой формы. Обе дуги объединены, перетекают друг в друга, закручиваются вверху в два соприкасающихся завитка голов. Завитки, шары, дуги взаимоподдерживаются и рифмуются.

«Засыпание» («Прысок») и «Ожидание» («Рождение») выпуклые. Их вогнутые дуги, круги и треугольники усиливают ощущение выпуклости,

распираания изнутри. В «Нежности» объем изнутри прорывается пустотой. Разрывая объем, пустота вторит линиям и формам объема. Объем окружает и замыкает проем внутри. Благодаря их взаимодействию скульптура приобретает изящество и ажурность взмывающей волны. Волна-дуга шеи матери вторит ритму дуги-крыла руки матери в скульптуре «Рождение». Нежность сродни умилению (Елеуса-Умиление является одним из иконографических типов Богоматери. К примеру, Владимирская Богоматерь относится к этому типу). Мать прикасается щекой к голове младенца, предвидя тяжесть его судьбы и жалея его, и отдавая ему в этом жесте свою самую сильную, хрустально-шелковистую нежность.

■ «За эти годы Валерий стал признанным скульптором, его работы украшают городские улицы и скверы, находятся в музеях и частных собраниях в Беларуси и за рубежом. <...> Среди них памятники <...> поэтессе Евдокии Лось, музыковеду Ивану Соллертинскому и другим. Валерий – также автор мемориальных досок Заиру Азгуру и Николаю Никифоровскому, памятного знака, посвященного вхождению в новое тысячелетие, Гран-при Международного фестиваля искусства «Славянский базар в Витебске» и многих других работ. <...> Валерий работает с деревом, мрамором, бронзой, тонированным гипсом, другими материалами. Одна из любимых тем – образ женщины, ей он посвятил целый цикл. Интерес представляют и медали, плакетки В. Могучего» [Пастернак Т. Скульптуры в интерьере музейного зала // Народное слово. – 2009. – 25 апреля. – С. 4].

Скульптуры «**Боль**» (ранее «**Без названия**») (40×18×17, бетон, 1994) и «**Страх перед прошлым**» (другое название «**Боязнь будущего**») (69×20×18, дерево, металл, 1994) согласуются по формам и композиции с теми, что были проанализированы выше, и сливаются с ними в единый семантический ряд.

«Боль» сопоставима с состоянием перехода и с родами. В форме скульптуры сплошные дуги, округлости, шары. Но в отличие от «Засыпания» и «Рождения» в «Боли» эти элементы находятся не в музыкальной рифме-гармонии, а в динамическом круговороте. В прямом ракурсе нижняя часть фигуры (мощные согнутые в коленях ноги) кажется устойчивой. В три четверти видны напряжение и резкое движение вверх одного колена. Торс, также кажущийся прямым и ровным, с другого взгляда изогнут. Вся верхняя часть тела – сплошное всё убыстряющееся движение неразличимой массы. Свитые волосы-змеи и руки Медузы Горгоны, страшная черная дыра перекошенного рта, едва различимая кнопка глаза. Вихрь, вздыбливающий и свивающий верх тела, делает его похожим на спираль галактики и жутковатый цветок. И – на тотем. В отличие от «Засыпания», свитого в себе и спокойного, застывшего, окаменевшего, этот – «Боль» – разъярившийся и выплеснувший внутреннюю бешеную энергию тотем. При всей ощущаемой хаотичности движения «Боль» обладает внутренней гармонией построения скульптуры.

Движение-верчение верхней части фронтально и рельефно, напряжение нижней части вертикально и объемно-округло. Плоскость торса разъединяет эти части, и в то же время объединяет их, представляя собой своеобразный ствол для ужасающего цветка, произрастающего из горшка (нижней части).

Хаос боли, водоворот боли в родах согласуется с цветком. Боль рождает радость. Это состояние мыслится не как предвестие смерти, а как вулканическое начало жизни. Поэтому женская фигура в сжатии-перекосе сохраняет форму цветка.

Боль соотносится со страхом. В скульптуре «Боль» страх вопиет. В скульптуре «Боязнь будущего» он немеет. Согбенная женская фигура застыла в молитве. Спина по-старушечьи изогнута и ссутулена, голова наклонена, руки сведены перед грудью, пальцы соединены-пронзены поперечным штырем-гвоздем, опущенный живот выпирает над юбкой.

При фронтальном взгляде плоская гибкая льющаяся удлиненная, вертикально поставленная, форма изгибается змееобразно от головы к плечам, выгибается от плеч к пояснице, изгибается от поясницы к животу, выгибается от живота к задней части тела, изгибается от ягодиц к юбке. Дуга согнутых в локтях рук симметрична дуге спины-ягодиц, а со склоненной головой она образует форму, симметричную форме, образованной животом и ягодицами. С одной разницей, состоящей в том, что верхняя содержит пустую полость внутри, а нижняя часть – массивна и объемна.

Сведенные ладони, пронзенные поперек, похожи на камертон, похожи на лиру-кефару, похожи на разомкнутый и пробитый круг, похожи на чашу. Эти ассоциации объединяются символикой скорби и смирения, и молитвы, и обреченности, и прикованности к предначертанному, и невозможности что-либо изменить, и упрямой силы, и стойкости, и – музыки. Женская фигура стоит вертикальным менгиром между прошлым и будущим. Прошлое за ее согбенной спиной и опущенной головой. Оно угнетает, как любое прошлое. Будущее отяжелено ее чревом, уже сильно свисающим и готовым к родам. Оно отяжелено тревогой. Женская фигура прикована к прошлому и будущему, и сильнее в своей смиренной решимости и своего прошлого и своего будущего. Этот изогнутый менгир подобен торжественному монументу и скорбному изваянию.

Жесткая горизонтальная линия короткого штыря-гвоздя перечеркивает, срезает, отрицает гибкую плавность всех линий скульптуры. Но бесконечно перетекающие изгибы преобладают и их ритм торжествует. Поэтому страх преодолевается музыкальностью льющихся подвижных форм.

«Боль» и «Боязнь...» согласуются и противостоят друг другу. «Боязнь...» есть предчувствие «Боли» и смиренное ожидание, и завершение «Боли», и прикованность к неизбежной и вечной «Боли». Бешеный водоворот стихает и превращается в перевернутую чашу головы. Руки опадают из бешеного водоворота и опускаются в молитвенном жесте. Напряженные ноги делаются изящными и стройными как ионийские колонны. Вздрыбленная ткань в нижней части «Боли» открывает округлость живота в «Боязни...». Это – модели разных состояний.

В «Боли» большое количество вогнутостей, которые кругляще прорезают форму, вдавливают, выедают массу. Светотень создает непрерывную

вьющуюся выемку, наподобие «негатива» Архипенко, который несет большую энергетику, чем объем. Взаимодействие и игра объема и вдавливания (выпирающего и «негатива») особенно наглядно демонстрирует сопоставление коленей. Одно объемно и выпукло в виде шара. Другое «вырезано» гибким зигзагом и продавлено. Освещение дает впечатление сильно вибрирующей поверхности. Форма движется, вспучивается и сдувается.

В «Боязни...» преимущество отдано объемам. Шар является здесь формообразующим элементом (в «Боли» это был зигзагообразный «негатив»-вдавливание). Здесь нет бурлящей игры светотени, а наличествует 7-кратное повторение одного и того же элемента в круговом обзоре фигуры (в «Боли» эффект рассчитан только на фронтальное прямое восприятие). В «Боязни...» форма обтекаема, тактильна и материальна (в «Боли» главное – передача энергетики и сильного выплеска вздыбленной массы).

Их объединяет плоскостность торса, короткий участок тела, едва открывающийся среди главных форм обеих фигур.

▪ «...в городе мало декоративно-парковых скульптур, много сквериков, которые пустуют. Когда я прохожу по городу, в разных местах прекрасно представляю некоторые скульптуры в бронзе, некоторые – в мраморе хорошо бы смотрелись, например, возле художественного музея. <...> Если бы я мог себе это позволить, я бы занимался чистой скульптурой, творчеством, так называемым формообразованием. И для меня это не работа, а наслаждение. <...> Скульптура – это вид искусства, более всего требующий авторских вложений средств. Что такое скульптор? Это не один человек, а несколько, спрессованных воедино. Потому что скульптор, помимо основного занятия, должен приобретать еще массу всяких навыков, чтобы просто делать скульптуру. Нужно хорошо чувствовать цвет, быть хорошим графиком, потому что все начинается с эскиза на листе бумаги, нужно уметь каркас делать, варить его, быть еще и архитектором обязательно» [Валерий Могучий: «Моя женщина – скульптура!» // Витебский проспект. – 2009. – 16 апреля. – С. 6].

К рассмотренному ранее ряду примыкает скульптура «**Смерть – жизнь**» (другое название «**Формула жизни**») (41x7x10, гипс, 1996). Символика крыла соприкасается с тем, что мы наблюдали в работе «Рождение ангела» (материнская рука, похожая на крыло, и намек на еще не рожденного ангела). Здесь крыло не менее многозначно. Это – и крыло ангела жизни, и крыло птицы как символ полета, и крыло ангела смерти. Выпирающий шар подобен планете, вселенной, зародышу жизни. В форме скульптуры есть и подобие ушной раковины, что адекватно некоей вибрации музыкального звука, а также и виду зародышу или форме боба (такой ценимой когда-то самим Пифагором). Эту раковину создает волна, огибающая шар, из него рождающаяся и резко взмывающая вверх к крылу.

В работе объединяются несколько геометрических форм. Раковина и фрагмент яйцеобразной формы придают скульптуре динамичность, неустойчивость, колебание. С противоположной стороны их уравнивает шар. Но соединенные вместе эти формы только усиливают неравновесность. И соединенные вместе эти формы проистекают из формы скульптуры «Рождение ангела». «Формула жизни», продолжая «Рождение ангела», размыкает свернутую форму. Материнская рука-крыло, охватывающая живот-шар, взлетает вверх оперенным треугольником стрелы. Крыло возникает изнутри из точки соединения шара и взмывающей волны. В этой точке форма гибка и изменчива: изрезанная плавными внутренними полосами волна оставляет внутри верхнего изгиба пустое пространство, симметричное выемке в шаре. Это и есть точка соединения с началом крыла. Здесь две круглящиеся формы рождают и выстреливают резкой противостоящей им формой. И вместе с тем, вертикаль крыла словно пронзает их сверху, пригвождая всю целостную форму и делая ее устойчивой. Движение оборачивается покоем. А жизнь – смертью.

Семантика скульптуры соотносима еще и с образом Феникса, вечно погибающего и вновь нарождающегося. Тогда крыло – это всё, что остается от сгоревшего в огне (волна может рассматриваться как язык пламени) птицы. Но крыло – это и символ будущего взлета, ведь взмывающее пламя вот-вот разомкнется и из него народится новое.

Такое взаимодействие смыкания–размыкания, соединения–развития, яви–потустороннего очевидно в скульптуре «**Пробуждение**» (другое название «**Возвращение в сон**») (25x14x6, силумин, 1993).

Стоит обратить внимание на двойные названия работ В. Могучего. Причем эти названия противоречат друг другу и даже приводят в недоумение. Действительно, боязнь прошлого или всё-таки будущего? Рождение или еще только ожидание? Жизнь или смерть? Пробуждение ото сна или погружение в сон?

В мышлении Валерия Могучего главным является пограничное сумеречное состояние, называемое *фаза*. Его скульптуры не изображают реальность или подобные реальным персонажи. Это и не аллегии. И не символы. И не метафоры. Это – многомерное выражение состояния фазы, выхода из одной устойчивости и еще не обретения новой. Разные названия для одной и той же скульптуры отражают эту неравновесную зону. Даже, если допустить, что это недоразумение и ошибки редакции каталогов, всё равно они убедительны, т.к. каждая из работ не может быть «прочитана» в линейной логике.

«Пробуждение» – женская фигура в угловом изгибе, поднимающаяся с ложа. «Возвращение в сон» – потягивающаяся женская фигура, готовая сейчас же склониться на ложе. То есть можно видеть либо сгибание, либо разгибание. Эти прямо противоположные движения объединены. Как и все другие, фигура лишена монументальности. Она внешне интимна, потому что, как и все другие, не демонстративна, сосредоточена на себе и находится в состоянии фазы. Она абстрактна, т.к. главное в их визуальности – геометрическая форма. Она не декоративна, хоть геометрическая форма близка дизайнерскому проекту. Она философична, т.к. геометрическая форма составляет основу архетипа.

«Пробуждение» можно было бы обозначить как работу, выполненную в традиции Генри Мура. Скульптура Валерия Могучего напоминает известную муровскую «Корзинку с птицей» 1939 года. Влияние формообразования Генри Мура проявляется в прерывистом ритме мягкой формы. «Корзинка...» антропоморфна, а «Пробуждение», наоборот, устремлено к природной форме изогнутого корня. В «Корзинке...» внутреннее пространство скульптуры организовано (струнами), в «Пробуждении» внутреннее пространство ограничено формой скульптуры и свободно.

Сопоставимы в выборе формального приема «Интерьер и экстерьер лежащей фигуры» Генри Мура (1951) и работа В. Могучего «**Аллегория воды**» (17x37x18, гипс, 1991).

В фигуре Генри Мура наличествует множество закольцованных проемов, пустот, внутренних полостей. Фигура отдаленно напоминает скелет с костями, прорезающими друг друга и сквозь друг друга прорастающими. Провалы рифмуются, и создается впечатление одной гигантской кости, мощной, способной выдержать сильное напряжение, отдаленно подобной разъятым фигурам Пабло Пикассо.

В. Могучий создает целостный объем, прорезанный, но не прорванный углублениями. В его работе отсутствует напряжение, но есть сила воды, преодолевающей пороги на реке и плавно текущей дальше. Преодоление чувствуется в наиболее массивной части фигуры (подобие плеч, рук, спины и головы). Инерция этого преодоления ощутима в «коленях», поднятом (сильной волной) левом (до уровня головы) и опущенном-согнутом (сильной горизонтальной волной) правом. С уровня «головы» волна свергается вниз и лентой стекает между «коленями».

Эта форма очень близка по абрису и ритму муровской форме, однако наполнена другим содержанием и в ней больше плавности, мягкости и движения.

▪ «Увогуле 18 скульптурных аб'ектаў грамадскай значнасці створана ў Віцебску Валерыем Магучым з 1988 года. Ён шматлікі ўдзельнік шматлікіх выстаў у Беларусі, Расіі, за мяжой.

– Скульптура – гэта асобны музычны твор: уверцюра або песня, раманс. Напрыклад, у сімфонію гарадской плошчы ўплятаецца “музычная тэма” коннага помніка або калона. Часам скульптура становіцца кропкай адліку ў архітэктурнай прасторы, дамінантай. Але ўсё часцей скульптурныя творы ўціскваюцца, “укараняюцца” ў архітэктурнае асяроддзе сучаснага Віцебска» [Дружкова К. Філасофія скульптара Валерыя Магучага // Віцебскі рабочы. – 2005. – 7 ліпеня. – С. 16].

«**Аллегория огня**» (52x31x19, гипс тонированный, 2000) вторит и спорит с «Аллегорией воды». Здесь такая же лежащая фигура, но женственная, обнаженная, с изящным изгибом бедра и приподнятого торса. Голова скрыта в огненном порыве вздыбленных и закручивающихся волос. В их потоке скрыты и ноги. Плавные удлиненные линии торса, его прозрачно-белый материал создают впечатление лирическое, влекущее сек-

суальное. Огненная лава волос брутальна, эта свивающаяся форма пугает упругостью, силой, сдавливающей мощью. Огонь волос повисает над хрупким телом, выгибает его дугой и удерживает, и вся фигура напоминает страшный и прекрасный лук с тетивой и рукоятью.

«**Похищение Европы**» (37х38х20, мрамор, дерево, 1994–1998) – одна из самых лирических композиций В. Могучего. В ней философичность уступает место и время поэзии. И каждая ее линия исполнена нежности, округлости, плавного перетекания в другую линию. Даже плоская фигура быка не антагонистична женской прелести. Он нейтрален по отношению к ней. А она представлена как чистейшая прелесть. Тонкая гибкая нога, крутое высокое бедро и ягодица повторяют линию бычьей спины. Изгиб спины Европы, стебель ее шеи и медовая капля головы, склоненная к рукам так, что между ними образовывается пустота в виде такой же капли, венчают всю композицию, придавая ей пирамидальную форму.

В серии портретов Валерий Могучий следует натуре, уходит от излюбленных аллегорий и приближается к реализму. Так почти натуралистичен **портрет Николая Михадюка** (41х28х26, гипс тонированный, 1990). Скульптор добивается внешнего сходства с долей обобщения. Доказательством тому служит скульптурная галерея у входа в ВГУ им. П.М. Машерова. Скульптурная композиция включает в себя: 1) начальную композицию, открывающую галерею (2,2 м, бронза, гранит, 2000–2002); 2) бюст М. Бахтина (высота бюста – 0,8 м, постамент – 1,82 м, бронза, гранит, 2000–2002); 3) бюст А. Сапунова (высота бюста – 0,66 м, постамент – 1,82 м, бронза, гранит, 2000–2002); 4) бюст К. Тихомирова (высота бюста – 0,68 м, постамент – 1,82 м, бронза, гранит, 2000–2002).

Портретное собрание работ (портреты В. Шаронова, Д. Симановича, С. Окружной и др.) характеризуются рядом общих приемов. Скульптор добавляет объем, сознательно подчеркивая определенные черты, отчего лицо приобретает новый, иногда даже непривычный оттенок. Ироническое выражение или неожиданно пристальный взгляд, или сильно опущенные губы – не всегда даже хорошо знакомые люди могут разглядеть эти точно подмеченные детали. Не приукрашенные, не гламурные, эти лица особенно привлекательны.

▪ «Даже мочка уха служит опознавательным знаком деятельности человека. Посмотрите на голову Будды: у него очень длинная, провисающая мочка. Это признак высшей мудрости, духовности, знатности. Но самое характерное в фигуре – осанка. И в преклонном возрасте у балерины остается танцующая походка, грациозная манера держать голову. Я заметил, многие любящие пары словно подбираются по сходству в лице, фигуре. А признаки сексуальности «читаются» в пропорциях тела, длине ног. Скульптор мысленно «препарирует» человека, чтобы определить и передать пластическими средствами род его деятельности, эмоциональную сферу. Фигурная композиция обычно строится по самым характерным чертам. В фигуре поэта нужно отобразить утонченность,

чиновника – надменность, политика – готовность к броску, монаха – кротость. Сверхзадача – выразить эти черты при лепке человека со спины» [Могучий В. Я познаю мир руками // Витебский курьер. – 2005. – 20 сентября. – С. 3].

Но есть исключение из правила. Это – **портрет Валерия Чукина** (41×23×22, гипс, 1993), для которого избраны треугольные формы, многочисленные сдвиги и алогизмы. Портрет содержит еще и кубофутуристические элементы. Здесь скульптор следует традиции авангарда. Портрет не является реалистическим или характерным. Это – прежде всего форма. И только потом мы можем рассуждать о передаче противоречивого и сложного персонажа. В форме происходит игра объемами и размерами. Портрет представляет собой ребус: знак – скошенные пряди волос; знак, рифмующийся с первым, – скошенная в другую сторону острая борода. Эти и другие детали смыкаются ассоциативно и позволяют выйти за восприятие реального человека. Форма дает возможность выявить в Чукине внешнюю неординарность, но более – внутреннюю расколотость и поисковость, внутренний алогизм и области разрывов. Согласно искаженным деталям, скульптор создает конструкцию с иными связями, основанными на ритме сталкивающихся геометрических форм.

Следование образцам авангарда 1920-х гг. очевидно и в скульптуре «**Жажда полета**» (28х12х6, алюминий, дерево, 1992), которая соотносится с мышлением А. Архипенко. Выпукло-вогнутая, устремленная вверх, тонкая, с пустым пространством внутри, с формами строго геометрическими, в которых острые элементы согласуются с плавными и круглящимися.

■ «Скульптура – застывшая гармония вечности. Ее смысловая нагрузка пластически-философична и аллегорична по своей сути и форме выражения. В детстве, сколько себя помню, лепил из пластилина. Причем, не отдельные фигурки, а целые композиции с машинами, животными, людьми, объединенные захватывающим мое воображение сюжетом. Помимо этого изначально мое понимание жизни складывалось самостоятельно, из моего внутреннего видения, собственного осознания мира. Это подкреплялось моей личной независимостью суждений и свободой действий» [Могучий В. Ваятель вечности // Витебский проспект. – 2005. – 11 августа. – С. 2].

«**Реквием по церквам**» (48х48х30, алюминий, дерево, 1991) воспринимается как парафраз Осипа Цадкина. Конечно, в ином контексте и с иными смыслами, однако разъятие формы адекватно. В скульптуре В. Могучего размыкаются и скручиваются, как после огромного пожара, фигуры монахов, книга, чаша и свеча. Разъятие у В. Могучего преодолевается символом объединения. Сгоревшая свеча, изгибаясь, обретает форму ворот (входа в храм), свода, склонившегося в молитве человека, рукояти лука и коромысла – всего того, что связано с преодолением.

▪ «Более двадцати своих работ передал Художественному музею скульптор Валерий Могучий. По словам директора Художественного музея Ольги Акуневич, в истории города передача целой коллекции скульптурных работ происходит впервые. «Скульптура – это моя жизнь, то, что заботит меня в этой действительности, то, о чем я хочу говорить и передать людям», – пояснил автор свое решение подарить работы родному городу» [Пастернак Т. Дар скульптора городу // Народные слова. – 2012. – 31 мая. – С. 7].

▪ «Идея была такова. Ведь это дар городу... И я представил здесь людей, которые внесли огромный вклад в искусство, в культуру. Вот художники Марк Шагал, Григорий Кликушин, Владимир Вольнов, Валерий Чукин, поэт Давид Симанович, актриса Светлана Окружная... О каждом из них можно говорить много и долго... Многие портреты делались с натуры. Это невероятно сложно. Нужно было не просто запечатлеть образ человека, а показать узнаваемый внутренний стержень, его суть, его душу. Вот, к примеру. Светлана Окружная, здесь два ее портрета. Один – совершенно безупречен и прекрасен, как идеал, второй – открывает ее с другой стороны, он эмоциональный, чувственный и более настоящий. Вольнов – неукротим и неугомонен. Симанович – мечтателен и задумчив. Они – люди, настоящие, живые. И мне хотелось, чтобы их всех знали, чтобы помнили о том, сколько было сделано ими для города и сколько они еще сделают» [Могучий В. Лица нашего времени // Витебский проспект. – 2012. – 31 мая. – С. 23].

И, наконец, скульптура, ставшая знаковой в творчестве Валерия Могучего, включенная во все его каталоги и альбомы. Это «**Витебская мелодия на французской скрипке**» (высота 2,5 м, бронза, 1997), или «**Скрипка Шагала**», или «**Шагал**» (цветная вкладка). Прислонившийся к маленькому ослику молодой художник держит в руках скрипку-палитру, на которой соединены храмы и домики Витебска и грифом которой является Эйфелева башня.

Устойчивость композиции обеспечивает круг, в форму которого вписываются обе фигуры. А динамика создается пересекающимися диагоналями: одна – фигура Шагала, другая образована линиями ножки ослика, правой руки Шагала и скрипки. А также диагоналями, параллельными и поддерживающими первые: шея ослика в параллель фигуре Шагала, а также голова ослика и склоненная голова Шагала в параллель второй диагонали.

Все детали композиции утонченны, и от этого возникает ощущение ажурного плетения всей скульптуры, что особенно подчеркнуто завитком василька, волнистыми волосами Шагала и изящными крошечными фигурками на скрипке. Изогнутый стебель василька рифмуется с круглой волной волос и с изгибом скрипки, создавая скользкий нежный скрипичный звук-ритм композиции.

Установленная во дворе Шагаловского дома-музея на Покровской улице в Витебске композиция воспринимается как особенно интимная, трепетная, душевно близкая.

В этом смысле сам **портрет Шагала** (44x27x28, гипс тонированный, 1997) является «расшифровкой» настроения Шагала из «Витебской мелодии...». Едва наклоненная голова; волосы, обрамляющие голову шапкой кудрей, спускающихся волнами по обе стороны; странная улыбка; сдвинутые брови – это состояние вдумчивого вслушивания. Где-то глубоко внутри, в сердце оживает память о родном городе, вновь и вновь тревожит душу неосуществимыми надеждами и неразделенным чувством.

Молодой Шагал гармоничен и необычайно красив, а в другом **портрете Шагала** (27x14x17, гипс тонированный, 1995) он уже старый человек, ироничный и насмешливый. Брови по-прежнему сведены, но теперь в лице только усмешливое знание. Лирика давно исчезла, как исчезла и трепетность, но осталась жадность до жизни и власть над ней, как на лицах поздних автопортретов Рембрандта.

▪ «Горад з надзвычайнай мастацкай і інтэлектуальнай гісторыяй зачараваўся сёлета ў незразумелае адзенне. На скрыжаваннях вялікіх праспектаў і на зялёных газонах рэкрэатыўных зон з'явіліся вялізныя яблыкі, грушы і, даруйце, пошлага выгляду сінія слівы... Разумею, што гэта адпавядае дзіцячым забаўкам і надае весялосці падростаючаму пакаленню. Разумею, што горад трэба ўпрыгожваць, а сапраўднае мастацкае аздабленне каштуе не тання. І, тым не менш, думаю, што гіганцкая садына-гародніна можа стаць дапасаваннем да добраўпарадкавання ўнутранага двара ці дачнага кааператыва, аднак толькі не для фасаднага асяроддзя Віцебска з яго сацыякультурным духам Бахціна, Шагала, Малевіча і ўсіх тых, хто на пачатку мінулага стагоддзя рупаваў на ніве святочнага і будзённага афармлення горада. І сёння ў Віцебску шмат мастакоў з актуальным мысленнем, здольных выгляд яго зрабіць сучасным і адпавядаючым асноўным накірункам фарміравання культуры горада.

Гарадское асяроддзе з'яўляецца адлюстраваннем духоўнага стану грамадства. Трансфармуючы асяродак, людзі ўвасабляюць ідэальны вобраз і такім спосабам уздзеінічаюць на развіццё асобы. Структура асяроддзя дзейнічае па асаблівай праграме, якая закладзена не толькі ў сістэму размяшчэння прадметаў, але і ў эмацыянальную інфармацыю праз мову прасторавых форм. Фігуры і формы ў горадзе нясуць у сабе агромны аб'ём інфармацыі пра сусвет, пра ўзаемаадносіны паміж людзьмі, пра іх паводзіны. Гэта яшчэ і сродак камунікацыі паміж пакаленнямі. Фігуры і формы звязваюць людзей праз прастору і час. Асяродак горада нараджае цэлы комплекс псіхалагічных працэсаў, бо фарміруе каштоўнасці і сімвалы асобы. Мы ствараем асяроддзе, а яно стварае нас.

Не так даўно ў горадзе існаваў унікальны роспіс сцяны на рагу вуліц Леніна і «Праўды» (той самай былой Бухарынскай, дзе месціцца знакаміты Дом, у якім Шагал некалі адкрываў слынную сваю школу). З дзясятак год таму мастакі творчага аб'яднання

“Квадрат” стварылі кампазіцыю паводле эскіза Казіміра Малевіча. Паколькі ў Віцебску няма ніякага нават намёка на колішнюю прафесарскую працу тут славутага мастака і няма помніка яму (а скульптура клоуна ёсць), можна было даволі паспяхова расказваць пра Віцебскі перыяд Малевіча, хаця б каля гэтага роспісу, патлумачыўшы яго змест, структуру і сэнс. Пасля нядаўняга рамонту супрэматычная выява знікла, а з ёй і напамін пра былы асяродак.

Мой маршрут з маімі студэнтамі прывёў да скульптара Валерыя Магучага, мастакоўскае атэлье якога месціцца ў самым цэнтры Віцебска, на былой Саборнай вуліцы (цяпер – камісара Крылова), недалёка ад найпрыгажэйшага з віцебскіх храмаў, Успенскага сабору, які аднаўляецца і хутка паплыве над усімі дахамі, вокнамі дамоў і домікаў, над хвалямі Заходняй Дзвіны і Віцьбы, над мастамі, над усім нашым уяўленнем пра горад... “Мой горад, мой горад... Мяне не забыў ты яшчэ?.. Рака твая ў целе маім цячэ...” Здаецца, тыя шагалаўскія словы вымаўляюцца любым мастаком з Віцебска. Любым жыхаром Віцебска...

Валерый Магучы пераасэнсоўвае вопыт еўрапейскай пластыкі. Ніводзін мастак не можа абыцца і без школы, і без мастацкіх уплываў... Гэта – ягоныя штудыі, аснова ягонага майстэрства і база ягонай асобы.

Рух і формы яго скульптур закругленыя і быццам перацякаючыя. Ад гэтага матэрыял ягоных работ нібы льецца, а камбінацыі чалавечага цела вар’іруюцца да бясконцасці. Светацень фарміруе вобраз, паверхня растае і зліваецца з прасторай. Імкненне да вытанчаных і моцна выцягнутых сілуэтаў, да перапляцення ліній надае гэтым скульптурам злёгка блытаны рытм і адчуванне лёгкасці, паветранасці і рухомасці. Мастак перамагае камень, дрэва і гліну, напаўняе іх жыццём.

Тое, на што адразу звярнулі ўвагу мае студэнты, гэта – непадобнасць майстэрні скульптура на атэлье жывапісца. Доўга прыглядаліся да бурава, кіянкі, стамесак і свёрлаў, а потым задавалі пытанні наконт таго, чым жа адрозніваецца тут мастак ад рамесніка. Аднак менавіта гліна прыцягнула ўвагу ўсіх. Магчыма таму, што для самога Саваофа гліна была асноўным матэрыялам у стварэнні свету. І жаданне паспрабаваць сябе ў майстэрстве такога ўзроўню было б надзвычай запамінальным у нашым уроку. Валерый Магучы раскрываў сакрэты сваёй працы, апяваючы гліну як самы здатны матэрыял, ад пачатку нібы напоўнены любымі формамі: «Скульптары, працуючы з глінай, лепяць пальцамі, адчуваючы матэрыял і ўспрымаючы формы так, нібыта яны ў іх перад вачыма». А што ж метал? Ён, на думку скульптара, здатны перадаць метамарфозы аб’ёмаў, калі цягучасць расплаўленага метала ператвараецца ў рух, гульню форм у прасторы і часе. А вось дрэва надае твору асаблівую цеплыню, пульсацыю сапраўднага жыцця, подых самой прыроды. Упершыню мае вучні адчулі нараджэнне твора як нараджэнне жыцця... І вось тады ўзнікла пытанне пра скульптуру ў гарадскім асяроддзі.

Гіпертрафіраваныя маштабы забудовы, тыповасць будынкаў – праблемы, з якімі кожны дзень сутыкаецца чалавек у спальных раёнах. Менавіта таму манументальна-дэкаратыўная работа Валерыя Магучага «Гармонія» дваццаць год назад стала адной з першых спроб стварыць у жорстка урбанізаваным асяродку мікрараёна Поўдзень-6 сімвал грацыёзнасці, пяшчоты ў адзінстве чалавека і натуральнай прыроды. Узнік новы настрой, адухоўленасць і – галоўнае – твор у маштабе самога чалавека. Хлопчык і лань з дзіцячай наіўнасцю і прыгажосцю адлюстроўвалі дыялог істотаў высакародных і ідылічных.

Тэма асэнсавання спадчыны Віцебска хвалявала студэнтаў, бо сам гаспадар майстэрні паказаў шмат работ такога кшталту. Ён стварыў герб Віцебска, атрыманы горадам 17 сакавіка 1597 года з Магдэбургскім правам ад караля Сігізмунда III Вазы, прызнаны афіцыйным геральдычным сімвалам горада па Указу Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь. Бронзавы барэльеф двухмятровай вышыні быў зроблены ў 1997 годзе.

Той год быў плённым для Валерыя Магучага. У двары Музея Марка Шагала на Пакроўскай вуліцы ў Віцебску ўсталявана скульптурная кампазіцыя, прысвечаная славітаму мастаку. Вельмі малады яшчэ Шагал, які першы раз пакідае родны кут, становіцца сімвалам юнацтва, маладых мрояў, паэтычнасці памкненняў. Стоячы сярод натуральных яблычных дрэваў колішняга саду, бронзавы Шагал абапіраецца на паўкруглую сферу Зямлі, як на старадаўнюю віцебскую маставую. Рэчаіснасць нібыта ператвараецца пад поглядам будучага генія ў нешта бязмежнае – у палёт над горадам, над зямлёй. І ўся фігура героя ледзь датыкаецца да зямлі, і, каб неяк устаяць, кранаецца міфічнай істоты з карцін Шагала. “В небе коровы летят и ундины. <...> / Небом единым жив человек”. Гэтая істота трымае васілёк – “Дикорастущие сорные тюбики / с дьявольски выдавленным голубым!”. У героя на левым плячы – скрыпка-палітра з храмам Віцебска: “Мой город, мой город...” Грыф скрыпкі – парыжская Эйфелева вежа. Замест смычка – кісьць. “Віцебская мелодыя на французскай скрыпцы”...

Кожны раз, прыходзячы ў гэты сад, доўга стаю ля скульптуры. Лукавічкі цэркваў побач са скрыпічнай дэкай нібы ліюць у паветра асаблівае святло, канцэнтруючы подых стагоддзяў. Зноў і зноў успамінаю, як намеснік дырэктара Гранд-Оперы ў Парыжы расказваў нам пра знакаміты Плафон у глядзельнай зале тэатра, распісаны ў канцы 1960-х гг. Шагалам. Там сярод сюжэтаў славытых музычных твораў застаўся назаўсёды маленькі куточак Віцебска, вечнага горада... Як хацелася тады нам узняцца да гэтай столі і разгадаць тайну Шагала. Магчыма, Валерый Магучы менавіта гэты куток увасобіў у сваім творы на Пакроўскай, і храм назаўжды цяпер плыве па празрыстых карунках Эйфелевай вежы? Шчыmlівы сум, што паціху спывае разам з водамі Дзвіны, надае асаблівую маркоту і асаблівую асалоду ад асацыятыўнай сістэмы вобразаў і ўнутранага сэнсу твора.

У 2003 годзе ля музыкальнага вучылішча ў Віцебску быў усталяваны помнік Івану Сялярцінскаму, чалавеку унікальнага дара, феноменальнай памяці, паліглота і музыказнаўцы, мастацкага кіраўніка Ленінградскай філармоніі, прафесара Ленінградскай кансерваторыі, лінгвіста і педагога. Іван Сялярцінскі нарадзіўся у Віцебску, працаваў тут у народнай асвеце, вёў канцэрты сімфанічнага аркестра, шмат зрабіў для станаўлення Народнай кансерваторыі. Скульптар марыў паставіць помнік на прыступках параднай лесвіцы вучылішча, нібыта прафесар Сялярцінскі толькі што выйшаў з аудыторыі і зараз з вучнямі ідзе ў сквер перад уваходам да помніка 1812-му году. Ён жывы і актыўна ўдзельнічае ў жыцці. Ідэя не была ажыццёўлена такой. Аднак скульптура стаіць на зусім невысокім пастаменце, і Сялярцінскі здаецца ідучым да вучылішча і ўсё роўна дзеючым і жывым.

А мае вучні доўга ўглядаліся ў жаночыя вобразы скульптара. Паэтычная Невеста і адухоўленая будучая Маці, багіня беларускай зямлі ў выяве жанчыны-Бульбачкі, Спявачка, што ўзнімае рукі да сонца і Актрыса-сучасніца... Іх постаці і твары, гарманічныя, задуменыя і паўрэальныя, хаваюць загадкавасць і рафінаванасць, трывогу і мрою.

Мы вяртаемся са сваёй экскурсіі па майстэрні Валерыя Магучага ва ўніверсітэт. Тут перад галоўным уваходам ужо амаль дзесяць год знаходзіцца яго скульптурная галерэя, што ахоўвае атмасферу вучонасці, сур'ёзнасці і значэння *alma mater* для студэнтаў, выпускнікоў і педагогаў. Міхаіл Бахцін, Аляксей Сапуноў, Клаўдзій Ціхаміраў... Іх бюсты сустраюць усіх уваходзячых у машэраўскі ўніверсітэт. Інтэлектуалы, якія ўглядаюцца ў твары новага пакалення, вобразы цэласнай асобы са шматгранным уяўленнем пра свет, яны хочуць перадаць сваю энергію будучай інтэлігенцыі.

Колькі чароўнай грацыі і магутнай энергетыкі стварэнняў віцебскіх скульптараў магло б пульсаваць на тых самых скрыжаваннях замест садавінных незразумелых гігантаў! І не толькі мае студэнты бачылі б вытанчанасць памкненняў мастакоў. Пэўна, было і што расказаць гасцям горада... Сапраўды, не пра агромністыя ж грушы і слівы гаварыць, акцэнтуючы, што Віцебск – горад мастацтваў (між іншым, гэта – і нядаўняя сентэнцыя беларускага часопіса “Вакол свету”, на вокладцы яшчэ раз падкрэсленая). Мой горад!.. Рака твая ў целе маім цячэ...» [Катовіч Т. Прагулкі са скульптарам, ці Асяроддзе, якое стварае нас // Настаўніцкая газета. – 2008. – 25 верасня. – С. 8].

ГЛАВА 6. АЛЕКСАНДР СЛЕПОВ. ТЕКУЧИЙ МЁД ФОРМЫ

Слепов Александр Михайлович родился 4 августа 1950 года. Закончил художественно-графический факультет Витебского педагогического института им. С.М. Кирова (1973), ныне ВГУ им. П.М. Машерова. Работает в области скульптуры, живописи и графики. Долгое время основным направлением была именно скульптура, декоративно-монументальное искусство. Основной материал творчества – дерево. Входил в творческое объединение художников-неформалов «Квадрат» (1987–1994).



«Смерть кентавра» (43x37x22, пластилин, 2001). Работам Александра Слепова этого периода свойственно соотношение внутреннего разъятия и пластической формы объема. Фигура кентавра представляет собой мощное, мускулистое тело сильного борца. Кентавры – чудовища из прошлого, с которыми сражались античные герои и победами над которыми очень гордились. Это входило в число главных подвигов (например, у Геракла, см. работу Дж. Болоньи «Геркулес побеждает кентавра»).

Однако именно кентавр (Хирон) был учителем греческих героев. В этом контексте он является символом мудрости, силы и героизма. Такая многозначная установка близка видению А. Слепова. Его кентавр необычайно силен и прекрасен в гармонии своей силы и в мощном протесте против смерти.

Мощные конские ноги уже подогнуты, человечесьи руки раскинуты, и правая выброшена вверх, голова откинута назад, широкий конский хвост, сплетенный косой, отлетает назад, как будто кентавр делает безумную попытку опереться на него. Мышцы крупа, боковые и мышцы живота, бицепсы и трицепсы напряжены и бугрятся.

Грудная клетка его разорвана, в ней зияет огромная дыра, и ребра вывернуты наружу и вперед, словно отчаянные пальцы-пики. Сзади, над спиной кентавра опадает разорванная лира.

Форма скульптуры представляет собой треугольник. Он образован тремя точками: хвост, пальцы правой руки и копыта передних ног. Этот треугольник можно поворачивать вокруг его оси, изменяя положение вершины (тогда вершиной становится рука или хвост). Квадрат, образованный спиной кентавра, торсом, левой рукой и фрагментом лиры, утяжеляет и уравнивает фигуру, а скрещивающиеся диагонали (одна – ноги, торс, голова; другая – хвост, плечи, правая рука) придают ей динамику и движение (одновременно вперед и назад).

Два проема рифмуются: внутри груди и внутри разорванной лиры. Они вторят раскинутым рукам.

Масса не разрывается целиком, не центростремительна, как у О. Цадкина в Памятнике Роттердаму, не разъята и не искажена. Материальность здесь полновесна, настойчива и упруга. Плоть противопоставлена разрыву в груди. Красивое тело кентавра преобладает над смертельной пустотой. Он не ожидал удара, он играл на лире, он пребывал в упоении музыкально-поэтических стихий. Смерть разорвала его тело и его мелодию одним броском. Она образовала пустое пространство внутри. Это произошло только что, вот в эту самую минуту, и тело еще пока остается целостным телом. Масса центробежна, она еще пытается стянуть разрыв, собрать материю в единство. Но это уже только инерция движения.

Верхняя часть фигуры – облегченная в сравнении с нижней. И она приковывает к себе внимание.

Смысл структуры произведения в противопоставлении массивной, натуралистичной нижней части, и конструктивной верхней (рога – ребра грудной клетки, торчащие вперед и горизонтально, а также рога дуги лиры, торчащие вертикально). Согласование двух противопоставленных частей в целостность происходит благодаря повторяющемуся ритму ребер торса и ребер лошади.

Смысл структуры погибающего кентавра и его семантика становятся очевидными в сравнении с другим персонажем – в скульптуре «**Кентавр-мутант**» (34x32x15, пластилин, 2001).

Ключевым геометрическим элементом здесь выступает шар. Ноздри, глаз, выемки тела, грудь и сосок, свисающий живот, коленные суставы и копыта – всё это разной величины шары.

Ключевым структурообразующим принципом является антагонизм конструктивной верхней части и натуралистической нижней. Верхняя часть напоминает каркасную систему аркбутанов. Ее поддерживает похожая конструкция ног. Вся фигура в целом откровенно гротесковая. Гротеск понимается не как преувеличенная комедийность, а в качестве резкого противостояния комического и трагического ради высечения нового содержания и нового смысла. Пустые полости в этом смысле противостоят массе; в то же самое время они рифмуются с ее формами. Масса истончается ближе к местам прорывов, чтобы исчезнуть в них. Разрывы усиливают фантазмагорию этого существа. Кентавр-герой трансформируется в обскуранта.

- «В выставочном зале Центра современного искусства открыта персональная выставка «Графика и скульптура» члена Белорусского союза художников Александра Слепова. В нынешней экспозиции он представляет работы за последние три-четыре года. Те, которые зритель уже видел ранее (например, «Деформация черепа человека при нарушении внутренних связей»), и совсем новые – серию «Спорт», композиции «Человек-рыба», «Человек-мидия», ряд графических прочтений произведений Михаила Булгакова. Художник не остановился в своем исследовании человеческой природы, и новые открытия подтвердили старые догадки. Героев и сюже-

тов в большинстве случаев нет, и только пульсацию самой этой природы художник слышит как трагический аккомпанемент и передает их в картинах» [Крупича Н. «...Ищущий внутренние связи» // Витьбичи. – 2007. – 15 декабря. – С. 8].

Одна из самых грациозных скульптур Александра Слепова – «**Отторжение**» (40x29x18, пластилин, 2001). Выполненная в материале, она могла бы стать украшением интерьера большого помещения или экстерьера серьезного учреждения гуманитарного и социального профиля, а также городского пространства.

Геометрический элемент – дуга. Она повторяется во всех линиях и формах работы. Дуга создает здесь ажурное изящество формы, напряжение и структуру. Дуги материнского тела – это дуги ног, шеи, правой руки. Дуга ее правой ноги трансформируется в длинную пуповину, бесконечно тянущуюся и окольцовывающую фигурку младенца, который отлетает через это кольцо.

Работа метафорична: дитя еще связано с пуповиной, оно еще пребывает внутри круглой «матки», но оно уже обращено прочь, в мир, в космос.

Излюбленный прием скульптор использует в структуре работы: контраст натуралистической части и конструктивной. Фигура матери условна. Элементы ее тела соединены на основе алогизма и кубизма. Подобно скульптурно-объемному мышлению П. Пикассо, Александр Слепов объединяет фрагменты, дающие в результате образ изящный и целостный. Этот образ «читается» с помощью ассоциативного восприятия, достраивающего «нехватующие» части до целостности.

✓ *Пабло Пикассо (Пабло Диего Хосе Франсиско де Паула Хуан Непомусено Мариа де лос Ремедиос Сиприано де ла Сантисима Тринидад Мартир Патрисио Руис и Пикассо) (1881–1973), испанский (французский) художник, скульптор, график, керамист, дизайнер. Основоположник (с Жоржем Браком и Хуаном Грисом) кубизма, в котором трехмерное тело превращалось в совмещенные воедино плоскости. Ввел время в качестве структурообразующего элемента в живопись.*



Голова быка, 1942

Свои скульптурные эксперименты Пикассо особо не афишировал, хотя этот вид искусства привлекал его, всегда жаждущего попробовать свои силы в чем-то новом. В 1966 году скульптуры Пикассо предстали перед жителями Лондона, Парижа и Нью-Йорка на специальных выставках, включивших более 200 экспонатов. 85-летний художник открыл зрителям неизвестную прежде



Фаллический кентавр, 1960.

грань своего таланта. Первая скульптура Пикассо датируется 1901 годом. Собирая элементы композиций среди мусора и обломков, Пикассо составлял из них скульптуры, отливаемые затем в бронзе. Способность по-новому применить вещь и ввести ее в производство искусства – свидетельство безудержной фантазии и чувства юмора мастера. Именно так возникла «Голова быка» (1943), сооруженная из велосипедного руля и седла. В 60-е годы Пикассо создает раскрашенные скульптуры из листового железа. Кульминацией этой техники стала скульптура в Чикаго. В 1967 году художник подарил городу пятнадцатиметровое сооружение весом 162 тонны.

Деформация формы усиливает впечатление и дает почти физическое ощущение яростного страдания, изламывающего и выгибающего женщину в момент исторжения ребенка из ее лона.

Метафора боли создается с помощью конструкции, которая представляет собой три сопряженные дуги, как вверху стрельчатой арки. Большая дуга (нога-шея) рифмуется с дугой пуповины, а тело ребенка – с дугой левой ноги. Обе фигуры устремлены друг от друга в противоположные стороны: дуга пуповины и правая рука матери указывают направление этого движения.

Композиция легка и ажурна. Форма, активная сама по себе и содержательная, является еще и функциональной. Она обрамляет насыщенные и активные фрагменты пространства. Одно из них – круг внутри дуги пуповины, в котором находится «летающий» младенец. Второе – это разомкнутый открытый круг, образованный дугами материнского тела, ее ноги и пуповины. Третье, составленное ее правой рукой, шей и левой ногой, еще более открыто.

Скульптура невесома, подвижна, центростремительна. Ее устойчивость обеспечена платформой правой гигантской стопы, которая сопрягается с пуповиной, материализуясь из летящих и сплетающихся лент формы.

«Ожидание» (19x11x10, пластилин, 2001) – абстрактная фигура, сплетением пластических выющихся форм напоминающая женскую. Сидящая с прижатыми согнутыми в коленях ногами, одной рукой подпирающая голову, она задумчива, мечтательна. Она словно прислушивается к чему-то.

Форма работы пирамидальна, она укрупнена и устойчива внизу («платформа» ступней и бедер) и заострена кверху (треугольник: плечо–локоть–голова). Правая нижняя часть композиции (ноги) утяжелена, и от этого тяжелого менгира вытягивается и взмывает резко вверх пластичная извивающаяся лента гибкого и очень тонкого тела, рук, шеи.

Шары головы и груди касаниями-точками смыкаются с остальными элементами формы.

Фактура работы воспринимается как природная материальность: возникает ощущение камня, оплетенного ветвями причудливого дерева. Скульптура дышит первородностью леса с просветами между корнями и стволами.

Как во многих произведениях А. Слепова, структура этой работы зиждется на сопоставлении утяжеленной части (ноги) и утонченно-ажурной, лентами извивающейся (всё тело и руки). Вьющиеся ленты оплетают упруго-устойчивую форму ног и создают некое круговое движение (благодаря кольцу левой руки, охватывающей ноги).

Противостояние дополняется и тем, что форма ног близка к натуралистической, а «ленты», отдаленно напоминающие тело женщины, выполнены условно и являются функциональными, т.к. служат ритмической основой работы (организуют ее орнаментально и придают графичность абрису).

«**Завлечение Европы**» (43x23x16, пластилин, 2001) – известный мифологический сюжет, своей семантикой увлекающий многих художников, каждый из которых предлагает свою интерпретацию, чаще всего лирическую.

У А. Слепова содержание композиции драматическое и наполненное сарказмом, с элементом некоторой мужской иронии и скепсиса в адрес женщин. Легковерная и наивная Европа обольщена красотой, силой и наигранной покорностью Зевса-быка. Она похожа на балеринку, ножка отставлена в арабеске, головка откинута назад, волосы вьются, вьется и туника вокруг тоненького стана. Она надевает тяжелый и широкий венок из плотных цветов на один из его огромных могучих рогов. Голова быка украшена, глаза подобны драгоценным камням в драгоценной оправе. Могучая холка вздыблена. Огромная роскошная морда заслоняет от Европы страшное решетчатое полое тело-тюрьму на устойчивых колоннах-ногах.

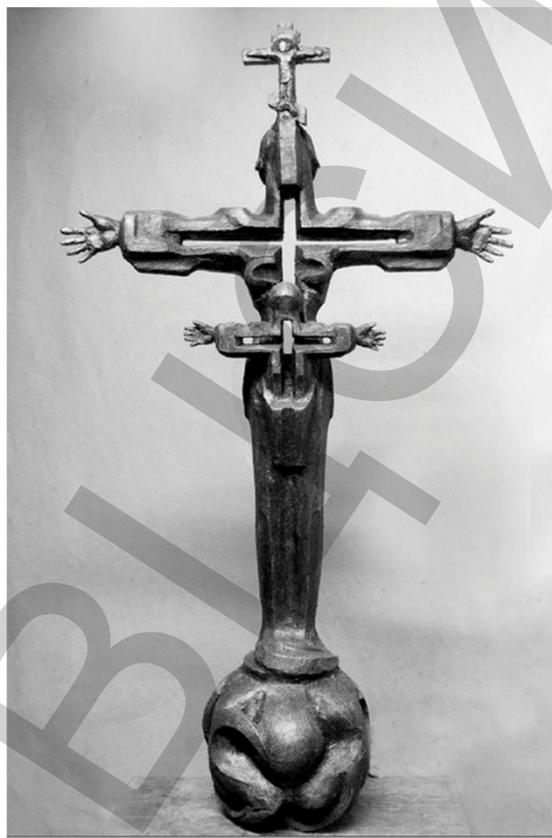
Фигурка Европы рифмуется с вертикалями бычьих ног. Дуги ее рук – с дугой рогов. Все элементы бычьей фигуры ритмизированы. Однотипны дугообразные круговые формы ребер и бедер. Их ритму противостоят дугообразные же формы рогов, холки, головы и хвоста, движущиеся в ином направлении. Всё тело быка цилиндрично, этот ритм создают ребра и бедра.

В композиции заключается противостояние тяжелой и легкой частей. Хрупкая фигурка Европы образована несколькими условными элементами. Как и бык. Однако его фигура более сложная по форме. В его теле и в его морде присутствуют многочисленные проемы. Сюжет этого проема – тюрьма: бык «проглотит» Европу, и сквозь дыру в морде она попадет в его утробу. Там, в этих решетках, она останется навсегда. Пространство внутри мощной материальности образно. Оно же меняет структуру фигуры быка: элементы геометризованные сопрягаются с несколькими реалистическими, а благодаря внутренним пустотам достигается кубистическая форма фигуры, ее аналитическое разъятие.

РАБОТЫ АЛЕКСАНДРА СЛЕПОВА



Оплакивание Христа



Мать Чернобыль



Витебск-Париж



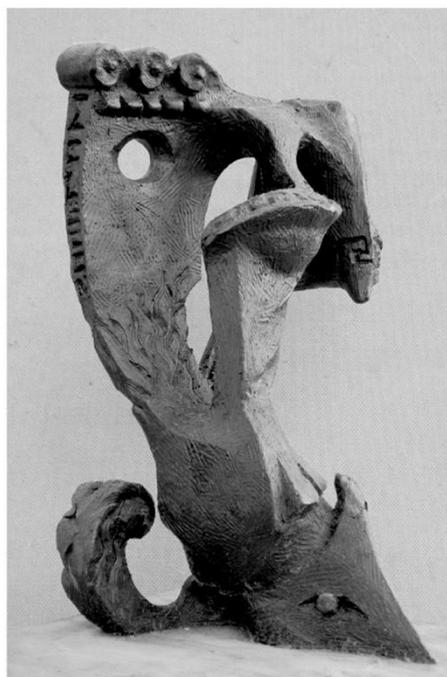
СМЕРТЬ КЕНТАВРА



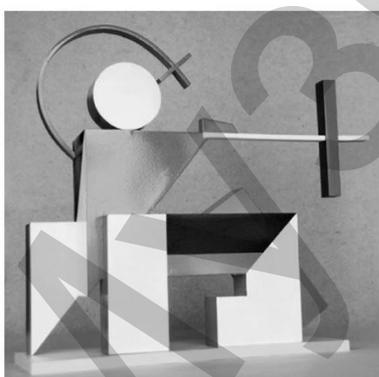
Народный супрематизм



КЕНТАВР-МУТАНТ



ГРЕЧЕСКИЙ МОТИВ



КЕНТАВР, СТРЕЛЯЮЩИЙ ИЗ ЛУКА



КРАСНЫЙ ТОРС



ТОРС (2)



ЛЕТО



ДЕВУШКА В ШЛЯПЕ



СОН



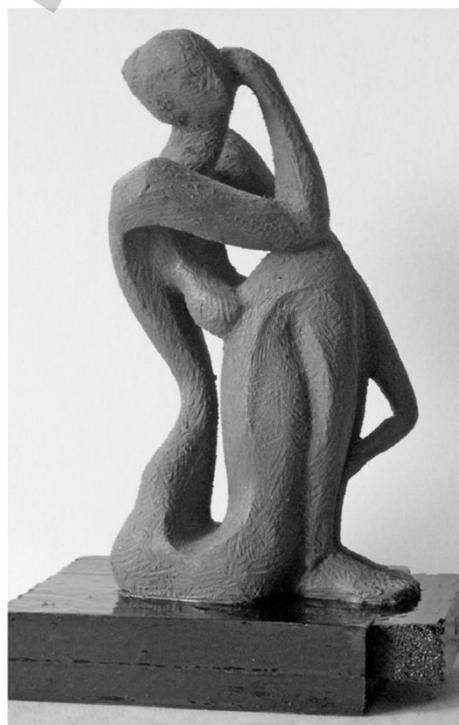
Завлечение Европы



Очень хищная рыба



Отторжение



Ожидание

о **А. Слепов:** Пустое пространство – обязательный элемент формы. Великий Мур сделал первые дырки скульптуры. Это – добавочный объем, добавочная информация. Я сделал свои дырки, и только много времени спустя узнал про Генри Мура, и когда узнал, у меня было такое расстройство, просто нервное потрясение, я был молодой и амбициозный, и думал, что это я первый открыл, так обидно было!

Вот Бык. Он в шкуре весь, и нет мощи быка. А когда обнажаешь ребра и мечевидный отросток огромный, и видно, как трудно его тащить, и какая мощь нужна, внутри замкнутое пространство над этой пустотой-трубой, голова в три раза тяжелее, вынута всё ненужное, а есть божественный объем.

Пустота может работать как объем и как идейный вызов. Этим можно сказать о красоте формы, ведь пустота дополняет существующую форму. Через пустоту можно передать содержание. У Генри Мура есть противостояние внутреннее–внешнее.

«**Очень хищная рыба**» (41×26×19, пластилин, 2001) вторит быку из «Завлечения Европы». Те же проемы в теле, те же ребра-решетки, рифмующиеся по форме с гребнями-плавниками, веером хвоста и огромными зубами. Основная форма – овал, который начинается на верхней губе, оплетает брюхо и дугой замыкается у рыбьего глаза. Линии овала вторят всем линиям скульптуры.

Чудовища сходны четко организованным пространствам внутри формы. Пространства однотипны, имеют похожий сюжет и смысл.

Внутренние полости «**Греческого мотива**» (30×15×12, пластилин, 2002) – пространственные связующие разных фрагментов формы, слагающиеся в странную и алогичную композицию. Носовая часть потерпевшего крушение корабля и выступающий волнорез, искореженное катастрофой тело, – всё превратилось от удара в подобие изогнутой колонны или в осколок стены с греческим орнаментом и глазом люка, или в лапу хищного зверя. Это – нечто, напоминающее сны подсознания из работ Сальвадора Дали.



Мягкая конструкция с вареными бобами. 1936.

✓ *Сальвадор Дали (1904–1989), художник сюрреалистического восприятия. Работал также в дадаизме и кубизме. График, живописец, скульптор, режиссер. С 1969 по 1972 год С. Дали создал серию работ в воске. Для скульптур он использовал образы своих живописных полотен. В 1973 году испанский коллекционер И. Клот приобрел скульптуры и отлил их в бронзе (4 серии отливок).*

Чудовище из сна похоже на упавшую на землю птицу, головой и клювом вниз, а разрушенным туловищем еще в

воздухе. Элементы формы наползают друг на друга, друг из друга вырастает. Торчащий сбоку завиток волны или птичьего хвоста предполагает, что композиция сохраняет в себе природное начало. Однако оно соединено в скульптуре с началом рукотворным, точнее, с остатками-руинами былой культуры. Гибелью веет от любого фрагмента и от их хаотического вида. В этом хаосе скрыто нечто прекрасное, таинственное и неотвязно манящее под спудом болезненно-фантастического, соотносящегося с «Предчувствием гражданской войны» Сальвадора Дали.

Равно, как «**Оплакивание Христа**» (39x48x33, пластилин, 2002), представляющее собой крестообразную композицию из наслаивающихся и сталкивающихся жестких геометрических объемов, соотносится с «Топографическими метаморфозами Венеры Милосской». Пьета словно помещена вовнутрь металлического объемного крест-саркофага, крышка которого откинута, чтобы открылось внутри лежащее распятое тело.

Конструкция состоит из нескольких крестов, образованных телами матери и сына, и в любом фрагменте скульптуры оказываются крестообразные формы.

Элементы работы четко отшлифованы, и каждый повторяется несколько раз, «отражаясь» в других. Соотношения элементов подчинены строгому ритму спускающихся и поднимающихся ступеней, что особенно воздействует при фронтальном взгляде на скульптуру.

«**Мать Чернобыль**» (проект памятника Чернобыльской трагедии) (98x54x26, пластилин, 2009) сопоставима с Пьетой, т.к. в основе ее композиции также находится крест, и этот крест также образован телами матери и сына. Чернобыль навсегда связан с символикой Мадонны и ее трагической жертвы. Этим страшным созвучием пронизаны тысячи реальных судеб. Подобный памятник – один из знаков современной цивилизации. И коль скоро это – знак, скульптор стремится к предельно простому и ясному изображению.

Все элементы работы повторяют форму креста. Огромный крест образует фигура матери, распятая в пространстве. Внутри ее тела – вырезанный крест. Под ним находится фигура младенца (наподобие иконографического типа Знамение), распятая в пространстве. Внутри его тела – вырезанный крест. Обе фигуры вторят друг другу. Лицо матери закрыто фигурой креста, который высится над ее головой и перерастает в распятие с небольшой фигуркой Христа.

В композиции очевидна центральная вертикаль, пригвождающая фигуру к подножию и в то же самое время создающая впечатление полета.

В структуре работы нет сдвигов, наслоений или ребусов. Она прозрачна для понимания. И прозрачна в прямом смысле слова: внутренние крестообразные вырезы делают всю композицию хрупкой, изящной и от этого еще более драматичной. Ощущение усиливается из-за формы подножия скульптуры. Она стоит на шаре, похожем на модель земли, атома, свернутой и сжатой беременной женщины и зародыша. Шар здесь многозначен. В структурном смысле шар – фигура предельно неустойчивая. Эта неустойчивость создает динамическое неравновесие всей композиции и придает ее семантике дополнительную тревожность.

○ **А. Слепов:** Витебск и Париж взрастили Марка Шагала. В моем проекте запечатлен его синий цвет – все в небе. В центре между ними – между Парижем и Витебском – плотный забор. Есть и лестница, потому что Бог запустил его в космос. Есть сфера внизу – это земля, она должна быть зеленым газоном, пусть тут гуляют дети. На Ратуше скульптуры. Старый еврей играет витебскую песню, трагичную песню. И Шагал это чувствовал. У него время летит. И падает. Здесь будут ломающиеся часы. На Эйфелевой башне – его счастье. Там его знаменитая коза, например. Человек проходит сквозь эту композицию и видит небо. И человек должен проходя смотреть в небо. А там летит Шагал. И Башня и Ратуша прозрачны, это объясняется стилевым единством. Ратуша прозрачная и потому, что время ее изломало, разрушило, развалило, это – символ деградации. Зритель думает, а почему это здание такое дырявое. И понимает, что время делает с любым объектом.

Серия деревянных скульптур «Женские фигуры» разных лет соотносится с работами А. Архипенко, но создана без его влияния.



Скульптуры А. Архипенко.

○ **А. Слепов:** У меня резьба началась после металла. Я закончил ПТУ-37 (слесарь-инструментальщик по специальности). Я был очень увлечен металлом, хотел работать только в металле. Но я послушал Ивана Павловича Хитько, который рассказал мне про космос дерева. Я сделал тогда первую работу – «Мать и дитя» в 1969 году, сделал обратным рельефом. Я спросил у Ивана Павловича, как работать с объемом.

Хитько Иван Павлович (1939) закончил электротехническое училище № 2 в Ленинграде (1957), работал в Нарве, Таллинне, Заполярье. В 1961 г. поступил на художественно-графический факультет Витебского пединститута им. С.М. Кирова. В 1966-м закончил институт и был оставлен работать на кафедре ДПИ. Ныне – доцент кафедры ДПИ ХГФ ВГУ имени П.М. Машерова.

Он объяснил, как можно это сделать – выпуклые места делаются вогнутыми. Потом сделал «Барана», разложив правую и левую сторону и развернув ее на зрителя. Мне хоте-

лось показать, как материал выглядит и как материал раскрывается. Я защищал диплом по декоративно-прикладному искусству – панно «Познай мир» обратным рельефом.

Александр Слепову свойственно чувство мягкой, обтекающей формы. Его пластическое ощущение подобно льющейся медовой струе. И этим визуальным образом обладает каждая из его скульптур. Родственность их несомненна, но каждая отличается своим характером и собственной пластической особенностью.

«Торс» (1) (цветная вкладка) (47×20×27, дерево, 2007) – бронзовое, с лиловым отливом, сильное тело с поднятыми руками (мы видим только их часть, как и только часть бедер). Форма определена гибкостью полуповорота, соотношением объема больших грудей и углубления в животе. Дугообразные впадины подчеркивают плавность движения и легкое колебание прозрачной ткани. Пирамидальные крепкие ноги – словно пьедестал, поддерживающий всю фигуру, чуть повернуты друг к другу, и отражаются зеркально друг в друге их внутренние грани.

Как и ноги-пьедестал «Девушки в шляпе» (81×19×17, дерево, 2007), у которой другое содержание и направление движения. Вся фигура вытянута вверх, устремлена вверх. Все ее линии вертикальны: углубление в длинной грудной части от живота до грудей и параллельно ему опущенная левая рука, длинная шея с таким же длинным углублением и параллельно ей закинута за голову тонкая правая рука. И эти вертикали уравновешены сильно вытянутым эллипсом шляпы, шаром головы, двумя шарами грудей, шаром живота и дугой широкого ремня. Дуга эллипса шляпы рифмуется с дугами, образованными внутренней линией правой руки, и линией ключиц, и линией носика, и линией овала левой щеки. И эти дуги изящно вытянуты.

И этому изяществу вторит виолончельная форма бедер скульптуры «Лето» (63×15×12, дерево, 2007). И грудь – гриф. И колки – груди. И колки – голова со своеобразной прической. И шея – продолжение грифа. Торс чуть выгнут вперед, как это бывает у музыкального инструмента. А та часть, где расположены колки, развернута в другую сторону. И этот разворот подчеркнут углублением-срезом на шее, отчето движение, подобное натягиванию струн, усиливается.

Скульптурная мелодия бедер широкая, плавно-текучая, извилистая. Внутреннее лоно подобно ладье, а живот едва нависает медовой каплей. Мелодия притягательна, влекуща, плоски-волшебна. Верхняя доля бедер заострена, и от этого вверх к талии скользит крутой изгиб дуги. Эта мелодия чуть иронична, ведь в «лице»-колках есть что-то уморительное.

А в лице скульптуры «Размышление» (цветная вкладка) (96×40×24, дерево, 2009 г.) иное отношение к женщине. Строгое, с прямым греческим носом, во внимательном всматривании-вслушивании. Скульптура создана обратным рельефом. Если в тех, что рассмотрены выше, присутствуют элементы такого пластического приема, то в «Размышлении» обратный рельеф является художественным мышлением. Тела женщины не существует. Есть оболочка, и ее вгибающаяся, льющаяся, изящная форма охватывает собой внутреннее

пустое пространство. Три внутренние полости, смыкаясь, перетекают друг в друга: верхняя образована выемками щеки, шеи, рук и декольте и подобна ладье; вторую создают «ветви» грудной клетки и она просвечивает насквозь через длинные узкие проемы между «ветвями»; и, наконец, широкие и глубокие выемки-вырезы в бедрах-«ладьях».

Вся фигура оказывается ветвящейся вишней с широкими расходящимися корнями, утонченным стволом и легкой кроной. Обратный рельеф раскалывает фигуру по вертикали, вытягивает ее элементы «ветви», слегка изгибает их, и от этого вся фигура становится прозрачной, с разных ракурсов просвечивающейся. И эта самая внутренняя прозрачность становится главным содержанием произведения.

А скульптура «Сон» (69×22×20, дерево, 2007) возвращает восприятие к «Торсу». Здесь те же круглящиеся выемки и те же круговые движения и выпуклости тела. Но появляется сильное и плотное скольжение извивающейся ленты ткани. Это движение S-образно, квадрат ткани разворачивается, змеей охватывает шею и правое плечо, затем гладкими «майолевскими» шарами шелковится на груди, с них дугой льется и заворачивается на животе и по левому бедру падает несколькими широкими лентами вниз.



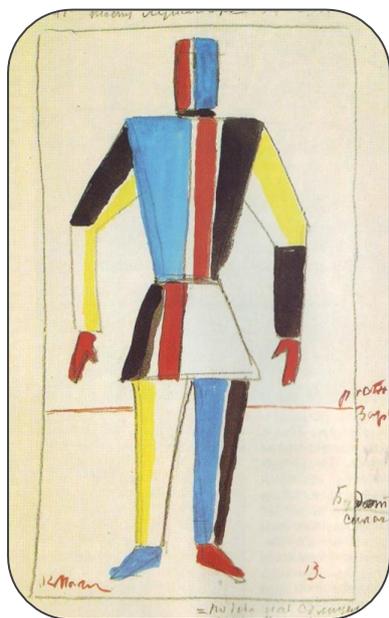
Женская фигура работы
А. Майоля.

✓ *Аристид Майоль (1861–1944), французский скульптор. В Париже занимался живописью и рисунком в классе А. Кабанеля. Ухудшение зрения заставило его обратиться к скульптуре в 40 лет. Первая персональная выставка – 1902 г. Огюст Роден был восхищен его работой «Леда». Майоль: «Я не изобретаю ничего, так же как яблоня не выдумывает своих яблок». Он утверждал гармонию и красоту, классическую простоту.*

И вновь возникает ощущение противоречия между нижней частью фигуры и верхней. Танцевальное, обворожительное движение бедер, крутой изгиб бедра и резкое выгибание тела в талии. Но закрытое, словно пенджабом, лицо, представляющее жесткий куб. В этом противостоянии опять появляется авторская ирония. Но не по отношению к сюжету, как в работе «Лето», а по отношению к форме, когда все завивающиеся и струящиеся линии венчает форма устойчивая и прямая. Не зря скульптор называет работу «Сон». Здесь семантика столкновения куба и шара соотносится со смыслами сна, состояния ирреальности, застывшего ужаса и струящегося волшебства одновременно.

Один из торсов А. Слепова – «Торс» (2) (69×26×18, дерево, 1995) очертаниями напоминает «Будетлянского силача» К. Малевича из «Победы над Солнцем».

✓ «Победа над Солнцем», одна из постановок футуристического театра, является *sredo* русского авангарда. Пролог создан В. Хлебниковым, либретто – А. Крученых, музыка –



Будетлянский силач.

М. Матюшиным, оформление К. Малевичем. Представлена 3 и 5 декабря 1913 года в Петербурге. Повествует о том, как группа «будетлян» завоевывает Солнце. Концепция произведения – мир, вывороченный наизнанку и переосмысление мира и искусства. Вывернутое наизнанку солнце – это черный квадрат. Занавес не раздвигался, его разрывали Будетлянские силачи, громадного роста с головами в виде шлемов из картона. Работа К. Малевича над сценографией и костюмами сыграла решающую роль в возникновении супрематизма.

В 1920 году В. Ермолаева в Витебске обратилась к «Победе над Солнцем» и оформила ее. Спектакль состоялся в феврале 1920 г. на вечере в Латышском клубе силами учеников Витебской художественной школы. С этого вечера начинается история УНОВИСа («Утвердители Нового Искусства»)

Пирамидальные формы согласуются с треугольниками, дугами, цилиндрами. Торс как будто закован в собственную форму, как в латы. И над ними возвышается шлем. Форма фигуры представляет собой своеобразные песочные часы, в ней от тонкой перемычки в талии отходят рифмующиеся треугольные формы.

○ **А. Слепов:** Дерево терпит дырочку. Камень не любит дырок, он становится пластмассой, он не любит воздух, он отталкивает воздух. Он весь в себе. Тронь его и он поет уже. Чем он больше сжат, тем он больше камень. А дерево – единственный материал, который имеет направленность структуры. И эта направленность позволяет иметь трещину, а значит дырочку. У меня есть скульптура – вишня, у которой сгнила сердцевина – там она органична, женщина показала свое нутро, и я это обыграл. Но поперек волокна резать нельзя. Материал сам должен диктовать. Начинаешь работать, и материал сам диктует, как надо работать. Обязательно сначала нужно увидеть образ внутри.

Я сначала оставлял форму из-под резца, этот след киянки, зазубринку. А когда след чистый до самого конца, это другая эстетика и другая культура. Главное – душа дерева, она не в срезе резца, а в его структуре. В косых срезах годовые кольца начинают играть. У сосны активные кольца. Липа и береза – они очень тактичные. Активные кольца, когда из заполировываешь, выявляют свою красоту. Дерево имеет направленность, и эту

направленность скульптор обязательно будет использовать. Вертикально дерево очень сильно держит объем. В материал внедряются сучки, и это можно использовать как элементы формы. С ней тогда можно общаться, разговаривать, слышать, как внутри ее бьется сердце. Дерево всегда теплое внутри. Лес ведь устроен как изба. В нем всегда тепло, как в доме. Дерево очень красивый и благородный материал, он – наш материал. Мы ведь родились и выросли с деревом, это – наше родное.

«**Красный торс**» (57×21×19, дерево, 2002) представляется в большей мере фигурой музыкальной. Об этом позволяют говорить ее неглубокие обратные рельефы. Это – выемки в виде кругов, расположенные по вертикальной оси фигуры и чередующиеся с двух сторон этой оси: левая половина лица, левая подключичная выемка, выемка в шаре правой груди, выемка в животе. Вместе с выступающей вертикалью оси они создают круглящийся, вертикально направленный, музыкальный ритм.

Очень плавный и нежный переход был сделан А. Слеповым от его пластически льющихся и ласкающих, чувственных образов к строгим геометрическим скульптурам-объектам. Хотя он никогда не оставлял работу с деревом и, тем более, в пластине, новое – супрематическое – мышление захватило его и увлекло. Попытка перехода произошла в 1985 году, в период, когда началось движение неформального искусства (вскоре, в 1987 г. будет создано творческое объединение «Квадрат» в Витебске).

Скульптура-объект «**Народный супрематизм**» (71×18×15, дерево крашенное, 1985) – изящная женская фигурка, отличающаяся стройностью и утонченностью, изумительным легким разворотом тела. Руки скрещены над головой, чтобы венцом-кокошником или деревенским платком скрыть вьющиеся волосы и сделать героиню похожей на Царевну-Лебедь. Грудь стилизована, этот треугольный бугорок украшен синим (V-образная цепочка из ромбов) и красным на белом (6-лучевая звезда из волнистых линий) орнаментом.

Левая нога выдвинута вперед перед правой, отчего фигура приобретает вид амфоры. Но скульптор сочетает плавную линию бедер с острым углом, образованным жесткой тканью платья. Заостренность усугублена еще и противопоставлением красного и белого. Игра цвета в объекте заменяет светотень (красное подчеркивает теневую часть скульптуры), отражает колорит народного орнамента и приближает к цветовой триаде супрематизма. Низ платья украшен орнаментальным узором – это белые цветы с черными листьями и под ними черные крестообразные фигуры. Таким образом скульптор создает ритм инсидентной фигуры и супрематического оформления. Сказочность, культовость и архетипические цвето-формы представляют собой синтез в этом произведении.

Спустя много лет, в 2010-е годы супрематическое мышление в творчестве А. Слепова обрело геометрически-жесткую структуру, колорит классического супрематизма и четкую пластическую форму.

«**Торс**» (3) (цветная вкладка) (100×32×32, крашенный ПВХ, 2010) – пример столкновения плоских (основных) и трехмерных (добавочных) форм. Объект напоминает вертикальные архитектонки К. Малевича.

✓ **Архитектоны Казимира Малевича.** «Элементы архитектурных композиций К. Малевича – белые кубы и параллелепипеды – бесстрастны, лишены цвета, сделаны из мало-выразительного материала – гипса. Эти геометрические формы – продукт чистой логики, их нет в окружающей нас природе. И все же... Каждый раз, когда приходится работать с архитектонами К. Малевича, когда начинается эта «игра в конструктор», реставратор неизбежно становится сопричастным к творческому процессу. Он должен проникнуться идеей автора, пройти с ним весь путь от зарождения этой идеи до воплощения ее в художественном произведении. И каждый раз, когда сборка архитектона закончена, невозможно остаться безразличным. В своих архитектонах К. Малевич творит как архитектор и «...организуя формы, создает гармонию, которая является чистым продуктом его разума; формами он воздействует на наши чувства, вызывая в нас эстетические эмоции; созданные им соотношения форм пробуждают в нас глубокий отклик, приобщают нас к постижению гармонии мира (Ш.-Э. Ле Корбюзье. Тезисы. – М., 1977)».



Архитектон «Гота».

Архитектоны построены из значительного числа фрагментов (только в «Готе» их около 200), но эти композиции уникальны тем, что в случае необходимости их можно полностью разобрать, а затем вновь собрать с большой точностью. Впрочем, для простоты сборки К. Малевич объединил все детали «Готы» в 26 блок-фрагментов [Топоркова Б. Из опыта реставрации архитектонов Малевича / Казимир Малевич в Русском музее // ГРМ. – 2000. – С. 35].

Объект А. Слепова приближается к произведению архитектуры, выстроен конструктивно, как архитектурные сооружения.

К чисто логической конструкции К. Малевича и концептуальному ее бесцветию в своих работах Александр Слепов прибавляет образ и цвет. Окраска фиксирует основное направление структуры объекта (вертикаль) и рифму поперечных элементов (квадрат, круг, крест, дуга), которые разряжают его однообразие. Цвет усиливает объемы объекта. И цвет подчеркивает детали образной системы скульптуры: перед нами именно женский торс, благодаря цвету в нем достигается изящество и особая мягкость при общей жесткости формы.

В объекте «**Реквием**» (105×54×39, крашенный ПВХ, 2010) очевидна человеческая фигура стоящего на одном колене альтиста, погруженного в мелодию и в свою печаль. В скульптуре перпендикулярно противопоставлено несколько объемов. Самый большой – «ноги»: два склеенных неглубоких широких параллелепипеда, срезанных (один – сверху, другой – снизу) дугообразно. Перпендикулярно и в профиль располагается «торс» – срезанный под острым углом параллелепипед. «Правая рука» нависает над объемом «ног», параллельно ему. А «левая рука» под прямым углом согнута резко вверх. Ладони и пальцы направлены в разные стороны: правая, держащая смычок, – вниз, а левая – вверх. «Альт», как наклоненная мачта корабля, стиснут между руками и наклоненной головой. Все фрагменты, линии и формы четко геометричны, большинство – это прямые линии и прямые углы.

Используемый цвет (белый, черный, красный, охра) согласуется с формами и является усилением образа: красное сердце и смычок (мелодия создается кровью); черные волосы, черный гриф альты и черная брючина (траурный контекст мелодии); коричневые руки и ботинок (прах человеческого существования); белое одеяние, белое лицо и белые струны (духовность и чистота реквиема). Вся фигура похожа на музыкальный инструмент, устойчивый и почти квадратный в нижней части, треугольный в верхней, похожей на наклоненную изящную и утончающуюся башню. Струны, руки, смычок, гриф и его пересечения создают узор и ритм этой «башни».

Объем создается сочетанием разных объемов, их кубистическим нарастанием. В этом А. Слепов является продолжателем авангардистских поисков в Витебске и открытий Д. Якерсона.



✓ *Якерсон Давид Аронович (1896–1947), скульптор, график. Занимался в школе Ю.М. Пэна. Окончил Рижский политехнический институт (1918), учился во ВХУТЕМАСе (1921–1922). Участник оформления Витебска к Первой годовщине Октября под руководством М. Шагала (1918). Руководитель*

скульптурной мастерской в Витебском народном художественном училище (1919). Главный исполнитель плана монументальной пропаганды в Витебске. Разработал технологию вырезания произведений из сырого цемента. Установил в Витебске около десятка памятников, которые позже были снесены за формализм.

Член УНОВИСа («Утвердители Нового Искусства»), объединения, созданного



Плотогоны. 1933.
Дерево тонированное.

в Витебске Казимиром Малевичем). Последователь супрематизма.

С 1923 г. в Москве. Вынужденно обратился к фигурной скульптуре. К удачным последним работам относят обобщенно-экспрессивные головы и статуи, вырубленные из дерева, с использованием цвета.

«**Держащий огонь**» (77×60×27, крашенный ПВХ, 2010) – геометричен и прозрачно изящен. Здесь концептуально важным является внутреннее пространство скульптуры. Эта пустота представляет собой нагнетение энергетических сгустков острых форм, внутри которого помещен красный куб сердца с острым полым треугольником. Держащий (Прометей) стоит на правом колене, поставив на носок левую ногу. В согнутой в локте правой руке он держит черную пирамидку.

Те же, излюбленные супрематические цвета – черный, белый, красный и охра, где охра и белый – основные; черный – подчеркивающий и оттеняющий; красный – символический, знаковый, создающий образ, концентрация сюжета и содержания скульптуры.

Объект конструктивен. Но в отличие от плотных супрематических конструкций, этот акцентирует пространство как форму нематериальную, окруженную формой материальной. Они удваивают друг друга, являются рифмой друг друга. Визуальностью своей конструкция приближена к механизированному мышлению Ф. Леже.



Три женщины. →



✓ Фернан Леже (1881–1955), французский художник. Сам утверждал, что следует традициям импрессионизма, но его не устраивал цвет и отсутствие конструктивизма. Сам гипертрофировал объем и пластические формы. Использовал элементы-основы, напоминающие детали механизмов, усеченные конусы, разобценные объемы, деформированные детали. Не стремился подражать кубистам, раскрывал сущность объема, пробуя показать и сущность цвета.

«**Танец**» (118×61×21, крашенный ПВХ, 2010) жесткий, как танго, соотносится с «Реквиемом». Такая же полуприсевшая фигура, однако здесь все фрагменты расположены в одной плоскости. Фигура рассматри-

вается в профильном ракурсе. Она относительно устойчива, т.е. находится в единственном мгновении остановки во время танца. Но уже указаны направления движения из этой точки: вперед (вытянутая линия-«рука» с ладонью-«флажком») и назад (вытянутая-отброшенная линия-«рука» с ладонью-«флажком» на конце) или вниз («нимб» над кругом головы, обрывающийся вниз с крестом-«стрелкой» на конце).

Эта конструкция акцентирует объемы, их согласование, их рифмующиеся острые фрагменты в ритме с круглыми. Ритм подчеркнут цветом, и формы подчеркнуты цветом. Цвет выступает как элемент формы и ритма. Открытый, локальный, он здесь ничего не символизирует и в сюжете ничего не означает.

В отличие от похожего по абрису «**Кентавра, стреляющего из лука**» (60×55×23, крашенный ПВХ, 2010), где цвет является символом и характеристикой образа: треугольный «торс» красный (энергия, сила, направленность, кровь), красная же «рукоять» лука (агрессия, кровь, убийство), красная же дуга над кругом головы (стремление к победе). Низ объекта («туловище» коня) создан устойчивыми (основными) и динамическими (добавочными) объемами.

Объекты подобны ПРОУНам Л. Лисицкого.



✓ *Лазарь Лисицкий (1890–1941) родился 10 ноября 1890 года на станции Починок Смоленской губернии. В мае 1919 года, по приглашению Марка Шагала, приехал в Витебск для руководства архитектурной мастерской Витебского народного художественного училища. С сентября 1919 до осени 1920 г. Лазарь Лисицкий преподавал в архитектурной мастерской.*

Вместе с К. Малевичем Лазарь Лисицкий участвовал в создании и работе авангардного художественного объединения УНОВИС.

В Витебске Л. Лисицкий впервые использовал псевдоним Эль Лисицкий.

К Витебскому периоду относятся первые ПРОУНЫ Л. Лисицкого, которые многие исследователи считают наиболее существенной частью творческого наследия художника.

ПРОУН – проект утверждения

нового – объемно-пространственная композиция, в которой решаются проблемы взаимодействия плоскости и объема,



ПРОУН Л. Лисицкого.

движения и покоя. ПРОУНЫ – визуальное отображение архитектурных идей с плавающими балансирующими формами, лишенными равновесия. ПРОУНЫ написаны маслом на холсте или дереве.

Летом 1921 года Л. Лисицкий был вызван в Москву во ВХУТЕМАС вести курс истории архитектуры и монументальной живописи. В 1922 г. вместе с И.Г. Эдинбургом основал журнал «Вещь», в 1925 г. совместно с М. Штамом и Г. Шмидтом – журнал «АВС», а также с Г. Арпом в Цюрихе издал книгу-монтаж «Кунстизм». С 1926 года преподавал в ВХУТЕИНе, вступил в ИНХУК. Создал несколько архитектурных проектов. В 1921–1925 годах жил в Германии и Швейцарии; вступил в голландскую группу «Стиль». После возвращения в Москву занимался оформлением книг, журналов, плакатов.

В объектах А. Слепова также решается проблема соотношения динамики–напряжения–устойчивости. Но в отличие от художественно-конструктивных задач Л. Лисицкого, решения А. Слепова акцентируют устойчивость прежде всего. И его работы не живописны, как ПРОУНЫ, а выполнены в реальном материале, объеме и пространстве.

○ **А. Слепов:** Скульптура обязательно должна находиться в среде. Реалистическая скульптура должна существовать в домашней среде, она перекочевывает в домашнюю среду, где можно созерцать тонкие вещи. А там, где высотные здания и скорости, скульптура должна быть знаковой, в ней должен отражаться весь мир. Урбанистическая среда требует такого же скульптурного мышления. Реклама сильно шагнула вперед, а скульптура очень патриархальна пока. Она должна быть светящаяся, из современных материалов.

ГЛАВА 7. СЕРГЕЙ СОТНИКОВ. УСТОЙЧИВОЕ РАВНОВЕСИЕ



Сотников Сергей Николаевич родился 14 апреля 1969 г. в Могилеве. Учился во 2-й средней школе с художественным уклоном. Закончил художественно-графический факультет Витебского государственного пединститута им. С.М. Кирова (1994). Диплом защищал у И.И. Колодовского. Работал в средней школе № 20 г. Витебска. С 1999 г. – старший преподаватель кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова.

Целостность и завершенность является основным фактором подхода к любому виду творчества художника. К презентации своих выставок он относится всегда скрупулезно, требователен к освещению, размещению произведений. Когда речь идет о местоположении скульптуры, он особенно притязателен. Скульптура, по его мнению, обязана подчеркнуть смыслы всей экспозиции и раскрыть ее содержание. Для этого он постоянно совершенствует свои знания в научном проектировании.

■ Характеризуя творческую деятельность С. Сотникова, нужно отметить, что, помимо организации персональных и групповых выставок, он входит в экспозиционную комиссию (а с 2005 года является ее куратором) одного из художественных проектов, рожденных в нашем городе, и, пожалуй, единственного в своем роде – конкурса-выставки визуальных искусств студентов художественных специальностей «Арт-сессия», который проходит в КДЦ «Витебск» [Казакевич Д. Образы и премии «Арт-сессии» // Витебский проспект. – 2006. – 27 апреля. – С. 2]. Это творческая акция серьезного масштаба, ведь такого количества работ (около 300) не вмещает в себя ни одна экспозиция, и столько зрителей не бывает ни в одном выставочном зале. Здесь воистину царит триада: свобода–дух творчества–эксперимент. Воплощенные в образной системе серьезные размышления ребят о духовной связи, преемственности разных поколений, обращение к своим истокам, к таким вечным темам, как любовь и одиночество, красота, уникальность внутреннего мира человека, хрупкость, притягательность той внешней среды, в которой мы все живем [Пастернак Т. Зимние сны в апреле // Народные слова. – 2006. – 8 красавіка. – С. 6]. В «Арт-сессии» участвуют студенты Витебского государственного и технологического университетов, Витебского училища искусств; Белорусской государственной академии искусств, Художественного училища им. А. Глебова и других столичных школ. По тради-

ции среди участников и русские, и латышские студенты. Главная особенность «Арт-сессии» – неограниченная свобода самовыражения молодых художников. Как считает С. Сотников, выставка играет немалую роль в развитии искусства нового столетия. Многие студенты демонстрируют свои силы, идеи, находки в самых различных направлениях визуального искусства, среди которых живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство, авангард, дизайн и мультимедиа-арт [Казакевич Д. Образы и премии «Арт-сессии» // Витебский проспект. – 2006. – 27 апреля. – С. 2]. Благодаря экспозиции, педагоги и искусствоведы могут увидеть, чем отличаются художественные школы разных вузов, прогнозировать, какими путями пойдет современное искусство, ведь нынешние студенты – завтрашние профессиональные художники.

Скульптура является одним из направлений творческой деятельности С. Сотникова наряду с живописью, графикой и экспозиционированием. При создании пластических образов художник использует гипс, дерево, металл и камень. Структура работ представляет собой фигуративную пластику, а также и формальную. Чаще всего это – удлиненные формы, где стилиобразующим фактором выступает гротеск (как преувеличение эффекта, комического или драматического), который не затеняет прелести и утонченной красоты образа.

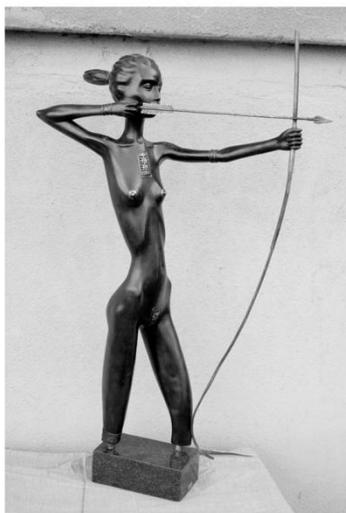
- «Безусловно, все мои работы мне дороги, ведь это то, чем я живу, и то, ради чего я живу. Самая значительная в национальном масштабе – рельеф, посвященный автору поэмы «Тарас на Парнасе» Константину Вереницину, открытый в Городке в декабре 2001 года» [Ротаров В. Мечтатель из настоящего // Витебский курьер. – 2003. – 14 февраля. – С. 4].

«Амазонка» (высота 95 см, дерево, металл, камень, 2010) – тонкая изящная фигурка, данная в профиль (основной ракурс осмотра), чтобы лучше ощутить направление, ритм и молодую силу натяжения и полета золотой стрелы.

В среде амазонок тренировки и обучение боевым искусствам начинались с ранних лет. Хрупкие руки, хрупкий стан, тонкая удлиненная шея – всё подчеркивает раннюю юность. Она совсем еще подросток.

В среде амазонок такие качества, как решительность, отчаянная смелость, жесткость и властность, были распространены и высоко ценились. Всё это присуще юному существу. Ее волнистые волосы собраны и туго затянуты в узел-кокон, который вторит положению напряженного локтя, стрелы и левой руки, удерживающей тончайшую рукоять лука. Вертикаль подчеркнута удлиненным торсом и медными прямоугольниками украшений на груди и внизу живота, чей ритм соответствует горизонтальному же прямоугольнику оперенья стрелы. Три золото-бронзовых острия устремлены вперед параллельно друг другу: наконечник стрелы и два соска.

РАБОТЫ СЕРГЕЯ СОТНИКОВА



АМАЗОНКА



ДЫХАНИЕ



ЗОЛОТАЯ РЫБКА



ДЕВОЧКА С ЯБЛОКАМИ



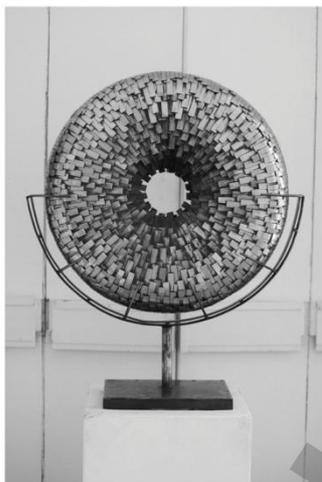
ВСАДНИК



КОКОН



ЗИМА



КОНЕЦ СВЕТА



ВЕСЕННЕЕ РАВНОДЕНСТВИЕ



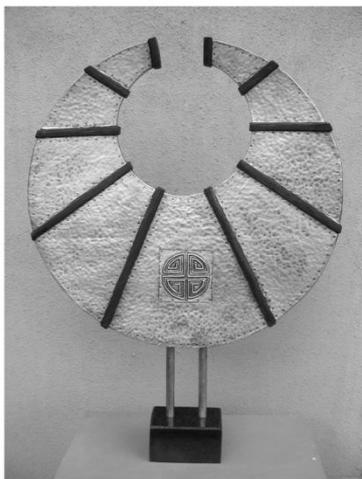
ЦИЦЕРОН



НАПРЯЖЕНИЕ



КОРАЛЛОВЕ УТРО



Солнце Майя



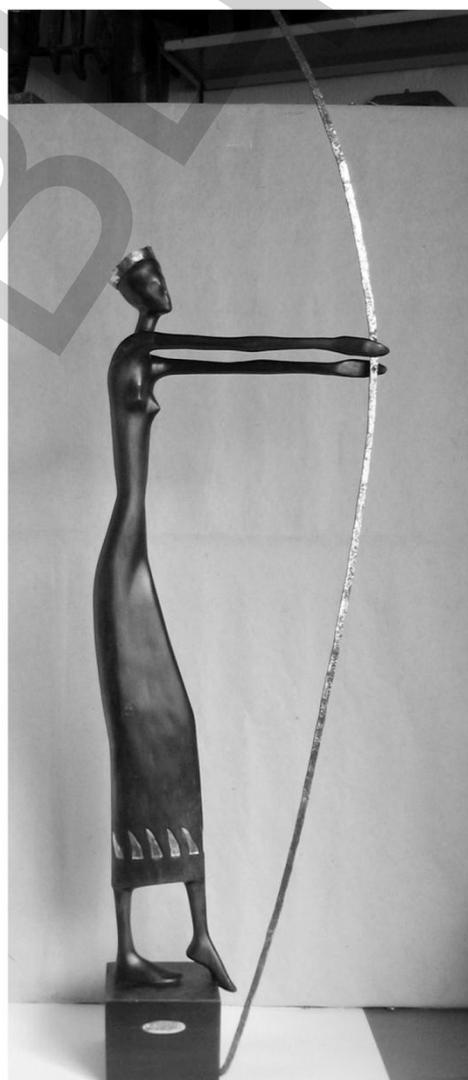
РАВНОВЕСИЕ



Лето



Ожидание



Танцующая с ветром



Красная луна



Космо



Башня



Ночь



Вечерний спектакль



Мореход



Звезды Марты

Вся композиция звенящая и музыкальная: девичье тело и рукоять образуют тело лиры, мелодия которой изящна и тонка, но тело столь же напряжено, как натянутая рукоять, и от этого кажется, что и тело, и рукоять одинаково звенят в пространстве.

Равно, как музыкальная «**Танцующая с ветром**» (высота 80 см, дерево, металл, 2005), в обеих руках которой рукоять лука трансформирована в тонкий поющий ствол. И вся фигура словно лира, как у Амазонки. И отчетливая удлинённая вертикаль. И отчетливые горизонтали обеих рук и отделки низа платья, перебивающие предыдущий ритм. Мелодия тела смягчена удлинённым расширением платья книзу.

Амазонка реалистична, Танцующая – условна и напоминает на скальные рисованные изображения человеческих фигурок.

«**Башня**» (высота 70 см, дерево, металл, 2007) определенно имеет множество вариантов толкования: углубленное в себя, размышляющее, с почти закрытыми глазами существо или Вавилонская башня (зиккурат Этеменанки) с устрашающим гордым лицом Мардука, или башня «из слоновой кости» Вячеслава Иванова (элитарное сообщество российской культуры времен Серебряного века), или рука, воздетая вверх соединенными пальцами, или приподнятое забрало рыцарского шлема, или корона древнего конунга.

Дугообразные плоскости башни, плотно прилегающие друг к другу и друг из друга вырастающие, подчиняются вертикальному ритму. И только нижняя широкая плоскость широкой дугой горизонтально обнимает широкий лоб. Этим двум направлениям строго соответствуют все плоскости и дуги скульптуры. Благодаря жестким сопряжениям декоративная работа приобретает подобие монументальной.

Семантика произведения заключена в его символике. При всей многозначности прочтения, смысл его сосредоточен в форме, где жесткость и декоративность равнозначны и соположены.

○ **С. Сотников:** Формальные работы мне более интересны. Мне хочется найти свой язык, свою стилистику. Объекты я полагаю скульптурой, она вызывает сложные чувства. Особенность объекта – это минимум средств для выражения мысли. Мои объекты напряжены изнутри, имеют замкнутую форму. Я стараюсь создать напряжение. А формы беру классические. Мне обязательно надо найти материал для исполнения замысла. Нужно сделать вещь эстетически оформленную. И чтобы объекты были готовы лопнуть из-за внутреннего напряжения. Я начинал со стилизованных вещей. Я находил форму обобщенную, упрощенную. Небольшого размера. В камерных залах они хорошо смотрятся. Форма – это сгусток энергии. Он может принимать различные очертания, и реальные, и абстрактные, вызывающие только ощущения и ассоциации. Сегодняшний мир – это мир конструкций, а абстрактные скульптуры сложнее, глубже, они философские.

«**Весеннее равноденствие**» (высота 55 см, дерево, металл, 2002) является условной работой, приближающейся к знаковой. И некоторая авторская ирония (тоненькие «ручки», вырастающие из юбки, тоненькие ножки, сильная заниженная талия) не должна затемнять знаковой функции формы. Фигурка только напоминает антропоморфное существо, но это – двойные «песочные часы» (перемычки в «шее» и в «талии») и двойной колокол («голова» и «юбка»). И дуга, пересекающая колокол «юбки» – знак равноденствия – своеобразные качели, находящиеся в данный момент в состоянии равновесия: на одном конце серпок месяца, а на другом – звездочка солнца. Эта тонкая дуга удерживает хрупкое равновесие работы. Без нее фигурка была бы устойчива и однозначна (и только иронична), а с дугой она приобретает еще и философичность. С легким оттенком грусти: о времени, о самонадеянности и о тщете.

- «Образ мыслей, восприятие мира, эстетика, пространственное и колористическое решение – всё это заметно выделяет их (имеется в виду выставка работ С. Сотникова вместе с О. Захаревичем. – Т.К.) работы среди многообразных витебских ветвей постмодернистского искусства. <...> Сотников, как всегда, превосходен в скульптурных работах – чистота линий, лаконичность, умелое пространственное решение и чувство материала, будь то дерево, металл или керамика. <...> Экспозиция в Литературном – это романтический мир, полный гармонии. И невольно в памяти всплывают воспоминания и какие-то образы, и тогда рождается впечатление, что где-то я уже это видела... Во сне? Или все это было явью?» [Павлова Е. Все это было явью // Витебский курьер. – 2003. – 8 июля. – С. 4].

- «Заглавной работой, давшей название всему проекту, стала скульптура Сергея Сотникова «Зимний сон». Анонимный персонаж в надвинутой на глаза наполеоновской треуголке (под которой, наверное, и роятся все эти «зимние сны») сходу задает всей выставке игровой, театральный дух. <...> А остальное – это изощренное переплетение мотивов и сюжетов, переключки и перемигивания работ друг с другом и с классическими шедеврами предшественников, маскарад и метаморфозы образов. И все это на самом деле как во сне. Вам снятся работы, которые снятся друг другу и которые приснились художникам, которые сня...» [Станич Д. Сны снов // Витебский проспект. – 2006. – 13 апреля. – С. 2].

В «**Вечернем спектакле**» (высота 90 см, дерево, металл, камень, 2010) превалирует игра. Игра с формами, фактурами, цветом, сюжетами. Нижняя часть скульптуры – реалистический фрагмент женской фигуры. Верхняя – это вывернутая наизнанку юбка, которую через голову снимает актриса и которая своим куполом напоминает обертку букета. Эта верхняя часть длиннее нижней, это – длинная юбка. Она вывернута внутренней стороной и на ней виднеется замысловатый узор из магиче-

ских крестов, ветвей и огненных языков. Вверху над куполом помещены фигурки ярмарочного петрушечного театра – перчаточные куклы, которыми актриса управляет снизу из-за ширмы-юбки.

Семантика работы, с одной стороны, заключена в противопоставлении настоящего-реального, закулисного, никогда не показываемого на людях (тело и изнанка юбки), с другой – реальности ширмы, с третьей – символики ширмы (она скрывает лицо и торс, но является и олицетворением кукольного театра), с четвертой – кукол на невидимых руках актрисы (символ игры как таковой). Куклы определяют центр семантики, так как они венчают всю композицию. И, если мы вообразим и «дорисуем» тело внутри юбки, куклы окажутся своеобразной короной. Конечно, шутовской, как и сами куклы. Но это и есть игра. Игра для взрослых, не только потому, что видимая часть фигуры актрисы обнажена, но и потому, что во всей композиции заключена горькая ирония по поводу перевертыша видимости-изнанки, жизни-игры, человека-куклы, изменчивости-постоянства. Интимное становится открытым, а открытое – игрой.

«**Всадник**» (высота 95 см, дерево, металл, камень, 2009) – та же игра. То ли тоненький мальчик скачет на деревянной лошадке. То ли юный офицер оправляется в поход. То ли задумчивый Дон Кихот замер, задумавшись о чем-то важном. В любом случае, каждый из предполагаемых образов всё равно предстает ребенком. Из играющего мальчика вырастает шевалье, в кавалере всегда просвечивает ребенок, тот, прежний, скачущий на деревянной лошадке.

Тоненькая вертикальная фигурка под острым углом пересечена острием палочки-«тела» лошадки. Неравновесность смягчается горизонтальными реалистическими формами шляпы всадника и лошадиной головы.

В скульптуре «**Мореход**» (высота 70 см, дерево, металл, 2002), такой же тонкой и вертикально вытянутой, пересекающие линии еще более утонченные (мачты), а горизонтальные уравновешивания вытянутые и плоские (свернутые паруса и волны-корпус корабля). Фигура метафорична в отличие от лаконичного «Всадника». И хотя в «Мореходе» также используются упрощенные формы, читаются они с разными смыслами. Сама фигура шагающего морехода напоминает главную мачту корабля. К ногам его подбирается волна, но она же является палубой корабля. А днище корабля удерживается на другой волне, очень похожей на туловище рыбы.

Все эти горизонтальные плоскости параллельны, симметричны и центрированы вертикальной фигурой. Все формы далеки от реалистических, они текучие, оплывающие, перетеканием вторящие друг другу. Мореход удерживает в опущенных руках свернутый верхний парус, и кажется, что палуба и рыба-волна – это тоже свернутые паруса.

Композиция треугольная и ее острие – голова морехода, как и шляпа Всадника, венчает чуть повернутый влево треугольник его композиционного решения.

«**Девочка с яблоками**» (высота 65 см, дерево, металл, камень, 2007). Структурообразующим элементом скульптуры является яблоко-

шар. Прическа и бедра вторят небольшому шару яблок, которые она держит перед собой в опущенных руках. Три колокола рифмуются в скульптуре: колокол юбки, колокол кофты и колокол головы.

Работа предстает как реплика майолевской обнаженной женской фигуре с яблоками в согнутых руках. У С. Сотникова яблочно-шаровой парафраз решен как противостояние вертикали ног, торса, шеи и многочисленных ее пересекающих дуг.



○ **С. Сотников:** Андрей Воробьев меня поддерживает, я ему очень доверяю. Это художник моего поколения, его поиск – это передача сложной формы и чувств. Основное в его творчестве – это философия. Он мой учитель после Ивана Ивановича Колодовского. И это самый главный для меня авторитет в скульптуре белорусской.



✓ *Воробьев Андрей (1969). Закончил художественное училище имени А.К. Глебова (отделение скульптуры). Затем – БГТХИ.*

В «**Дыхании**» (высота 54 см, дерево, металл, камень, 2010) С. Сотникова треугольники обретают свое завершение в пирамидальной структуре. В этой работе острые ровные грани сочетаются с выпуклыми сторонами пирамиды. От этого она делается похожей на взбитую заостренную подушку или на своеобразную «избушку на курьих ножках». Подобие швов создает впечатление бронированного убежища. А обернутый вниз острием треугольник в самом центре передней поверхности подчеркивает ритуальную сущность объекта. Это напоминает знаменитый Бенбен, черный древнеегипетский камень, как зов чужой цивилизации и отзвук древних мистерий.

«**Звезды Марты**» (высота 50 см, дерево, металл, 2002) соотносятся с «Девушкой с яблоками», но в них много ласковой комичности и гипертрофированной прелести. Ее гигантские ступни едва лишь меньше огромного колокола юбки. Ее грудь едва лишь меньше ступней. Ее очаровательная миниатюрная головка запрокинута, и на спину свисает хвостик вязаной шапочки. Руки подпирают поясницу. А из-под юбки виднеются кружева. Вся фигура круглится, закольцовываются ее фрагменты и линии, выступают ее выпуклости. Молится ли Марта о будущем ребенке или пристально высматривает его судьбу? Толстопятая Марта словно пародия на женщину, однако она же предстает репликой виллендорфской Венере, древней прародительнице и покровительнице рода.

«**Зима**» (высота 95 см, дерево, металл, камень, 2013) – изысканное сооружение, образованное женским бюстом с удивительным мно-

гоярусным конусом совершенной прически, кольцами поднимающейся над идеальным, симметричным лицом. Треугольники ключиц вместе с острием этой башни образуют сильно вытянутый треугольник. Круг лица антагонистичен многочисленным меридианным дугам прядей волос, сквозь которые виднеются украшения. Пять бриллиантовых гирлянд, разделяющих ярусы башни, рифмуются друг с другом, с дугой лба, с дугами бровей и с дугой ритуального украшения (татуировки? фрагмента одеяния? боди-арта?) над грудью.

Скульптура кажется репликой голове Нефертити, а также антропоморфным вариантом индусских храмов.

«**Золотая рыбка**» (высота 30 см, дерево, металл, камень, 2013) – удлиненная голова женщины с профилем рыбки и с головным убором, подобным телу рыбки с хвостиком.

Крошечный носик, приоткрытый ротик, удлиненный и узкий сверкающий глаз. Головной убор прошит лоскутами с многочисленными точками-заклепками. И круг с треугольником внутри где-то там, где должно быть ухо. Снова и снова в скульптурах-объектах С. Сотникова возникает этот сложный знак круглящейся бесконечности (окружность) и человеческой души (треугольник). И в этом объекте ирония просвечивает сквозь философичность, а декоративность – сквозь четкие геометрические формы.

«Золотая рыбка» удваивается «**Молчанием быстрой реки**» (высота 30 см, дерево, металл, камень, 2006), в которой декоративность умножается вместе с тревожностью лоскутной структуры пылающего материала.



○ **С. Сотников:** Для меня являются примером понимания форм, сильных по воздействию, такие белорусские мастера, как Валентин Борздый, Сергей Возисов, Максим Петруль.

✓ *Борздый Валентин (1968). Закончил художественное училище имени А.К. Глебова (1988), Белорусскую академию искусств (1996).*

В. Борздый: *«Мне интересен материал, с которым я работаю, – рассказывает Валентин Борздый, – чаще всего я делаю творческие работы из вторсырья – материалов, которые ничего не стоят, которые я нахожу практически у себя во дворе. Дерево я собираю после санитарной прорубки весной и осенью. Собираю, сушу, часто даже не знаю, что именно за порода становится частью той или иной*



скульптуры. Затем я наношу черную и коричневую тушь, покрываю поверхность воском. Вторым компонентом является ржавый кровельный металл, старые крыши».



✓ *Возисов Сергей (1976). Закончил гимназию-колледж им. И. Ахремчика (1994), Белорусскую академию искусств (2000). Преподавал на архитектурном факультете Белорусского национального технического университета (2001–2003).*



✓ *Петруль Максим (1977). Окончил Минское государственное художественное училище им. А.К. Глебова (1997).*

М. Петруль: «Мы можем получить информацию и раньше. Непосредственным погружением в себя. Есть такая версия, что все ответы находятся в тебе. Достаточно лишь однажды глубоко себя почувствовать. Есть довольно простой дешифровщик, он связан с... честностью по отношению к себе. Но эта внутренняя честность вступает в конфликт с внешней реальностью, понимаете? И образует какую-то фундаментальную незавершенность личности. Кого-то это в меньшей степени касается, кого-то – в большей, но в любом случае люди испытывают страдание. Вот я, например, нахожусь в здоровой системе собственных ценностей и живу, радуясь каждой минуте. Потом происходит нечто, может быть, это новая ступенька в моей жизни, может быть, это шаг куда-то в сторону, и это заставляет меня о многом задуматься. Хорошо, я задумываюсь об этом. Но где-то внутри себя на какое-то время я самого себя теряю. Для того чтобы открыть что-то новое. А надо ли – большой вопрос. Это потеря времени, здоровья и сил, эмоциональных, психических и физических. Я вступаю в контакт с другими людьми, у которых иные программы».



Удваивают форму и объекты С. Сотникова «**Кокон**» (высота 60 см, дерево, металл, камень, 2011) и «**Напряжение**» (высота 55 см, дерево, металл, камень, 2011). В обеих работах сосредоточена внутренняя энергия, свернутая в форме яйца. Видимость внешнего покоя нарушается движением дуг-ремней готовой разорваться оболочки кокона, сквозь которую проступает цветущая поверхность яркой бабочки. Форма же «Напряжения» замкнута, плотно сопряжена во всех фрагментах и, если раскроется, то по всем швам одновременно.

Аналогичное подобие-противоречие составляют «**Конец света**» (высота 75 см, дерево, металл, 2012) – «**Солнечное затмение**» (высота 75 см, дерево, металл, 2010) – «**Солнце Майя**» (высота 80 см, дерево, металл, камень, 2008) – «**Цицерон**» (высота 40 см, дерево, металл, камень, 2012). Форма плоского круга, движение которого обращено внутрь себя самого, объединяет все четыре объекта. Этот центростремительный порыв отчетливо запечатлен в «Цицероне» с его логическим лабиринтом латинского текста, который лентой-полоской равномерно свивается к центру. Плоский круглый диск предстает знаком культуры, письменности и риторики, знаком простым и сложным одновременно, знаком царственности. И знаком исчезновения, иссякания текста внутри себя самого. И в этом последнем диск согласуется с тремя остальными объектами.

«Конец света», «Солнечное затмение» и «Солнце майя» содержат в центре пустое пространство.

Обычно скульптуры С. Сотникова насыщены энергетикой материальной массы. Вещество плотное, и его форма выражает внутреннее напряжение и смысл. Однако в этих трех дисках напряжение равно распределено в веществе и в пустом внутреннем пространстве.

Конец света соотносили с положением Солнца-Земли и центра галактики на единой линии. Предсказания майя о конце времен сопрягали с ритуальной игрой в мяч, который нужно было забросить в вертикальное кольцо, что означало положение Солнца-Земли и центра галактики. И, наконец, Солнечное затмение напоминает такую же черную пустоту в момент положения Солнца-Земли и Луны на одной линии.

В объекте «Конец света» фрагменты-чешуйки цивилизации соскальзывают во внутреннюю пустоту. В «Солнечном затмении» внутрь стекает пламенная корона. В «Солнце майя» диск трансформируется в серп месяца, который безуспешно пытается стянуть размыкающиеся края.

«**Коралловое утро**» (высота 55 см, дерево, металл, 2002) – изящный и утонченный отсвет «Зимы». Четкая симметрия сохраняется, однако едва заметный изгиб сильно удлиненной шеи нарушает четкие ритмы, придавая легкое движение-колебание композиции. Декоративность усиливается прической-цветком. Ритмы «Зимы» четкие и поступательные. А столь же вертикальные ритмы «Кораллового утра» извилисты, томны и причудливы. При всей прихотливости они просты и легки. «Зима» подобна удлиненной пирамиде, а «Коралловое утро» напоминает цветок на длинной ножке, вырастающий из цветочного сосуда-бюста.

«**Космо**» (высота 75 см, дерево, металл, камень, 2006) перекликается с «Зимой», «Башней» и «Коралловым утром» благодаря изысканному вертикальному ритму. Тугие сверкающие полосы, плотно прилегая друг к другу, как бинт, скручиваются в высокий головной убор, являющийся парафразом средневекового убора и колпака. Странное узкое лицо вытянуто в такт этой тончайшей башне, и вся композиция делается похожей на серп растущей Луны. Лицо в полумраке с огромными глазами гармонично, красиво и загадочно. Завязки башни-шапки трансформированы в шасси, отчего вся композиция превращается в космический объект.

Со всеми этими скульптурами согласуется и работа «**Ночь**» (высота 60 см, дерево, металл, 2003). Она отличается от них своей реалистичностью (тела и тележки), а похожа на них из-за башнеподобного головного убора. Согбенная, свернутая фигура круглится всеми частями (спина, голова, плечи, локти, ягодицы и колени) в такт колесам тележки и в такт изгибам скручивающейся башни-шапки. Сама эта башня свечой возвышается над изящной фигуркой и придает ей декоративный изыск.

«**Красная луна**» (высота 65 см, дерево, металл, камень, 2007) трансформируется из месяца «Космо». «Распадается» башня верхнего серпа-рога и превращается в царственную лодочку перевернутой короны, на двух крыльях которой изображены круглые знаки луны, повторяющиеся фрагментами на платке, свисающем из-под короны. Внутри треугольника композиции светится терракота чуть удлиненного лица с лунными удивленно-ласковыми глазами.

«**Лето**» (высота 70 см, дерево, металл, камень, 2013) треугольной формой вторит «Красной луне», и жаркий терракотовый цвет согласует их друг с другом. Как и крупные кольца. Если в «Красной луне» они декоративны, плоскостны, служат знаком, но и украшением, то в «Лете» они становятся объемными. Это – шары зрелой груди. И это – крона из дуг-прядей волос, разделенных рифмующимися пространственными пустотами.

«**Лунная фея**» (высота 65 см, дерево, металл, камень, 2008) – изысканная статуэтка очаровательной юной серебряно-голубой девушки, держащей в опущенных руках острую лодочку-луну. Изящный шар головки рифмуется с бюстом, острия лунного серпа – с остриями изогнутых носов сапожек.

Композиция ромбовидна: верхний треугольник образован углами лунного серпа и острым углом шапочки-конуса, нижний – теми же углами серпа и сапожками. Ромб – фигура неустойчивая, однако девочка стоит не колеблясь. Даже учитывая, что присутствует маятниковое движение серпа. Ледяной сон сковывает всю фигурку и создает впечатление, что серп висит в пространстве отдельно от феи. Она же погружена в себя, замкнута, словно закрывшая глаза фарфоровая куколка в остренькой шапочке звездной девочки.

«**Медуза**» (высота 75 см, дерево, металл, камень, 2009) – круглый лик сомкнувшей глаза бывшей красавицы Горгоны, получившей уродство в наказание за свою гордыню. Ее голову оплетают многочисленные змеи. На лбу впечатан вечно недремлющий третий глаз.

И всё же, в этой скульптуре она горделиво прекрасна, царственно спокойна и даже волосы-змеи уложены в замысловатую причёску матроны, и даже глаз во лбу похож на звезду короны.

Форма ее своим плоским диском согласуется с «Концом света» и «Солнечным затмением».

«**Посвящение Малевичу**» (высота 65 см, дерево, металл, камень, 2007) – парафраз квадратов, квадрата в квадрате и креста, а также моделей супрематических форм, взвешенных в пространстве, встречающихся и разбегающихся.

Работы Сергея Сотникова – это скульптура (антропоморфные и зооморфные) и объекты (геометризированные формы). В его творчестве скульптура и объект взаимосогласуются, взаимодействуют и трансформируются друг в друга. Объекты можно считать скульптурой, а скульптура является в то же время объектом. Произведение находится в трансграничном состоянии.

Сюжеты и образы произведений С. Сотникова представляют собой систему, элементы которой тесно связаны между собой: это – мифологические мотивы, это – фрагменты волшебной сказки, это – архетипы. Они множатся, рифмуются между собой, варьируются и ветвятся.

✓ *Одной из тенденций современного искусства является стремление к работе с устойчивыми мифологическими темами и персонажами, имеющими магические свойства. Используя образы классической мифологии и заимствуя мифологические мотивы, художники создают произведения во имя целостного переживания и истолкования действительности в наглядных чувственных образах. Мифы представляют собой хранилище исторической памяти культуры цивилизации. Меняются эпохи, события и люди, а мифы сохраняют на протяжении тысячелетий неизменную сущность. Важнейшей особенностью его выступает объем, выходящий за рамки частного сюжета.*

✓ *Исторические корни волшебной сказки исследователь В.Я. Пропп видел в тотемических ритуалах инициации. В сказках нет точного напоминания об определенной эпохе, она сталкивает разные культурные коды в качестве образцов, что подтверждается схожестью мотивов и функций персонажей разных народов.*

✓ *Архетипы представляют собой универсальные врожденные психические структуры, лежащие в основе общечеловеческой символики мифов и волшебной сказки. Они проявляются в качестве архетипических образов и идей. В сознании они отражаются как символы и обладают сильным влиянием на эмоции человека. В архетипах заключена собственная энергетика.*

Структура произведений С. Сотникова, находящаяся в основе сюжетов и системы образов, является системой: геометризированной (шар + треугольник); согласованием тела (если есть) с геометрическим объектом. Цвет подчеркивает форму, дополняет и выявляет ее, но самоценным не является.

Все это определяет принадлежность работ С. Сотникова к постмодернистскому направлению в искусстве. Это приверженность серийности (часто повторяющийся мотив и форма), приверженность к игре (формами, мотивами, сюжетами). Это парадоксальное мышление, которое сталкивает и сопоставляет формы и мотивы. Это также подчеркнутая декоративность и сочетание элементов разных направлений (авангарда, поп-арта, модерна и пр.).

Одним из важнейших свойств художественного мышления С. Сотникова является его медитативность. Размышление о первоосновах мира, о началах, об истоках присуща всем формам, с которыми он работает. Особенно это касается многочисленных кругов. При длительном их наблюдении они уводят в мир бессознательного, иррационального, домыслительного с информацией иного качества и уровня.

ГЛАВА 8. ГЕННАДИЙ ФАЛЕЙ. ОБЪЕКТ-ДИЗАЙН

Фалей Геннадий Александрович родился 14 октября 1957 года. Закончил Витебский технологический институт легкой промышленности (1987). Работал художником по тканям на Витебской текстильной фабрике. Преподает на кафедре дизайна Витебского государственного технологического университета (с 2000).



«Икар» (5) и «Икар» (7) (300×100×100, лён, латунь, 2002) вторят друг другу и являются продолжением друг друга. Оставшееся в воздухе легкое призрачное перо? Или это только колебание воздуха после смертельного полета? Кажется, только силуэт, растворившийся в пространстве, напоминает греческого героя Икара, взлетевшего к солнцу и упавшего в море на расплавленных крыльях. В первой работе он еще летит, переплетая нити своего кокона и сворачиваясь в нем. Во второй – уже касается поверхности земли.

Даже памяти не остается, только едва заметное движение почти остановившихся воздушных потоков.

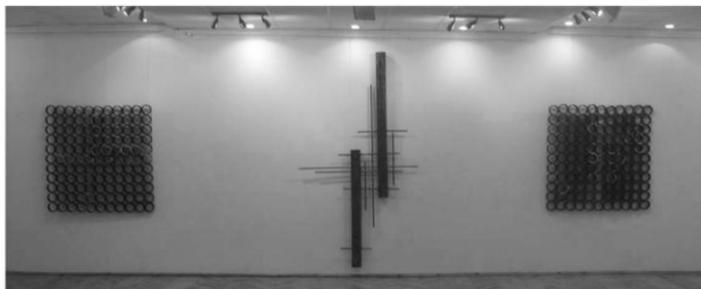
В первой работе V-образные переплетения песочных нитей создают ощущение волны. Во второй – более четкая и жесткая геометрическая форма подобных же переплетений, одно из которых очерчивает направление полета.

«Лестница» (280×360×10, лён, дерево, 2002) отграничена от всего пространства и в пространстве растворяющаяся. Возникает ощущение, что ступеньки висят в воздухе, создавая своим ритмом музыкальную партитуру на нитях-нотном стане. Этот призрачный-прозрачный арт-объект имеет объемную часть и плоскостную. На стене за ним находится небольшое панно, содержащее не повторяющееся, а несколько иное изображение этой взвешенной лестницы.

«Песочные часы» и «Песочные часы» (2) (300×100×100, лён, металл, 2003) также дополняют друг друга, как в ситуации с арт-объектом «Икар». В первой – форма кругов, растянутых с помощью нитей в пространстве и перекрученных в виде перешейка. Во второй – жесткая и четкая геометрическая форма растянутых квадратов. Первая вертикальна. Вторая – горизонтальна и под углом.

«V-композиция» (280×350×150, лён, шерсть, 2007) заполняет пространство, четко организуя его в другом пространстве. Сама V-форма, начинаясь с линии на поверхности, расходится «птичьими крыльями» к потолку, а задняя стена помещения «растворена» с помощью сетки таких же нитей, какими создана V-форма. Композиция может располагаться и в открытом пространстве, и тогда задняя сетка приобретает вид стены, отграничивающей форму от других объектов.

РАБОТЫ ГЕННАДИЯ ФАЛЕЯ



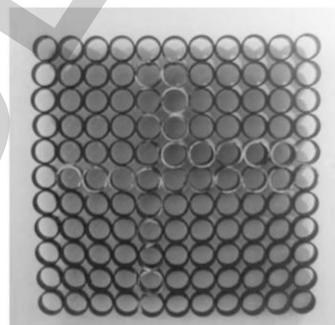
Композиция



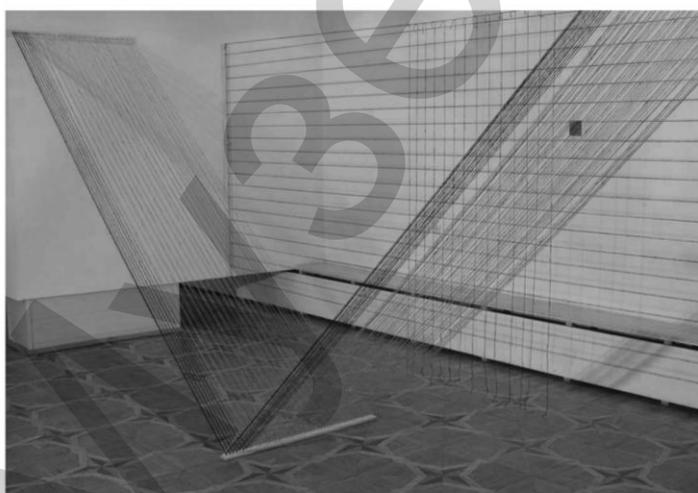
Композиция (12)



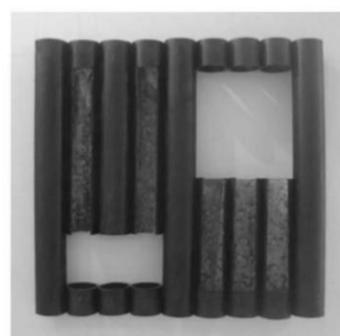
Лестница



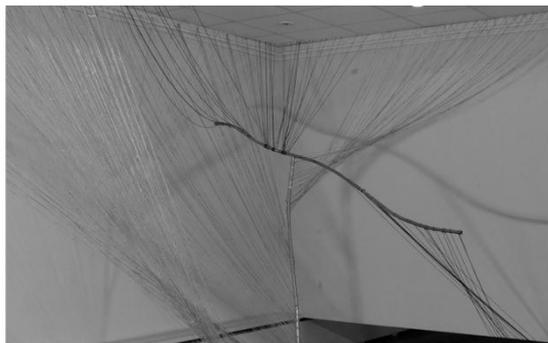
Композиция (2013)



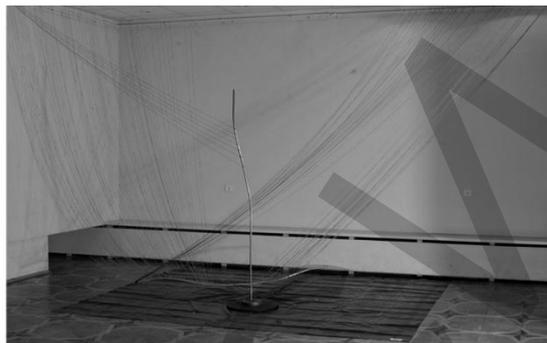
V-композиция



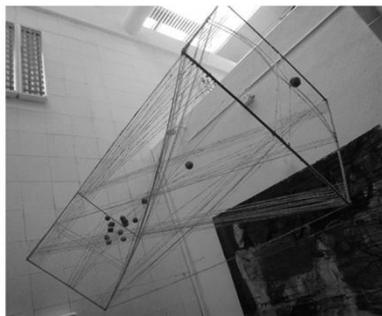
Композиция (2013)



ИКАР (5)



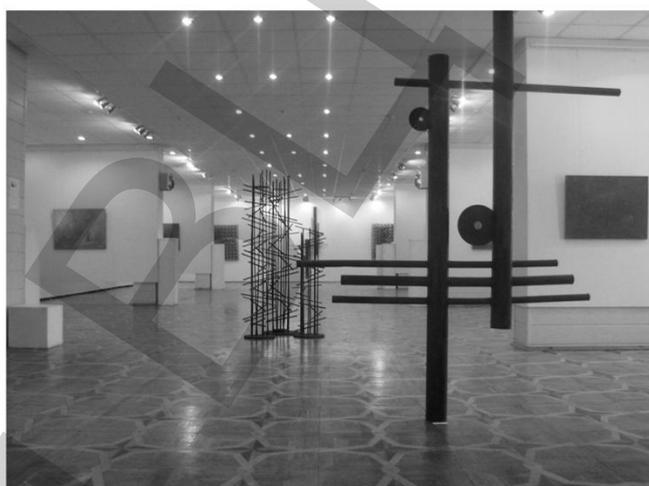
ИКАР (7)



ПЕСОЧНЫЕ ЧАСЫ



ПЕСОЧНЫЕ ЧАСЫ (2)



ТРАССА



ПАРУС

Как и в арт-объекте «**Зона**» (цветная вкладка) (280×350×200, лён, шерсть, 2007) присутствует этот элемент отграничения, выделение целостного арт-объекта в пространстве, в выставочном в данном случае, но можно представить, что и в любом ином будет происходить подобное же восприятие работы. Нити отделяют пустоту пространства от зрителя. В пустоте этого выделенного куска пространства ничего нет. На задней же стене расположена плоскость-рельеф с изображением двух квадратов-клеток.

Другая работа – «**Зона**» (2) (цветная вкладка) (160×70×15, картон, зеркало, 2007) позволяет пристально взглянуть не столько в себя, но и в первый арт-объект – «Зона». Это произведение имеет двойное назначение. Во-первых, это, безусловно, дизайнерский объект. Во-вторых, художественный смысл его находится в самом понятии зоны как запретной территории, как отграничения, как зазеркалья и т.д. Форма зеркала-зоны сдвинутая, несимметричная, оно по-разному обрамлено и зарешечено внутри.

○ *Г. Фалей:* Первый свой объект я сделал в 1988 году и представил на выставке «Абстракт» на Соляных складах в Витебске (выставочный проект В. Васильева). «Замочная скважина» он назывался.

Я занимался много лет гобеленом, это очень тяжкий труд, особенно для мужчины, сидишь и плетешь по ниточке. Стал думать, как бы сделать что-нибудь в пространстве. Одному гобелену надо полгода отдать, а ведь за это время в голову приходит миллион идей. А меня интересовало именно пространство и формы в пространстве. Сейчас мои материалы – картон, пряжа, металл, стекло и бумага.

То, что я делаю, это – арт-объекты. Еще и потому начал ими заниматься, что, когда работаешь со студентами над интерьерами, хочется внести некую живую форму в такие интерьеры. И почти все мои работы – для интерьеров. Однако они несут на себе задачу не только организации интерьера, а наполнены художественным смыслом, собственным, самостоятельным. В каждой работе присутствует определенная идея, мысль.

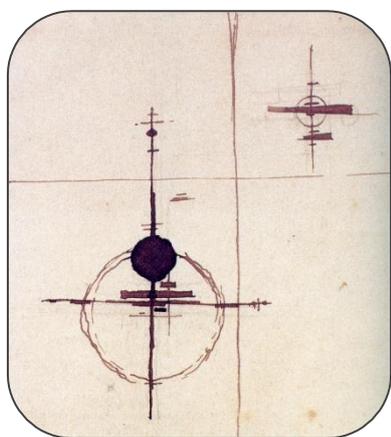
Идея и мысль появляются в конкретных обстоятельствах. В каких-то определенных чувствах, которые возникли вот в этот, данный момент. Это может возникнуть от хорошей новости, от сиюминутного настроения. А зрители пускай думают сами, что это такое перед ними.

Когда выполнена одна работа, из нее уже возникает другая, а потом – третья. Идет постоянное движение формы. Иногда сделаешь один большой объект, а из него возникают части его же, но уже в другом объекте. Т.е. часть становится самостоятельной и просится в отдельное произведение.

«**Баня**» (цветная вкладка) (280×100×10, лён, дерево, металл, 2007) – прозрачная занавеска, делающая видимо-невидимой некую часть помещения. На нитях занавеса колеблются листья и лепестки. Или это струи воды? Изящная работа, и вызывает она самые разные ассоциации. И баня только одна из них.

Прямоугольник, созданный занавесом, рифмуется с прямоугольником из семи черных досок, лежащих на полу. При приближении к объекту становится очевидным, что занавес окружает внутренний лежащий прямоугольник со всех сторон. И тогда возникает новое ощущение времени, которое слонится и колеблется внутри объекта.

«**Композиция**» (12) (205×70×15, картон, металл, 2012) соотносится с аэропланами. Крестообразные, вытянутые, летящие, с пересекающимися соединяющими их линиями, покрытые кольцами-люками. Они подобны работам Лазаря Хидекеля, созданным в Витебске в 1920-е годы и позднее, они отсылают к тем работам.



Космос.

✓ *Хидекель Лазарь Маркович (1904–1986), архитектор, живописец, график. С 1918 г. занимался в Витебском народном художественном училище и вел преподавательскую работу. Член УНОВИСа, соратник и ученик К. Малевича. С И. Чашником выпустил литографический сборник «АЭРО» (1920). С 1922 г. вместе с Малевичем и др. чл. УНОВИСа в Петрограде. Одним из первых перенес стилистику супрематизма в архитектуру. Инициатор градостроительных поисков, связанных с идеями вертикального зонирования.*

«**Парус**» (15×250×15, картон, металл, 2013) ассоциируется с кораблекрушением, когда оставшаяся часть судна повисла над волнами в воздухе. И часть паруса зацепилась прозрачным фрагментом-паутинкой за край доски. И несколько остатков мачты, совсем крохотных и вертикальных. На строго горизонтальной трубе формы кажутся легкими и незаметными. И если бы название у объекта было иным, они может быть, вообще не сразу привлекли бы внимание.

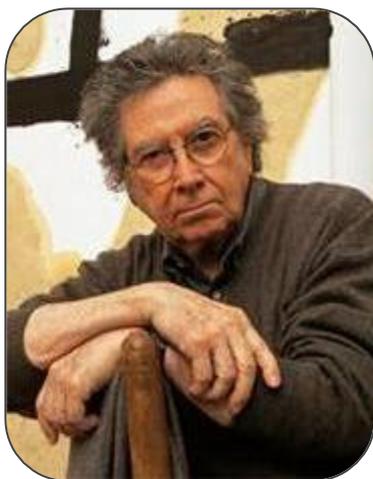
○ *Г. Фалей:* Форма может подчеркнуть идею, заставить человека восторгаться, восхищаться или равнодушно пройти. Но для меня собственное восприятие всегда важнее. И я понимаю, что у зрителя должно быть свое восприятие моего арт-объекта: создай суть сам. А форма может только подсказать зрителю. Арт-объект – это всегда что-то недосказанное, кроссворд своеобразный.

В арт-объекте важна не только форма, но еще и цвет, и свет. И форма играет, и цвет играет – и создают определен-

ную иллюзию. Силуэт пронизывается пространством интерьера и они получают такие ажурные. Цвет – это эмоции в арт-объекте. Подсказка для зрителя, что хотел сделать художник. И каждый объект – по-своему воспринимается. У каждого свой любимый цвет. Цвет работает с сутью темы. Мои цвета – оранжевый и голубой. Это связано с солнцем и водой. И от этих цветов создаются все остальные.

А материалы? Конечно, нити, прежде всего. Нити – бесконечный материал. Из них можно многое сотворить. Но и они надоедают. Начинаешь искать новые материалы, неизученные. Но и прежние я не оставляю никогда.

Из художников, прежде всего, могу назвать Тапиеса.



✓ *Тапиес Антони (1923–2012), каталонский живописец и скульптор, один из виднейших мастеров мирового искусства вт. пол. XX века. Испытывал влияние сюрреализма Х. Миро и П. Клее, но ушел к абстрактному искусству (экспрессионизм и «бедное искусство»), используя неблагородные материалы и отходы цивилизации. В 1970-е гг. сблизился в поп-артом.*



му искусству (экспрессионизм и «бедное искусство»), используя неблагородные материалы и отходы цивилизации. В 1970-е гг. сблизился в поп-артом.

«**Композиция**» (2013) (110×110×15, картон, 2013) представляет собой квадрат, созданный из колец (11 по каждой стороне). Квадрат всегда напоминание об одном из самых знаменитых, черных, т.е. парафраз малевичской темы и формы, а также идеи. Тем более, что на одной из экспозиций композиции выставлены рядом с «Композицией» (12).

Равно, как и другая «**Композиция**» (2013) (110×110×15, картон, 2013), представляющая собой квадрат, составленный из небольших квадратов и прямоугольников, объемов и пустот, колец и труб.

○ *Г. Фалей:* Чем нравится работать с Васильевым, так это тем, что он не навязывает никому свои идеи, просто собирает единомышленников, людей одного мышления.

ГЛАВА 9. **ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВ.** **ЗВУЧАЩИЕ МЕМБРАНЫ** **ВРЕМЕНИ**



Васильев Василий Вячеславович родился 2 декабря 1954 г. в Орше. Закончил ХГФ Витебского педагогического института им. С.М. Кирова (1982), Белорусскую академию искусств (1992) – монументально-декоративное искусство (Г. Ващенко, В. Зинкевич). Доцент кафедры дизайна ВГТУ (с 1992).



➤ *Ващенко Гавриил Харитонович (1928), народный художник Беларуси, профессор (1980), основатель кафедры монументально-декоративного искусства (1975).*

➤ *Зинкевич Владимир Леонидович. Закончил Минское художественное училище им. А.К. Глебова (1967), БГТХИ по специальности «Монументально-декоративное искусство» (1977). Преподает в Белорусской академии искусств (с 1980). Лауреат Госпремии Беларуси в области литературы, искусства и архитектуры за серию живописных произведений для зала торжественных заседаний Гомельского дворцово-паркового ансамбля. Заслуженный деятель искусств Беларуси.*

Проекты Василия Васильева (персональные):

- Проект Z;
- Ohne title;
- Фабрика искусства;
- Новый ориентализм;
- Атлантизм в Армагеддоне.

○ **В. Васильев:** Первый свой объект я выставил, когда делал «Проект Z» в 1994 году. Тогда с живописью было закончено. За год я прошел школу создания объектов. Это была сугубо самостоятельная работа. Автодидакт. Вообще-то, меня всегда интересовала скульптура, и я даже чуть не пошел учиться к И. Колодовскому. Но скульптура всегда привязана к материалу, а я хотел брать готовые вещи и соединять их. Случайность в подборе. Предварительная форма должна вызывать восхищение. Интуитивно. И объектная работа не предполагает изготовления эскизов, хотя я эскизы и даже маленькие скульптурки делаю. Но в большом размере я не повторяю эскиз.

Самая главная форма для Василия Васильева – круг. С самого первого объекта он работает с окружностью и точкой. Он полагает окружность самой идеальной природной формой, яйцо – идеальной технической формой, а лук – композиционным идеалом. И все его работы включают вариации этих форм.

- «Васіль Васільеў робіць свае творы са жвіру і попелу, вады і кавалкаў лубу, рэшткаў какосавага арэха, шкла і мантажнай пены і іншай безлічы нечаканых рэчаў. Мастакоў гэтага кшталту ў нас агулам называюць канцэптуалістамі, хоць, як засведчыла нядаўняя выстава маладой скульптуры, гэта не зусім так. <...> У Васільева можна знайсці наяўнасць традыцыйных прыёмаў жывапісу, што варта тлумачыць не класічнай адукацыяй, а ідэяй дакладнага твора. <...> Яго аб'екты і інсталяцыі ўтрымліваюць як функцыянальныя, так і нефункцыянальныя прадметы, дэталі сапраўдных рэчаў і абстрактныя формы. Мастак разважае пра архетыпы, пра пачаткі вобразаў і законаў. Пра генезіс культуры і мастацтва, быццё рэчаў, нам невядомых, што ніколі не існавалі, або ўжо адбыліся, або толькі маюць быць» [Міхневіч Л. Апантанасць // Мастацтва. – 2005. – № 7. – С. 13–15].

«Арт-бастион» (75x30x30, клееное гнучое дерево, покраска, стекловолокно, металл, 2010) – высокая сетчатая башня, пронизывающая пространство, устремленная в бесконечность и, кажется, безмерно растущая вверх. Пространство же пронизывает башню и просвечивает сквозь нее. Длинные вертикальные струны пересечены-связаны кольцами, и пространство таким образом оказывается пойманным в сетку.

Каждое из колец похоже на все соседние, некоторые выкрашены в один цвет, они создают единый поступательный ритм вытяжки-сжатия. Это роднит конструкцию с детской игрушкой, но в этом же она похожа на игрушку некоей высшей силы. Этот некто играя создает кольца галактик и струны пространства–времени, соединяющие эти галактики. Бесконечно повторяясь, кольца вместе со струнами образуют тонкое прозрачное зафиксированное единство. Оно математически выверено и музыкально призрачно. В нем остановлено время, которое во всех точках одинаково, неизменно и даже поглощает пространство. Кольца и струны, улавливая время–пространство и пропуская их сквозь себя, тут же высвобождают их.

И внешнее становится внутренним, а внутреннее – внешним.

Символ башни многозначный, это – и власть, и стремление к Богу. В. Васильев отрицает и всю известную символику в виде человеческих устремлений. Образованная струнами космичность также выглядит едва ухватываемым сознанием образом. Легкая призрачность упругой сетки – создание интеллектуальное: в нем отсвечивает призрачность и жесткость структур разума. Это – отражение кантовой идеи о первичности «невода» разума, способного познать только то, что эти структуры способны охватить, и ничего за их пределами.

«**Арабика**» (цветная вкладка) (140×110×70, стекловолокно, бетон, ДСП, 2005) – лунная колыбель с тончайшей нитью, связывающей концы с тончайшими дугами, поддерживающими лепесток серпа, с голубой колонной-опорой на стилобате. Цветовые соотношения песочного, голубого и бордового создают ощущение нематериальности, хрупкости, изысканной декоративности произведения. Шероховатости и элементы ржавчины только усиливают эту особенную изысканность, как признаки тления придают заброшенным домам и вещам манящую таинственную и почти мистическую силу. Эту давнюю восточную лунность, словно когда-то привезенную в обозе крестоносцев, долго хранила чужая культура. Метафоричность, к которой склоняет название, не затемняет главного в работе – соотношения объемов и форм, размеров, вертикальных и изогнутых линий, свойств поверхностей; соотношения масс и силовых напряжений в точках их соприкосновения.

«**Витебское барокко**» (160x80x30, металл, 2010). Фрагмент ограды старого моста напоминает прошлые времена и разрушенную память. Изогнутость линий – причудливость барочных отголосков. А тонкое, вертикально поставленное на перила моста кольцо делает материальность прошлого легким взвешенным в остановленном времени отзвуком. В кольце висят еще несколько колец. В нем колеблются края весов с крючками, и они похожи на стрелки часов, уравновешивающих разные времена.

Форма объекта – сочетание дуг, окружностей, соединенных ровными горизонталями. Упругость и устойчивость разбавляется тонкой вибрацией, и вся конструкция делается прозрачной, и сквозь нее отдаленное прошлое тает в будущем.

Кроме метафоры часов возникает и образ зеркала, поставленного на старинную подставку. В нем отражается время. Кольца всей композиции захватывают время, изгибают его, одно его состояние переключают в другое.

○ **В. Васильев:** Названия имеют большое значение: пока не возникнет название, я не показываю работу. Иногда это – фраза из книги. Люблю называть работы темами музыкальных произведений. С названием объект видится иначе. Например, грубый объект и – поэтическое название. Для меня очень важно название. Если человек не может сформулировать свою мысль, есть вопросы к этому человеку. Я должен обязательно сформулировать. Как человек разумный, я должен объяснить, хотя бы самому себе свою работу. Откуда приходит – не знаю.

«**Вниз по Миссисипи**» (цветная вкладка) (300×150×100, камыш, дерево, монтажная пена, 2007) – композиция абстрактная и натуралистическая, природная. Камыши своими распушенными цветками создают шелестящий занавес-туман, взвесью нависающий над обломками каноэ, над сорванным колесом, над островком сплетенных камышовых корней. Конструкция словно движется в пространстве, а на-

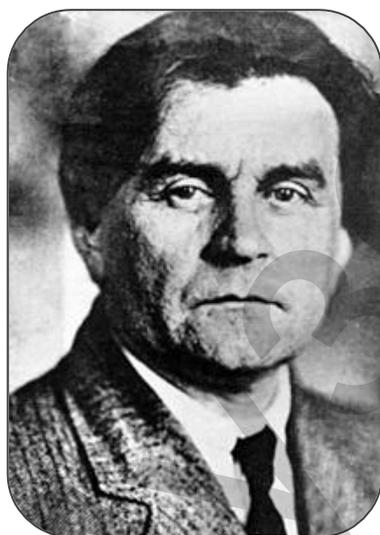
правление указывает нацеленный вниз и вперед угол плоскостей, шероховатых, будто испещренных илом. Кажется, что камыши оплывают всё проплывающее сквозь них, и создается ощущение, что всё исчезает в их ветвях.

Это произведение из теплых природных поверхностей. В нем сохраняется память о далеких путешествиях и чудесных приключениях. И об исчезновении во времени. И о силе реки.

Горизонталь подножия, углы и наклонные плоскости, зависший на них круг, вертикали камышей образуют супрематическую композицию, которая по-малевичски точно указывает на равновесие форм в пространстве. Но в то же время сам материальный подбор отсылает к рельефам Татлина.

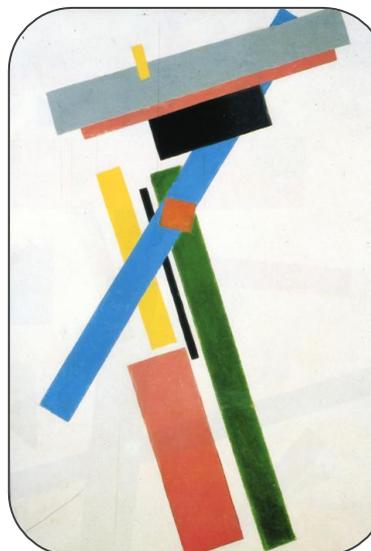


✓ *Татлин Владимир Евграфович (1885–1953), один из лидеров русского авангарда, родоначальник конструктивизма. Проект Памятника III Интернационала (Башня Татлина) – один из важнейших символов модернизма.*



✓ *Малевич Казимир Северинович (1878–1935), один из лидеров русского авангарда, родоначальник супрематизма.*

«Малевич, действительно, прошел по этим течениям как некий смерч, который выдул из них все лишние наслоения и обнажил стилеобразующий ствол. Пока другие последователи развивали, а вернее, варьировали кубизм и футуризм, Малевич шел дальше, не тратя времени на обогащение уже найденного другими. Он, пожалуй, одним из первых нащупал те предельно простые стилеобразующие элементы, которые стали основой стиля 20 века. Конечно, не все элементы стилеобразующего ядра, но одни из важнейших (О. Хан-Магомедов)».



РАБОТЫ ВАСИЛИЯ ВАСИЛЬЕВА



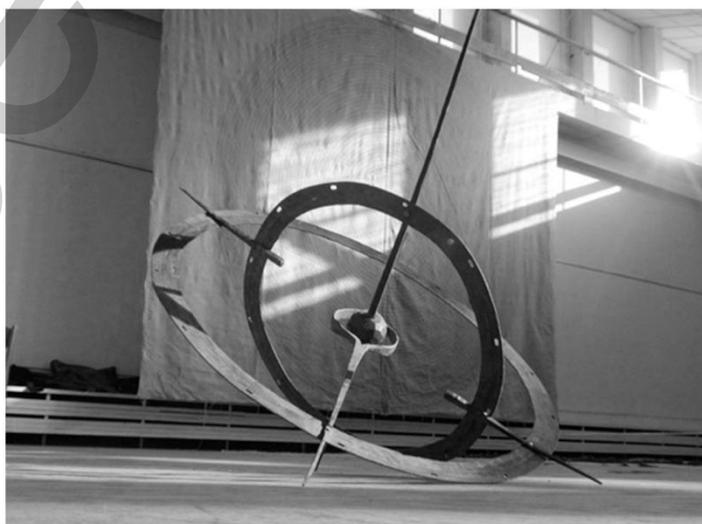
АРТ-БАСТИОН



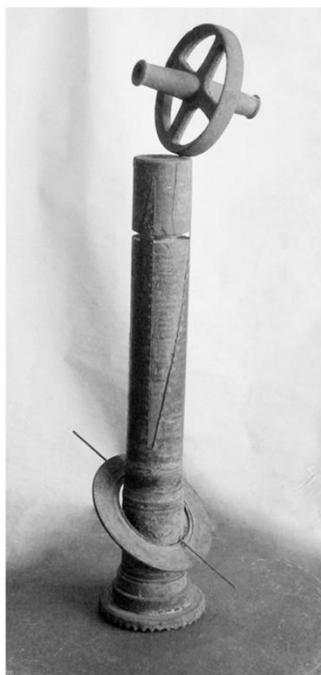
Я ЗНАЮ, ЧТО Я НИЧЕГО НЕ ЗНАЮ



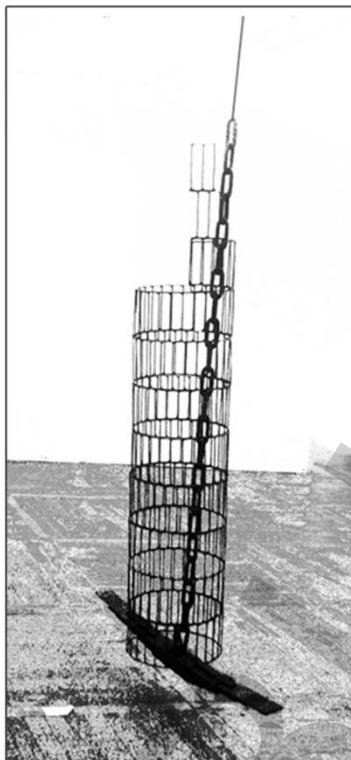
МОНО



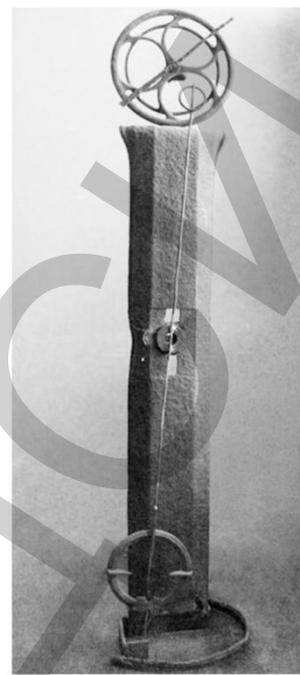
ДОКТОР ФАУСТ



ОТКУДА ТЫ?



КАЧАЮЩАЯСЯ БАШНЯ



ZEITPUNKT



ВИТЕБСКОЕ БАРОККО



ХРОНОС

«**Качающаяся башня**» (180x140x30, металл, сварка, 2009) вторит «Арт-бастион», только не висит в пространстве, а удерживается на узкой металлической плоскости, которая как будто колеблется на натянутой цепи. Цепь расположена под наклоном, из-за чего и башня кажется клонящейся. Структуру создают напряжения тонких линий, складывающихся в математический узор и образуют внутреннее пространство башни. В отличие от статичного Арт-бастиона Качающаяся башня содержит потенциальное движение: цепь словно вот-вот двинется в обратную сторону и повлечет за собой башню.

«**Zeitpunkt**» (185x60x60, металл, сварка, 2009). Время превратило старую трубу в подобие вытянутой вазы, изящным цветком-орнаментом замерло в ее горлышке и сдвинуло в сторону столь же изящный маятник. Вся конструкция напольных часов похожа на часы песочные. В перемычке пустое пространство, из которого свисает маятник, а фигура круга вверху рифмуется с кругом маятника, и время как будто замыкает свой бег. Маятник качнется, но из-под власти материальности не высвободится и вновь вернется в прежнюю точку.

Тонкий орнамент наверху – циферблат, в котором движение маленьких переплетающихся кругов-механизмов остановлено длинным острием.

○ *В. Васильев:* Форма объема – количественное взаимоотношение между массой и пространством. Игра этих взаимоотношений составляет легкость или тяжесть восприятия замысла художника. Неважно, какого он плана, реалистического или формального. Если нарушены эти взаимоотношения, скульптура смотреться не будет. Я говорю о пространстве внутри объекта. Очень важно и пространство внешнее, но это зависит от вкуса. Здесь имеется в виду привязка к местности, но это – другое. Художники специально привязываются к внешнему пространству, к пространству интерьера. Но это все-таки задача академическая. Для меня важно только интеллектуальное пространство, все остальное меня не волнует. Меня не волнует, как это будет восприниматься. С этим я распрощался давным-давно. Всегда в работах важно количество передаваемой информации. Информация не называется словами, она называется игрой или интригой каких-то соображений. Должна существовать завязка, интрига, должна существовать масса общей части, кульминация и вывод. Если есть количественное соотношение, она приобретает познавательный характер. Тогда перед нами какой-то рассказ. Это не случайный подбор элементов. Для меня важность содержания является краеугольным камнем моей работы.

Я не могу работать, пока не почувствую напряжение и сопротивление в элементах.

«**Доктор Фауст**» (140×120×120, металл,ковка, 2006) – объект, в котором акцентировано время. Эта категория наиболее интересна В. Васильеву. Для нее он нашел художественный образ, без конца варьируемый и трансформирующийся. И, естественно, художник должен был обратиться к теме Фауста, где время, жизнь, дух, движение и интеллект синтезированы наиболее отчетливо. Работа В. Васильева заставляет размышлять о том, что нельзя удержать и нельзя ощутить, к чему невозможно прикоснуться и трудно уяснить.

Неустойчивый, неудержимый «волчок» острием упирается в пол, на мгновение соприкасается одной своей стороной и готов уже снова мелькать в пространстве, превращая свои дуги в невидимую невесомость.

Два кольца расположены друг в друге под углом, соединены острыми шипами по бокам и нанизаны на наклоненное острие, похожее на шпагу. Рыцарь Фауст, алхимик и экспериментатор, заложник собственного рассудка, взыскующий истины и – пустое пространство как внутреннее напряжение и бесконечное движение. И острия, нацеленные вовне, как антенны.

Структура, как всегда, совершенно прозрачна и представляет собой сопряжение и одномоментное противостояние кругов в сталкивающихся плоскостях и пронзающих их прямых стрел.

«**Хронос**» (80х50х50, металл,ковка, дерево, 2005) – квинтэссенция темы времени у В. Васильева. Здесь абсолютная материальность, использование готового и уже ранее употребляемого предмета (ready-made): табурет, тарелка-антенна; соотнесение разных геометрических форм: квадрат, диск, прямая; метафоричность восприятия.

В этом объекте время уплотнено и спрессовано. Оно устойчиво и оседло. И в тот же самый момент неравновесно и подвижно. Оно управляемо и независимо, постоянно и скользяще.

Здесь нет внутреннего пространства, целостный объект пространством обтекаем. И пространство к нему отношения не имеет. Объект сосредоточен в себе.

○ **В. Васильев:** Люблю тяжелые металлы, не тонкие вещи, а тяжелые, имеющие вес. Красиво вычерченные элементы инженерной мысли. Вещь должна быть негодной, не должна иметь первоначальной красоты, а быть потертой и не одинаковой – это внутреннее усложнение, тонкая игра элементов внутри вещи. Моя первая специальность – слесарь-инструментальщик, когда не попал в Питер, пошел на завод, у меня был хороший учитель, 9 месяцев учился. Первое знакомство с миром произошло через такие вещи, с металлом работал. Присмотрелся. Как мне хотелось рисовать, но никуда от этого опыта не денешься. Я просто умею это делать.

• «Мастак адмаўляецца ад вонкавай эфектнасці дзеля ісціны. Адмаўленне ад павярхоўнага падабенства прыводзіць да знакавасці вобразатвораў, да ўзаемадзейння знака і прасторы, што з'яўляецца, па сутнасці, новай мовай візуальных

мастацтваў XX стагоддзя. Адбываецца пераход ад павярхоўнага адлюстравання вонкавых з'яў да ўнутранай сутнасці: мастацтва робіцца не столькі выяўленчым, колькі паняццёвым» [Прусакоў М. Хроніка жывапісных абшараў // Культура. – 1994. – 4 мая. – С. 9].

«**Откуда ты?**» (150×40×30, металл, дерево, 2009) рифмуется с работой «Zeitpunkt». Здесь колонна уплотнена и устойчива, а кольца подвижны. Полное колесо соскользнуло к подножию, а верхнее – колесо от телеги – едва удерживается на самом краешке верхней оконечности колонны. Кольца отклоняются в разные стороны, и кажется, что они сейчас разломают этот вертикальный столб. И еще создается ощущение, что поверхность колонны сама соскальзывает сверху вниз.

Материальность, воспринимаемая в нижней части объекта, истончается и рассеивается вверху. Верхнее колесо-кольцо прозрачно и раскрыто. Оно содержит метафору дороги, ее длительности и ее конца. Вся конструкция ассоциируется с границей и остановкой на пути. И с острым вопросом о начале дороги и о смысле пройденного и утраченного.

Ровный столб работы «**Я знаю, что я ничего не знаю**» (280×30×30, дерево, 2012) становится репликой в размышлениях о предыдущей.

Столб, на самом деле, ровный, однако не гладкий. Его пересекают вертикальные желобки, и вся фигура делается своеобразным фрагментом древнегреческой колонны дорического ордера. Она стоит «босиком» (без стилобата), и вся поверхность ее однородна на всем протяжении. Дорический ордер олицетворял простоту, мужественность, уверенность и силу. Он не имел никаких украшений или изысков. И он был символом гражданственности, величия и доблести. Ко временам Сократа в цене у греков были уже иные «достоинства». Однако он ценой собственной жизни проповедовал истину и добро. Это именно он полагал, что знания умножают пространство неведомого. Именно он подчеркивал то, что только мудрец в силах осознать, как мало он постиг, и только мудрый не впадает по этой причине в отчаяние.

Предельная ясность и простота объекта рождает множество ассоциаций, воспоминаний. Он адресует зрителя к прошлому. И к самому себе. И он является не только толчком к рефлексии, объект становится и поводом к саморефлексии.

«**MONO**» (320×15×15, дерево, 2012) выглядит еще проще: узкое ограниченное тело объекта отшлифовано до блеска. Но вверху возникает из него изысканный рельефный, почти изразцовый фрагмент с квадратной подушкой наверху. Одиночество в пространстве и времени, вечное, устойчиво неизменяемое, щемящее в своем изяществе, излучается вовне.

○ *В. Васильев:* Цвет важен для меня. Объекты, как правило, имеют брутальный необработанный вид, и, если можно было бы, я бы их мхом покрыл. Цвет земли. Я беру объекты, потерявшие свой цвет. Остался цвет старого, опыт разрушения, исчезновения первоначального ее смысла. Тогда

в нем появляется художественный смысл. Пока вещь была в технике, она работала как техническая вещь. Исчезает жизнь в технике, начинается жизнь в культуре. Между техникой и искусством – дикая природа, эта природа вносит неожиданный важный компонент. Не привожу объект к дизайну. Мне хочется оставить влияние стихии на нас, мы находимся в агрессивной среде: воды, ветра, огня.

«Атлантизм в Армагеддоне» (цветная вкладка) – название одной из недавних экспозиций В. Васильева. И Атлантида, погибшая десятки тысяч лет назад, и Армагеддон как будущая катастрофа – начало и конец, а также крошечный отрезок в пространстве и вечности. И в этих пределах размещены фрагменты цивилизации, пронизывающие друг друга, друг в друга впаянные и друг другу противопоставленные. Над всем этим нависает инсталляция, подобная озоновой дыре, вратам времени, срезу атомного взрыва. За эллипсоидной огромной формой удерживаются два стянутых больших кольца.

Время и пространство пронизывают обе конструкции и всю экспозицию. В этом остановившемся хронотопе все объекты выглядят тенями и отзвуками некоей иной жизни, прошлого. Они возникают в нашей действительности словно из параллельной реальности. Всё это – фрагменты иного, непостижимого целого. Его невозможно увидеть, но о нем можно помыслить.

○ **В. Васильев:** Я исходил из простых форм. Это – точка и шар. И устройство сил вокруг точки или шара. Все точки шара одинаково удалены от центра. Это самая прочная форма. В природе срезаны углы. Я долго изучал эту форму, она трансформировалась в несколько побочных форм. Форма делится и мы получаем новые формы, все эти формы разные. Из деления шара можно получить куб и пирамиду и всё, что угодно. Любые фигуры. Эта природная подсказка позволяет оперировать формами любого содержания. Луна – это мост. Много работал с башнями, весами, спиралевидными формами. Я занимаюсь изучением форм. Это – интеллектуальная собственность человека.

Я не был подготовлен как абсолютный скульптор. Я выбираю форму объекта. Музу я изобразил бы как Эйфелеву башню. Биологические формы мне не нравятся. Я с ними не работаю. Копирование природных форм – это не путь искусства.

Сетка. Пространство должно быть ритмизировано. Это – сеть повторов. Может быть, зрителю не всегда это будет видно. А есть работы, построенные только на повторах, только на ритме. Всегда интересно искусство, которое изображает само себя. Повторы изображают только сами себя. И больше ничего. Это рифма и больше никакого значения они не имеют. Это своеобразный интерес к таким вещам.

Музыка обращена только к формальным вещам, и больше там не за что зацепиться. В музыке нет реальных вещей. Здесь выстроенность интеллектуальная, потрясающая работа нашего интеллекта, так и в искусстве объекта. Я пытаюсь рисковать. Я не уверен, что это получится. Тут есть моменты, за пределами которых находится божественный разум. Я хочу сыграть ноктюрн «на флейте водосточных труб».

Я работаю с вещами, которые вышли из употребления навсегда. Однозначно, никто не узнает, что это было такое. Но остатки интеллектуальной работы там остаются. Разные опыты сталкиваются и соединяются. Получается комплексная воронка. Есть второе дно, вторичная информация. Я стараюсь использовать чужую информацию. Само дерево, например, как источник информации – нет, не использую: не будет вторичной информации. Не достаточно одной моей информации в работе, мне нужна уже вложенная в материал, предыдущая информация, заложенная в материале. Не ради структуры самого материала, а обработанное чужим опытом. То ли природа перекрутила. То ли кто-то обработал. Мне нравится, когда операция с ним уже была произведена. Не трогай камень нетронутый, он живой, обрабатывай камни, уже нарушенные кем-то. Есть моменты чужого вмешательства, и ты можешь исправлять это вмешательство или продолжать. Сколько всего было до нас, руки людей оставили след на земле, и я люблю с этим иметь дело.

Семантика произведений В. Васильева заключена в актуализации частей, элементов и деталей прошлых культур в сиюминутности, в сегодняшнем дне. И в визуализации собственных размышлений об этом. Художник не стесняется говорить в своих работах о сакральном. Его произведения не являются объектами в пространстве, это всегда акт *переустройства* мира.

ГЛАВА 10. АЛЕКСАНДР МАЛЕЙ. ОБРАТНАЯ ИНФОРМАЦИЯ

Малей Александр Васильевич родился 28 февраля 1951 года. Закончил художественно-графический факультет Витебского пединститута им. С.М. Кирова (1973). Один из лидеров творческого объединения витебских художников «Квадрат» (1987–1994). Автор проекта и один из организаторов Международного пленера «Малевич. УНОВИС. Современность» (первый состоялся в 1994 г., второй – в 1996 г.). Автор теоретических книг и статей по изобразительному искусству. Создатель школы-студии современного искусства. Автор концепции «Обратная информация».



✓ **Обратная информация** – теория, разработанная в Витебске Александром Малеем, основана на супрематизме К. Малевича и произведениях Л. Лисицкого. Обратная информация представляет собой художественную форму, созданную на основе соотношения плоскости и объема.

Искусство авангарда вывело художественное мышление за границы материальной формы в мир тонких энергий, что определило понимание искусства как чистого сознания. Это потребовало от зрителя столь же тонкого ощущения мира и не менее тонкой духовной организации, чем у самого художника. В Обратной информации проблема диалога сознаний встает наглядно и ощутимо, а произведение начинает излучать бытийно-энергетический смысл. Зритель – со-участник художественного произведения, он становится аналогичным зрителю на спектакле, присутствующему в нескольких пространственно-временных потоках одновременно.

В сценарии супрематического фильма К. Малевич обращает внимание на две стадии своего супрематизма: «двумерное и трехмерное выражение (плоскость и объем); в последней стадии объемной она создает новый элемент, в силу чего создается предархитектурное отношение этих элементов, т.е. архитектоника» [Малевич К. Художественно-научный фильм «Живопись и проблемы архитектурного приближения новой классической архитектурной системы. Публикация и комментарий А. Шатских // Малевич К. Классический авангард. Витебск. 3. – Витебск, 1999. – С. 33–40]. Одним из эпизодов фильма предполагалось «развитие элемента В [эл(емента)] А супр. прямая [...] в объемы».

Исходя из этого следующим шагом (за «Черный квадрат») можно предположить совмещение супрематической плоскости и объема; не просто в виде объекта, а в виде концепции совмещения фаз развития. Супрематическая плоскость и объем в таком случае находятся в состоянии разъятия: они разъединены во времени (процедура, обратная действию П. Пикассо, который сводит все ракурсы объекта в единую плоскость), и им необходим структурный элемент, который бы произвел совмещение в сознании. Этим элементом в Обратной информации является зритель, который выступает в данном контексте как часть структуры произведения.

Концепция Обратной информации направлена к внутреннему миру зрителя, к его сознанию. Такая художественная форма оперирует понятиями пространства и времени как базовыми и строится с учетом одновременной статики и динамики. Ее визуальные элементы статичны, динамика же предполагается в сознании наблюдателя.

Структурные элементы художественной формы «опрокидываются» во внутренний мир, осмысляются, осознаются как: один (объем) – дискретный фрагмент вечности; второй (плоскость) – вечность; трехмерный, обозреваемый мир и мир многомерный. Эта целостность является сама по себе образом человека, его структурным основанием, обозначая единство материальной и духовной сущностей человека, а также объединяет чувственный мир человека и его сознание.

Зритель в его сиюминутном состоянии, в момент наблюдения произведения включен в структуру произведения не опосредовано, а непосредственно: без его со-участия и сомышления, без его со-бытия нет единства произведения. В этом случае зритель, которому художник предоставил своего рода тоннель, делается медиумом, прозревающим, говоря словами М. Бахтина, себя в обе стороны и обнаруживая сиюминутную целостность бытия и события. В этой точке оправдывается, согласно теории М. Бахтина, возможность нравственного поступка, когда искусство и жизнь неразделимо совпадают в единстве личной ответственности.

Концепция К. Малевича о бездонности супрематизма и его прозрение в бездну «человеческого черепа» и концепция М. Бахтина о поступке имеют возможность проявиться в структуре Обратной информации.

В начале разработки Философии поступка М. Бахтин высказывается о неслиянности, несовместимости эстетической архитектоники и мира [Бахтин М. К философии поступ-

ка / Работы 20-х годов. – Киев, 1994. – С. 67], определяя зрителя только как созерцающего, чья функция «есть действенная активная внеположенность <...> предмету созерцания», и наоборот, изнутри эстетической архитектоники нет выхода в мир поступающего [С. 66]. Структура Обратной информации, включающая в себя зрителя в качестве принципиального элемента, позволяет говорить о преодолении несליянности предмета созерцания и самого созерцателя.

Конечно, через всю концепцию просвечивает К. Малевич, великий авангардист XX века. Однако Александр Малей не парафраз Казимира Малевича ни в фамилии, ни в творчестве. И не парафраз Лазаря Лисицкого. Хотя он продолжатель одного и другого. Известно: чтобы состояться, художник должен отрицать предшественников. Настоящий последователь – всегда оппонент. По поводу работ А. Малей один известный европейский коллекционер сказал: «Здесь присутствует чистота витебской школы Малевича и Лисицкого и высокая техника исполнения». Значит, первое, на что сразу обращают внимание, это – следование в русле традиции.

Однако в теоретических размышлениях и в собственной практике А. Малей является прежде всего представителем современного искусства, и в круге его интересов находятся проблемы современного искусства. Не исследование идей К. Малевича и его творчество стали задачей и смыслом позиции А. Малей. Изменился мир и изменилось искусство. Нельзя идти вперед с повернутой назад головой.

Тем не менее, А. Малей базируется на К. Малевиче и находит его метод универсальным, считает, что К. Малевич дал духовную платформу всему современному искусству. А. Малей убежден: все художники должны пройти через супрематическое пространство, пройти через Ноль, чтобы идти дальше, а не оставаться в прошлом искусства.

Исследователи нередко упускают из виду наиболее важное качество творчества Казимира Малевича: он предложил совершенно иную реальность. Искусство, по утверждению К. Малевича, имеет божественное происхождение. Оно возникает не из природы, а из другой реальности. К. Малевич открыл эту новую реальность и визуализировал ее как чистую плоскость: чистый холст связан с первопространством. Плоскость К. Малевича – это виртуальное пространство. Оно не существует вне сознания человека. Это пространство и стало главным компонентом современного искусства.

В чем же А. Малей оппонирует К. Малевичу?

К. Малевич обнаружил первопространство и установил его связь с человеком. А. Малей добавляет к реальности К. Малевича новую реальность: человек – это не только пространство сознания, но это – двойное пространство. Человек воспринимает мир двойственно: как физическую реальность и как трансцендентную реальность. И главная – трансцендентная. И А. Малей уходит от трехмерности мира. Вернее, он проникает сквозь малевичский Ноль, сквозь малевич-

скую супрематическую живую плоскость, сквозь виртуальность сознания и идет дальше. Но визуально получается, будто он возвращается к реальности физической. А. Малей мирит К. Малевича с В. Татлиным. Супрематизм – это нематериальное восприятие мира, искусство энергоощущения. Такое мировоззрение – база для формирования современного мышления. К. Малевич остался в белом безмолвии. В. Татлин остался привязанным к земле. А. Малей предложил такую концепцию: бытие – только то, что ты есть, а не то, что ты воображаешь. Мы не можем развиваться только в своем воображении. К. Малевич, когда дошел до Ноля, до Черного квадрата, обратился к тому, что происходит в коробке человеческого черепа. Но в искусстве что делать дальше?

Каждый из объектов А. Малей состоит из двух частей: изображение в плоскости + трехмерное изображение. Обе эти части изображают одно, только разными способами. Изображение – сквозное, и зритель сквозь одно пространство видит другое. И эту модель сознания он в своем сознании должен свести воедино, совершив операцию обратную тому, что воспроизвел в произведении художник.

Александр Малей начал свой проект еще в 1980-е гг., когда делал первые пробы, двигаясь по пути, который не был отчетливо виден ему самому, но уловил то, что станет сегодня кодовым понятием – информация. Действительно, именно информация – суть и принцип современной цивилизации, она – суть и принцип всего живого. Вселенная постепенно набухала интеллектом, она работала на проявление своего высшего уровня – разума. Он создавался долго, и теперь предстоит обратное движение – вернуть вселенной плоды своего труда. Это вызывает ассоциации с обратной перспективой, т.е. когда точка схода расположена на переднем плане и зритель соучаствует в происходящем.

○ **А. Малей:** Самый сложный вопрос в современном искусстве – вопрос художественной формы. В модернизме стили и направления стали личным делом каждого художника. Раньше искусство развивалось линейно, за одним открывателем шли и двигались другие. А начиная от импрессионистов и завершая Малевичем, искусство разложили, препарировали, разобрали изнутри. Человек воспринимает только определенную часть мира, нам дана точка, линия, пятно – из этого мы обязаны построить художественную форму. В модернизме есть всё, что есть сейчас в современном искусстве. Следующий шаг был – опровергнуть, постараться написать, как угодно, только чтобы не было похоже на модернизм. Многие художники опровергли найденное модернизмом и стали развиваться в другую сторону вообще. Но блок модернизма – основа визуальная и духовная современного искусства.

На мой взгляд, художественная форма сейчас – это третий компонент, помимо пространства и визуальной формы. К треугольникам, абстракции и пр. важен этот третий компонент. Например, импрессионизм раскрепостил живопись и ввел впечатление. В постимпрессионизме – цвет. В супрематизме – трансцендентность как духовную энергию. В концептуальном

искусстве идея стала формой, которая рождала содержание. Сегодня это – игра, виртуальная реальность, структуры и т.д. Но делается это традиционными средствами выражения.

Понятие образа претерпело изменения. В объектном искусстве, прежде всего. Объект – это вещь в себе, нечто замкнутое на себе, он ничего не выражает, только себя. Как будто это – НЛО из метафизического мира. Искусство вышло на такой уровень, когда оно заявило о себе как о реальности, буферной зоне между физическим миром и сакральным. Заявка на самостоятельную реальность, когда художники стали делать произведения без всяких ассоциаций, подвигает на то, чтобы пересмотреть суть понятия образа. Образ сохраняется, потому что феноменальное восприятие мира – это смыслообразное восприятие. Но прежде образ воспринимался психологически. А сейчас изменились параметры. Возникает образ сокрытого. Это – духовный и метафизический мир.

«Синий ангел» сделан как вещь в себе, это – некая сущность. Новая моя концепция – это трансформация картины в объект и инсталляцию. Живопись никуда не делась. Но, находясь в среде и не имея ни формы, ни рамы, она претендует на себя как на объект. Образ остается, он присутствует. Но кроме этого, есть сам факт существования этой вещи, самой по себе. В классической скульптуре нет этого «само по себе», там нет понятия объекта.

Образ видоизменился, он стал более общим понятием. Синий ангел – образ чего-то, а не вот этого ангела. Если человек не верит, что есть скрытый мир, он никогда не получит от объекта духовного посыла. Зритель должен подняться на более высокую ступень. Современное искусство – это интеллектуальное искусство.

Зритель должен быть подготовленным для восприятия современного искусства. Современное творчество – это творчество по законам скрытого мира. Хотя бы это должен понимать зритель. А все остальное – это его ассоциация.

Художественная форма строится только в человеке. Вселенная – только основания для этого, вселенную мы же не можем увидеть. Значит, эстетическое пространство мы выстраиваем только на базе нашего восприятия мира. Через геометрию, через структуры. Это – ментальное пространство.

Когда художник делает произведение, он создает его в ментальном пространстве. Сознание и душа – это то пространство, где создается форма. Вот, например, пустоты в скульптурах и объектах современных художников, они заполнены энергией на самом деле. Эта энергия возникает и из самой пустоты и из формы, которой эта пустота окружена. Материал так расположен, что сгущает напряжение именно в пустоте.

Смысл всех моих объектов состоит в том, что пространственная структура создается в результате структуры человека. Это – двойное человеческое пространство, выраженное кубо-квадратом, физическим и ментальным пространством.

ством. Наверное, можно было сделать это в другом виде, но я – последователь Малевича. И я использовал его теорию прибавочного элемента.

✓ **Теория прибавочного элемента.** Теоретический труд К. Малевича, отображающий развитие искусства как последовательную смену пластических форм по объективным законам в аналогии с природой. Теория создана в соответствии с представлениями К. Малевича о строго научной основе изучения искусства. Статья К. Малевича «Введение в теорию прибавочного элемента» была набрана в 1925 г., но запрещена Главнаукой. Протокол заседания ГИНХУКа с изложением теории впервые был опубликован Е. Ковтуном в журнале «Декоративное искусство» № 11 за 1989 г. Развитие пластической формы, по К. Малевичу, имеет внутреннюю логику и соответствует единой линии. Эта идея возникла у К. Малевича в ранних теоретических работах (сам он писал о том, что приехал в Витебск в 1919 г. с готовой теорией), проходит через его педагогический метод и выводится в систему в Теории прибавочного элемента.

Прибавочный элемент – структурообразующий принцип, введение которого в сложившуюся пластическую систему перестраивает ее полностью. В исследовании многочисленных произведений живописи находят «волнистую» Сезанна, «серповидную» кубизма, «прямую» супрематизма. Теория прибавочного элемента – опыт структурного анализа произведения по обнаружению составляющих систему элементов-знаков, которые определяют художественное целое всей системы и каждого отдельного знака. Теория раскрывает механизм развития пластических систем, перехода одного направления в другое. В начале 1927 г. К. Малевич создал серию из 22 больших таблиц-графиков (17 находятся в Стейделек Музеум в Амстердаме, 5 – в Музее современного искусства в Нью-Йорке). В работах визуализированы и принципы преподавания живописи. Целью таблиц является выведение нормативного типа определенного периода и направления живописи.

Проанализировав сотни холстов художников одного и того же периода, К. Малевич приходит к выводу, что все они имеют один и тот же прибавочный элемент. Это дало основание считать подобные произведения живыми организмами, созданными по аналогии с природой, без повествования, без иллюстративности, по собственным законам.

○ **А. Малей:** Нельзя сказать, что сюжетные моменты отсутствуют в моих объектах, потому что мы видим реальную вселенную. Там есть реальная форма, но через эту форму

прослеживается еще какое-то пространство. Но есть объекты чисто геометрические, цель которых – показать зрителю скрытый мир. И он такой же реальный, как и физический. И там, где есть какая-то ассоциация, и там, где только чистая эстетика, – всё равно это о том, что это тот мир, мир, которого нет здесь, т.е. то, что искусство предлагает другую реальность, не ту, что находится за окном.

«**Пространственный объект 0,2**» (цветная вкладка) (130×110×60, латунь, холст, масло, ДВП, краска, 2005).

«**Инсталляция – Форма, картина, объект**» (цветная вкладка) (150×200, холст, масло + 90×120×40, ДВП, левкас, металл, 2005).

«**Кубоквадрат**» (сторона большого квадрата – 80 см, сторона малого квадрата – 30 см, металл, фанера, ДВП, левкас, 2008).

«**Черный треугольник**» (160×160, холст, масло + 100×15, ДВП, левкас, 2006).

«**Красный треугольник**» (150×150, холст, масло + 50×30×25, ДВП, левкас, 2004).

○ *А. Малей*: Объектное искусство помогает наиболее сильно, мощно и выразительно заявить о сакральном мире. Дать зрителю почувствовать его, физически почувствовать. Смоделировать пространство и впустить зрителя туда. Это – мир причин, реальность, из которой возникла всякая другая физическая реальность.

А новая концепция (с 2007) состоит в том, что это – такой проект, когда стены выставочного зала, белые стены заработали как трансцендентное пространство, т.е. как белое у Малевичского черного квадрата. И я стал думать, как это сделать, чтобы стены работали не как фон, а как другая реальность. И я понял, что, если поместить живописное произведение без фона, а только само изображение, то подсознательно зритель будет воспринимать эту стену как лист бумаги, и тогда стена станет плоскостью, работающей плоскостью, а не просто фоном.

Это я никуда не отошел от прежней концепции, только супрематическая плоскость стала стеной, а объем – это изображенный объект. Это опять-таки двойное пространство.

«**Живописный объект**» (1) (цветная вкладка) (190×220, холст, масло, 2006).

«**Живописный объект**» (2) (цветная вкладка) (150×190, холст, масло, 2006).

«**Конструкция**» (120×100×50, фанера, левкас, масло, акрил, 2012).

«**Метафизическая форма**» (140×160×15, фанера, масло, левкас, 2011).

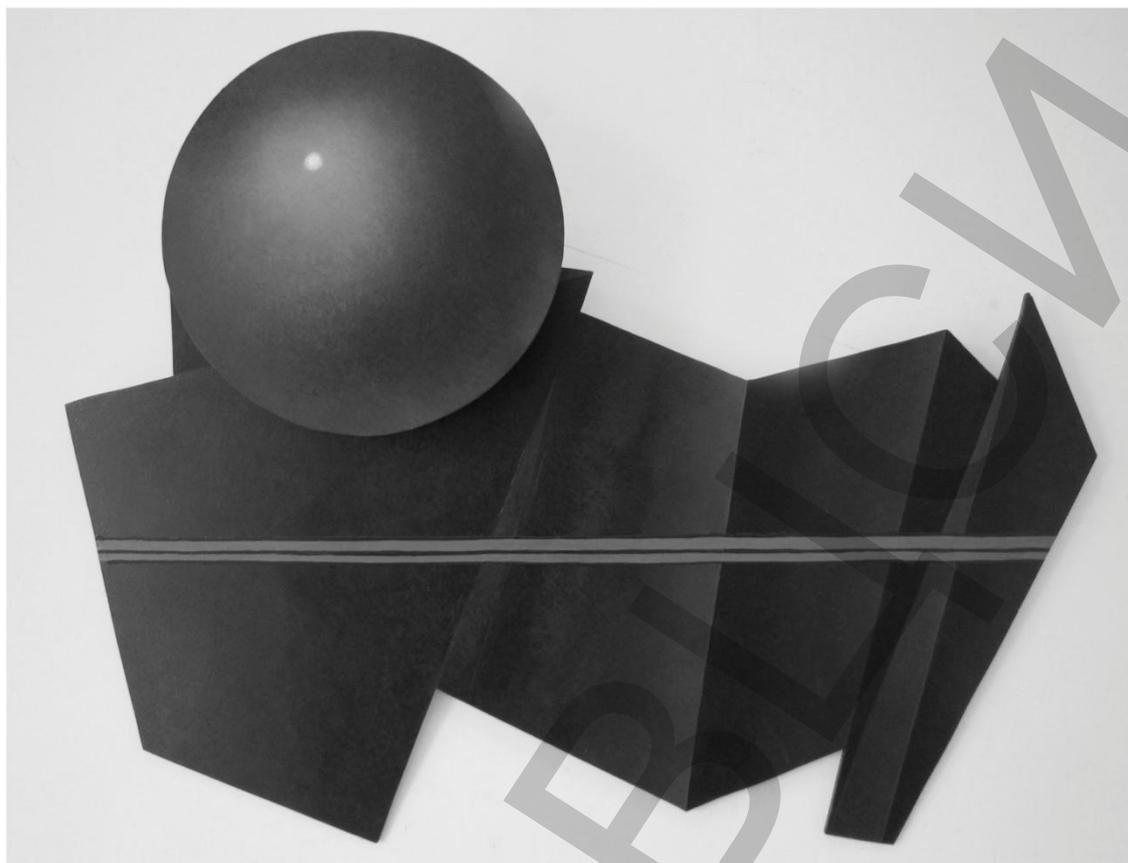
РАБОТЫ АЛЕКСАНДРА МАЛЕЯ



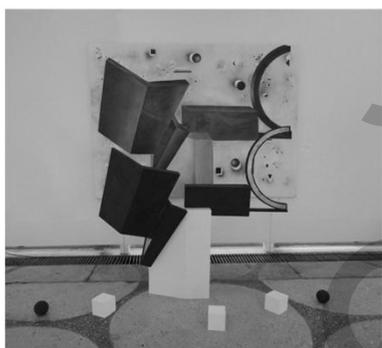
После бани



Лифт



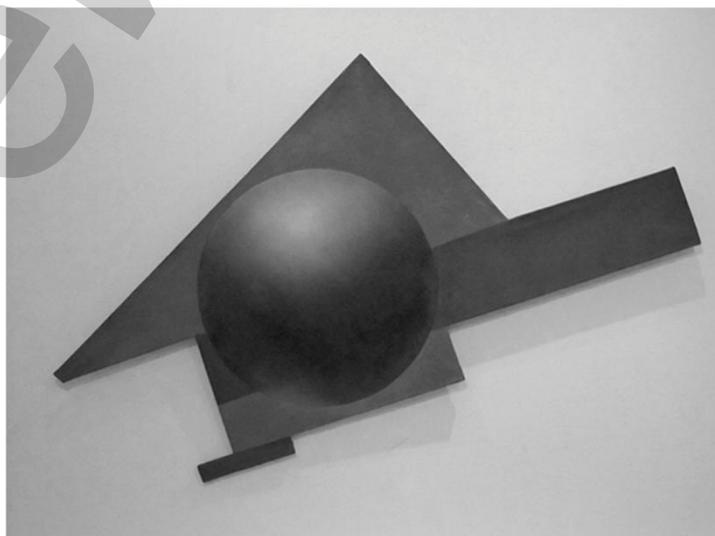
Путь одинокой звезды



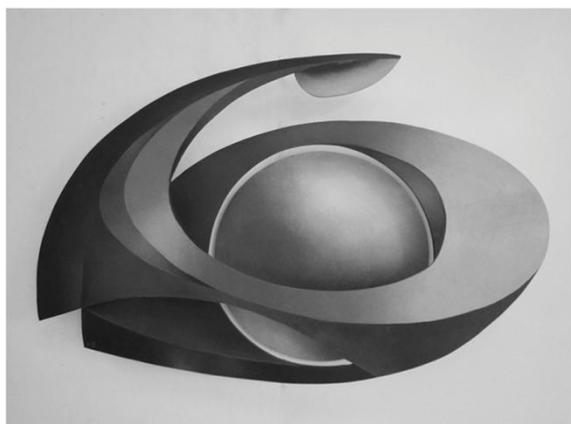
ПРОСТРАНСТВО



КУБОКВАДРАТ



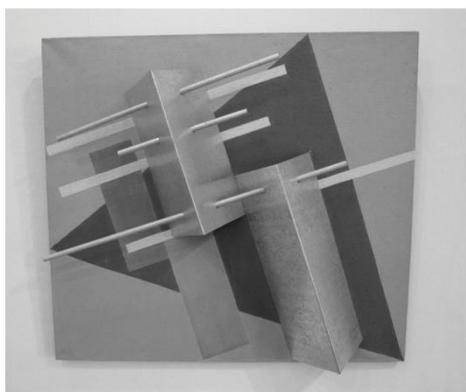
ЖИВОПИСНЫЙ ОБЪЕКТ (2)



Живая форма (3)



Конструкция



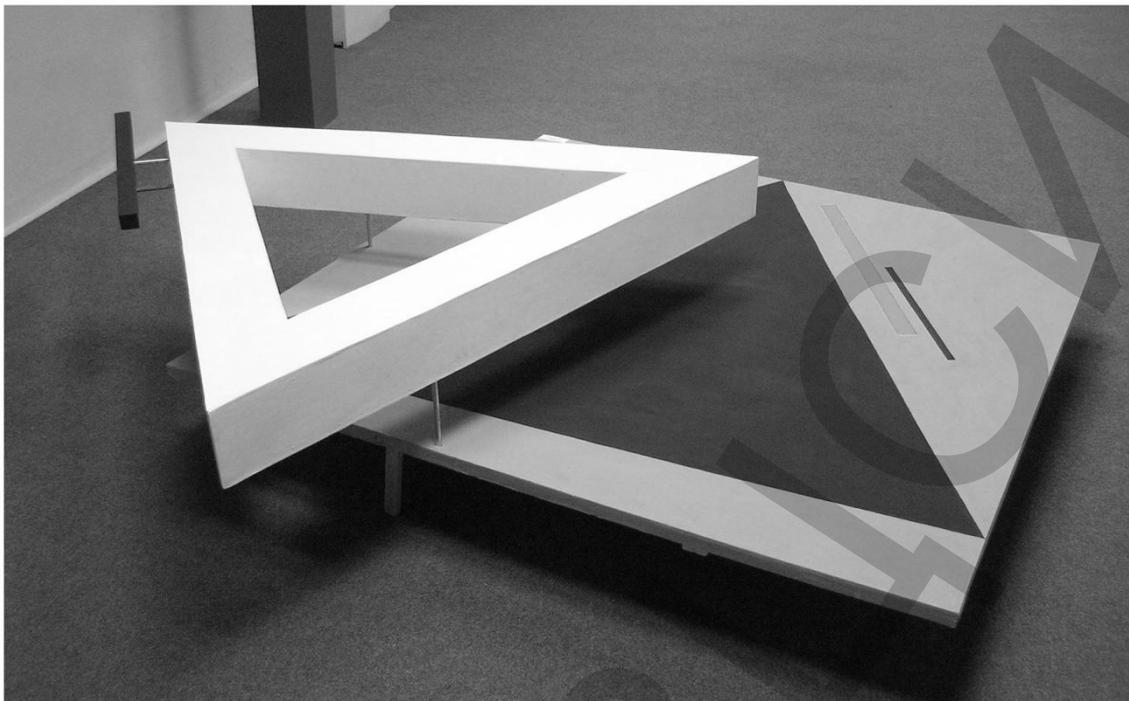
Серый треугольник



Метафизическая форма



Формообразование



ЧЕРНЫЙ ТРЕУГОЛЬНИК



КРАСНЫЙ ТРЕУГОЛЬНИК

«**Путь одинокой звезды**» (150×110×10, фанера, левкас, масло, 2011).

«**Формообразование**» (205×230×40, фанера, левкас, масло, 2013).

«**Серый треугольник**» (120×100×20, холст, масло, металл, 2006).

«**Живая форма**» (**3**) (100×150×8, фанера, левкас, масло, 2012).

○ *А. Малей:* Следующий шаг был таким. Нужно сказать, что я люблю живопись и любил всегда. И во всех моих произведениях всегда присутствует картина. Она стоит на полу или висит на стене. И я думал, как заставить ее существовать актуально, современно, физически, чтобы ее можно было потрогать. Мне захотелось саму живопись перевести из картины в объект и инсталляцию. И я это сделал. Разрушил плоскость. И это тоже двойное пространство. С одной стороны, изображение одного рода, а когда зритель обходит, он перемещается в пространственно-временной среде: спереди была плоскость, а сзади объем возникает или наоборот: спереди – объем, а сзади – плоскость. Или, как в объекте «После бани» и там объем и здесь объем, но разная эстетика: с одной стороны – реалистическое изображение, а обошел – и увидел метафизику. Эти персонажи живут одновременно в двух пространствах. Это как квант, который переходит из одного существования в другое.

«**Лифт**» (152×75×75, фанера, левкас, акрил, масло, 2011).

«**Синий ангел**» (цветная вкладка) (205×100×150, фанера, левкас, акрил, масло, 2011).

«**После бани**» (150×120×40, фанера, левкас, акрил, масло, 2011).

По Л.Н. Гумилеву, для зарождения и развития этносов наиболее важна энергия пассионарного толчка. Речь идет об энергии, которая непосредственно воздействует через психику людей. Пассионарность – это необратимое внутреннее стремление к целенаправленной деятельности, всегда связанной с изменением окружения, социального или природного, это способность поглощать энергию среды и выдавать ее в виде работы, это очень сильная активность. На стадиях обскурации пассионарность исчезает, и истинным пассионариям приходится в такие времена трудно, особенно трудно творить. Но А. Малей обладает этим качеством и противостоит времени.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Восприятие художественного произведения – сложнейший акт творчества, касается ли это реалистического произведения с узнаваемыми и доступными формами или произведения с формами, требующими разгадывания.

По поводу первых Д. Лихачев писал: «полноценное восприятие художественного произведения включает как бы «вторичную реконструкцию» замысла художника, умение увидеть «задний план», почувствовать, пережить не просто то, что сказал художник, но и то, что он *хотел* сказать. Зритель же неподготовленный видит только то, что ему непосредственно дано. Как раз такому зрителю, не умеющему воспроизвести идеальный образ предмета искусства, нужны линии, проведенные циркулем или по линейке, нужна полная осуществленность замысла художника» [Лихачев Д. О «неточности» искусства и несколько мыслей о стилистических направлениях // Очерки по философии художественного творчества. – СПб.: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1996. – С. 55–68].

Художники, занимающиеся объемным искусством в Витебске, находятся в многозначном, многоплановом художественном пространстве, в котором можно определить, как минимум, три ветви:

1. Мимезис как способ традиционного мышления.
2. Модернистские художественные высказывания.
3. Постмодернистские модели.

В мимезисе работают Иван Колодовский, Азат Торосян, Александр Гвоздикив.

В двух последних направлениях наиболее важными являются структура, форма и пространство. В инсталляциях и объектах смыслы расположены **за** визуальностью. Но сама визуальность при этом не исчезает. Меняется ее контекст, и от этого трансформируется семантика произведения.

У Валерия Могучего – ярко выраженный «негатив», т.е. обратная форма. Выемки в его скульптурах являются элементом формы, его пустые полости также элемент формы. Но он приверженец объема, массы.

У Ивана Казака проёмы и пустоты – элемент времени, которое обтекает форму и протекает сквозь нее. Время здесь – элемент структуры произведения, невидимый элемент, нематериальный. Оно берет на себя смысл произведения, состоящий в том, что источник формы, причина формы состоит в проёмах-пустотах. Там сосредоточен импульс всего художественного образа, всех изобразительных возможностей произведения.

Сергей Сотников осмысляет проблему гармонии. Он ищет ее:

- 1) во взаимодействии качества разных материалов;
- 2) в столкновении форм с разными свойствами;
- 3) вне пространства и времени, а только в свойствах самой гармонии объекта;
- 4) в трансформации свойств массы и объема.

Александр Слепов использует свойства материала, варьирует возможностями материала, открывает потенциал материалов.

Для Василия Васильева смысл творчества состоит в сакрализации пространства и времени. В его экспозициях и в его объектах форма даже не заключает в себе фрагменты пространства, она, наоборот, предельно высвобождает и освобождает его. Это происходит благодаря остановке времени, которое как бы замирает в едином мгновении. Это – не энергетические сгустки, это – не бесконечно растянутое время. Это – другое ощущение себя и возможность погружения в себя. «Неводы разума» – так можно было бы назвать объекты и инсталляции В. Васильева. Объекты и инсталляции словно готовы исчезнуть и раствориться в пространстве и как отражение структуры разума готовы слиться с пространство–временем.

В арт-объектах Геннадий Фалей осваивает чистое пространство, материальность которого исчезающе мала.

Александр Малей принуждает зрителя включиться в структуру произведения, стать составной частью произведения. От зрителя требуется проникновение вглубь пространства произведения и соединение двух противостоящих элементов формы (плоскости и объема, разъединенных художником). Семантика переносится на духовный мир зрителя. И по этому поводу хочется привести слова Делёза и Гваттари: «У хаоса есть три дочери, от каждого из пересекающихся планов – это Хаосиды: искусство, наука и философия как формы мысли и творчества. Стыком (но не единством) этих трех планов является мозг» [Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? – М.–СПб., 1998].

А послесловием могут стать слова Сократа из «Первого Алкивиада» Платона: «Глаз, видящий другой глаз, вбирающий в себя лучшее в нем – то, как именно он видит, – может таким образом узреть себя самого».

Научное издание

КОТОВИЧ Татьяна Викторовна

СКУЛЬПТУРА. ОБЪЕКТЫ. ВИТЕБСК

Монография

Технический редактор	<i>Г.В. Разбоева</i>
Корректор	<i>Л.В. Моложавая</i>
Компьютерный дизайн	<i>Т.Е. Сафранкова</i>

Подписано в печать 23.09.2013. Формат 60x84 ¹/₈. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 19,30. Уч.-изд. л. 11,87. Тираж 150 экз. Заказ 152.

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

ЛИ № 02330/110 от 30.01.2013.

Отпечатано на ризографе учреждения образования

«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.