

П. В. Войницкий

СТАНКОВАЯ СКУЛЬПТУРА БЕЛАРУСИ  
ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА

Минск  
БНТУ  
2015

УДК 730 (476)  
ББК 85.113(4Бел)6  
В65

**Войницкий, П. В.**

В65 Станковая скульптура Беларуси последней четверти XX века / П.В. Войницкий. – Минск : БНГУ, 2015. – 200 с.; вкл. – ISBN 978-985-550-685-1.

Монография представляет собой комплексное исследование процесса развития белорусской станковой пластики 1975–2000 годов. На богатом иллюстративном материале впервые прослежены основные этапы и тенденции формальной и тематической эволюции отечественной станковой скульптуры. Издание может использоваться как справочный материал при составлении каталогов, в обобщающих исследованиях, затрагивающих белорусскую станковую скульптуру последней четверти XX века, а также при разработке монографических изданий и лекционных курсов. Книга будет полезна научным работникам, студентам, скульпторам-практикам, а также всем, кто интересуется проблемами современной белорусской скульптуры.

Ил. 82. Библиогр. 320 назв.

Рекомендовано к изданию Научно-техническим советом  
Белорусского национального технического университета  
(протокол № 7 от 26.06.2013 г.)

**Рецензенты:**

доктор искусствоведения *В. И. Жук*;  
доктор архитектуры *С. А. Сергачев*

**ISBN 978-985-550-685-1**

© Войницкий П.В., 2015  
© Белорусский национальный  
технический университет, 2015

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
БЕЛОРУССКАЯ СТАНКОВАЯ СКУЛЬПТУРА В ЗЕРКАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ И В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ .....	7
Проблемы станковой скульптуры в системе белорусского изобразительного искусства. Историография.....	7
Культурно-исторические предпосылки формирования современной белорусской станковой скульптуры и обоснование методов ее исследования .....	21
ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СТАНКОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ СЕРЕДИНЫ 1970—НАЧАЛА 1990-х ГОДОВ .....	41
Стилистические особенности станковой скульптуры середины 1970—1980-х годов.....	41
Основные формальные подходы в станковой пластике 1980—начала 1990-х годов.....	45
ТЕНДЕНЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ СТАНКОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ С 1990 по 2000 ГОД .....	99
Художественные тенденции с 1990 по 2000 год .....	99
Традиции и новации в станковом творчестве нового поколения белорусских скульпторов .....	153
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	173
ЛИТЕРАТУРА .....	179

## ВВЕДЕНИЕ

Станковая скульптура — род скульптуры как вида изобразительного искусства, одна из важнейших областей станкового искусства, обладающая рядом формально-декоративных и тематических особенностей. Она включает различные виды скульптурной композиции (голова, бюст, поясное или трехчетвертное изображение, фигура, группа), различные жанры (портрет, сюжетная, символическая или аллегорическая композиция, анималистика), но может быть также беспредметной и абстрактной. В станковой скульптуре используются все возможные в скульптуре технические методы: лепка, высекание, резьба, литье, выколотка, ковка, чеканка, сварка, а также применяются разнообразные материалы — камень, металл, дерево, глина, гипс, керамика, стекло, пластилин, воск, синтетические полимерные составы. Также в композицию могут вводиться готовые объекты, заимствованные из бытового окружения или технической сферы. В последнее время в станковой пластике находят применение самые необычные и экспериментальные техники и материалы.

Термин «станковая скульптура» происходит от названия приспособления, на котором создаются произведения станковой скульптуры — станка. Данный термин распространен лишь в советском и постсоветском искусствознании, в интернациональном же художественном дискурсе он эквивалентен определению «скульптура малого размера» (*small scale sculpture*). Такая скульптура, как культового, так и светского характера, известна с древности. В портрете и мелкой пластике она достигла расцвета и широко распространилась в искусстве Древнего Востока и античности. В Новое время под станковой скульптурой стали подразумевать произведения, предназначенные для выставок, музеев, общественных и жилых интерьеров (в XIX веке возникло понятие «кабинетная скульптура») и для продажи на художественном рынке.

Для станковой скульптуры характерно то, что, будучи рассчитанной на восприятие с близкого расстояния, она предполагает продолжительный контакт со зрителем, побуждает его к сопереживанию. Обычный размер произведений станковой скульптуры меньше натуральной величины, равен ей или немного ее превышает.

Повествовательность, психологизм, использование языка метафоры и символа — важные признаки станковой скульптуры. Станковое произведение обращено к каждому зрителю непосредственно, в нем преобладает личностное начало, выражаемое через арсенал особых художественных средств, при помощи которых автор раскрывает не только идею произведения, но и своеобразие собственного мировосприятия. В силу относительной независимости от окружающей предметной среды и архитектурной ситуации, а также благодаря разнообразию и мобильности используемых технических приемов станковая скульптура может иметь ярко выраженный экспериментальный характер. В ней легко воплощаются новые идеи, всесторонне проявляется индивидуальность автора. В XX веке станковая скульптура, расширяя свои видовые и жанровые границы, сближается с живописью, декоративно-прикладным искусством, архитектурой и театром.

Станковая скульптура — активно развивающийся вид современного пластического искусства. Она последовательно разрабатывает современный ей изобразительный язык, обогащая своими тематическими и пластическими находками как скульптуру в целом, так и другие виды изобразительного искусства, с которыми она, прямо или косвенно, вступает во взаимодействие.

Именно на таком — развернутом — определении станковой скульптуры, выкристаллизованном из множества текущих словарных определений и других искусствоведческих источников, базируется данное исследование.

Белорусская станковая скульптура последней четверти XX века выступает в качестве важной и оригинальной составляющей процесса развития отечественной скульптуры, а также общей истории белорусского изобразительного искусства. Стремительные изменения, происходящие с ней в это время, во многом тождественны общим переменам в белорусском искусстве в целом.

За период 1975—2000 годов белорусская станковая скульптура эволюционировала как в области формы, так и в жанрово-тематической части, что выразилось в разнообразии формальных трактовок станковых произведений и было обусловлено рядом культурно-исторических, политических и экономических факторов в жизни нашего общества.

На современном этапе эволюции белорусская станковая скульптура, как явление широкое, многослойное, развивающееся в контексте современного искусства в целом, требует проведения ее комплексного исследования, которое и было предпринято в монографии. Для этого были проанализированы наиболее характерные для указанного периода произведения станковой скульптуры, а также творчество ряда современных мастеров данного вида изобразительного искусства.

Итак, в представленной читателю книге объектом искусствоведческого анализа выступает белорусская станковая скульптура 1975—2000 годов.

Возможность опубликовать настоящую работу предоставилась лишь по прошествии десяти лет после ее завершения и соответствующей защиты диссертации. В результате автор оказался перед принципиальной дилеммой — править ли текст исследования в соответствии с современными принципами научного письма и собственными изменившимися представлениями об искусстве или же оставить его в неизменном виде. Выбор был сделан в пользу сохранения первоначального варианта, ибо потребовалась бы весьма существенная правка — практически создание новой научной работы. В этом случае был бы утрачен оригинальный текст 2005 года, характерный образец постсоветского искусствознания начала XX столетия. В конце концов, приоритетно творчество ведущих скульпторов и этапные произведения искусства, а не способы и язык их интерпретации.

Автор выражает искреннюю благодарность научному руководителю своего диссертационного исследования Э. Петерсону, а также Л. Добровольской, М. Таракановой, М. Борозне, В. Жуку, И. Метлицкой и всем, кто оказал помощь в работе над этой книгой.

## **БЕЛОРУССКАЯ СТАНКОВАЯ СКУЛЬПТУРА В ЗЕРКАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ И В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ**

### **Проблемы станковой скульптуры в системе белорусского изобразительного искусства. Историография**

Станковая скульптура традиционно представляет собой важный элемент в структуре белорусского искусства. Как один из основных видов скульптуры она может рассматриваться в общем проблемном поле системы пространственных искусств. Особенно велико ее значение в контексте развития белорусской скульптуры.

В силу своей специфики станковая скульптура отличается большим разнообразием жанров, техники исполнений, направлений, чем другие виды скульптуры. Богатство направлений и тенденций обусловлено тем, что станковая пластика представляет собой плацдарм для апробации новаторских, часто радикальных пластических, композиционных и тематических решений. Такие эксперименты невозможны, к примеру, в монументальной пластике в силу ее традиционно большей консервативности. Реализация монументальных произведений предполагает большие материальные и временные затраты. Она должна быть согласована с основными постулатами государственной идеологии, так как монументальные объекты, доступные широкому обозрению значительного числа зрителей, имеют большое воспитательное и пропагандистское значение. Станковое же произведение не играет столь значительной роли в жизни общества и не требует столь серьезных затрат на реализацию. При работе над таким произведением художник может осуществлять свои собственные мировоззренческие поиски. Небольшой размер станковых работ дает возможность более активно, нежели в монументальных видах искусства, реагировать на злободневные проблемы современности и свободно экспериментировать в области формального выражения идеи, вдохновившей автора на создание произведения.

В дальнейшем удачно найденные пластические решения наиболее актуальных и значимых тем могут вылиться в создание монументального произведения. Таким образом, новые для скульптуры в целом наработки апробируются именно в станковой ее от-

расли. Если многие монументальные объекты зачастую представляют собой репрезентации уже достаточно разработанных, сложившихся приемов пластики и стилистики, то станковая скульптура — это та область, в которой возможно появление чего-то принципиально нового, экспериментального.

Станковая скульптура имеет свой спектр задач и свою область применения. Станковые объекты не привязаны к определенным местам в городском или ландшафтном пространстве и носят самостоятельный характер. Диапазон применения станковой скульптуры не ограничен интерьерами частных помещений и выставочных залов. Несмотря на небольшой размер, содержательная и ценностная сторона произведений станковой пластики в системе современного белорусского искусства может быть очень значительной.

Воспитательная функция в станковой скульптуре более тонкая, деликатная, чем в зачастую визуально агрессивных и содержательно однозначных произведениях монументального искусства. Станковая пластика ориентирована на непосредственный контакт с отдельным зрителем, поэтому ей свойственны психологизм и более интимная тематика. Из-за этой близости к конкретному человеку она нуждается в очень тщательной проработке: от приемов обработки поверхности и до актуальности предлагаемой концепции в целом.

Станковая скульптура более динамична и разнообразна в своих проявлениях, чем остальные виды ваяния. Она чутко реагирует на изменения во всех сферах искусства и жизни нашего общества. Множество разностилевых, разноплановых произведений станковой пластики демонстрирует весь диапазон возможных на настоящий момент направлений в белорусской скульптуре. Скульпторы-станковисты идут на формальные эксперименты для наиболее полного совпадения замысла и его воплощения, активно осуществляя заимствование и ассимиляцию новых, прогрессивных направлений мировой пластики на основе местных традиций в белорусской скульптуре.

В некоторых случаях станковая скульптура смыкается с другими видами искусства или развивается в нетрадиционных, экспериментальных формах. Новые направления развития станковой пластики очень часто эклектичны и цитатны, что стало характерным признаком современного искусства в целом. Художники в поисках новых форм изображения динамично изменяющейся реально-

сти обращаются к формальным приемам различных стилей, почерпнутым из истории изобразительных искусств. Также станковая скульптура особенно восприимчива к влияниям извне. Скульпторы-станковисты охотно заимствуют прогрессивные разработки зарубежной пластики. Это многообразие тенденций раскрывается в данном исследовании.

Одной из форм социального потребления станковой пластики является ее музейное хранение и экспонирование. Станковые произведения важны и наиболее доступны для формирования музейных и частных коллекций изобразительного искусства. Собранные в рамках коллекции, такие произведения могут исчерпывающе проиллюстрировать тот или иной период в развитии скульптуры.

Практической, утилитарной формой художественного творчества станковых форм также является эстетизация индивидуального быта. В этой связи обращает на себя внимание использование произведений станковой скульптуры для оформления интерьеров в качестве их пластических и смысловых доминант, сближающее ее с изобразительной системой дизайна.

Белорусская станковая скульптура на современном этапе характеризуется резкими поступательными изменениями, выразившимися в многообразии тенденций, приходящимися именно на 1975—2000 годы. По сравнению с недавней гомогенностью произведений белорусских авторов, творивших преимущественно в натуралистической стилистике социалистического реализма, работы современных скульпторов отличаются разнообразием авторских концепций, стилистических и пластических трактовок, а также материалов.

Описание периода развития белорусской станковой пластики последней четверти XX века, его систематизация являются насущной необходимостью в данный момент, когда формируются основные тенденции белорусской скульптуры в новом столетии. Именно сейчас важно проанализировать ее состояние как целостное явление для обозначения очередного этапа в ее развитии.

Чтобы проследить эволюцию исследования белорусской станковой скульптуры и определить место настоящей работы в этом контексте, необходимо обозначить основные этапы научной мысли по исследуемой проблеме, рассмотрев материал в хронологическом порядке.

Основы исследования белорусской станковой скульптуры были заложены Н. Щекотихиным, автором обобщающих публикаций, посвященных белорусскому искусству 1917—1927 годов [283—286].

В своих статьях исследователь, будучи одним из организаторов первых Всебелорусских выставок, дает описание и критический анализ текущих течений в белорусском искусстве, анализируя произведения, представленные на этих выставках, в том числе произведения станковой скульптуры.

В современном ему белорусском искусстве Н. Щекотихин выделяет доминирующие тенденции: натуралистичные (реалистические), декоративные (декоративно-стилизационные), стилизационные (стилизованно-условные) и обращается к формальному анализу произведений, отвечающих указанным тенденциям. Он распределяет их по группам не по тематике или содержанию, а по формальному признаку. Такой подход был актуален в 1920-е годы потому, что до становления жесткой, регламентированной стилистической системы социалистического реализма в стилистике работ художников действительно имело место большое разнообразие. Начиная с 1930-х годов произведения станковой пластики стали исполняться в унифицированной манере, и поэтому формальный анализ работ становится неэффективен и почти не применяется.

Ввиду снова возникшего в белорусской скульптуре в последние десятилетия разнообразия в исполнении работ формальный подход вполне может быть использован в настоящем исследовании, в комплексе с традиционным анализом произведений по временным периодам.

В своих работах Н. Щекотихин защищает «станковизм» от нападок противников «искусства ради искусства», рассматривает перспективы развития станкового искусства. В работе 1928-го года «Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва» Н. Щекотихин выделяет белорусское искусство из идеологической ассимиляции (русской и польской) и пытается найти определяющие элементы типично белорусской культуры: «... увидеть среди перекрестных влияний и взаимодействий основную линию развития ... выявить то основное ядро, к которому уже в более сжатом, не только территориальном, но и национальном смысле может быть отнесен термин "белорусское искусство"» [286, с. 8]. Поднятая Н. Щекотихиным проблема становления национального белорус-

ского стиля актуальна и в настоящее время для белорусской станковой пластики [283, 284, 285].

В последующее время (1930-е годы) проблемы станковой скульптуры, в связи с общими обзорами белорусского искусства, продолжают затрагиваться в республиканской периодической печати. Причем советское искусствознание 1930-х годов характеризуется идеологизированностью оценок. Формальный подход к описанию произведений станковой скульптуры, применявшийся исследователями в 1920-х годах, сменяется тематическим. Примером подобных исследований может служить очерк А. Кастелянского «Изобразительное искусство БССР» [139], который, несмотря на доминанту идеологии, содержит объективную информацию о процессе развития основных реалистических форм белорусской станковой скульптуры того времени.

В 1940-х годах в качестве теоретика скульптуры, в том числе и станковой, выступил скульптор-практик и педагог М. Керзин, много сделавший для воспитания старшего поколения белорусских скульпторов. В написанном для «Очерков по истории изобразительного искусства Белоруссии» разделе «Скульптура» [147] М. Керзин анализирует проблемы станковой скульптуры в свете становления идеологии советского искусства. Но его профессиональные суждения о тематических и стилистических приоритетах в работах молодых белорусских скульпторов не всегда находятся в русле официального исторического подхода, за что Керзин подвергается критике более ортодоксально настроенных искусствоведов [256, с. 202—210].

Работа М. Керзина содержит исторический очерк о дореволюционной белорусской скульптуре, а также сведения о становлении белорусской советской школы скульптуры и ведущих скульпторах того времени — З. Азгуре, А. Бембеле, А. Глеbove и др. М. Керзин рассматривает проблемы формирования и исторической укорененности молодой белорусской скульптуры, именно им сделана первая попытка комплексного, на тот момент обобщающего, исследования белорусской скульптуры.

В это же время в периодической печати начал публиковаться мастер белорусской портретной скульптуры З. Азгур, впоследствии автор неоднократно переизданных воспоминаний и очерков по истории белорусской скульптуры [4, 5], которые живым, личностным

прикосновением к проблемам взаимодействия скульптуры и социума представляют безусловный интерес для исследования. Здесь нужно отметить важное для белорусского искусствоведения обращение ведущих скульпторов к теории.

В начале 1940-х годов белорусская станковая скульптура, переживающая период становления, обратила на себя внимание советской критики. Военная и послевоенная белорусская станковая скульптура остаются в сфере внимания советского искусствоведения в качестве составной части советского искусства. Существует ряд публикаций российских искусствоведов, затрагивающих проблематику белорусской станковой скульптуры (Нагаевская Е., Ромм А. Скульптура З.И. Азгура// Искусство. 1948. № 1. С. 79—86; Орлова М.А. Искусство советской Белоруссии. Очерки. М.: Совет. искусство. 1960. 328 с.; Искусство Белорусской ССР. Вст. ст. М.А. Орловой. М.: 1964, статьи И. Хвойника, М. Неймана).

Но наиболее полное отражение проблемы белорусской станковой скульптуры нашли в работах белорусских искусствоведов в 1950—1960-е годы (Кацэр М.С. [144, 145]; Люторович П.В. [169]). Однако эти исследования рассматривают белорусскую скульптуру оценочно, в свете соответствия идеологическим позициям социалистического реализма, поэтому они интересны как исторический материал, фиксирующий специфические содержательные проблемы на определенном этапе развития белорусской станковой скульптуры, но их пригодность для настоящего исследования ограничена.

Всплеском интереса исследователей к белорусской станковой скульптуре отмечены 1970-е годы. В белорусском искусствоведении анализ понятия «станковая скульптура», в целях его точного определения, был сделан И. Елатомцевой в учебном пособии для студентов художественных вузов «Станковая скульптура. Понятие о жанрах» [121]. Автор анализирует принятые на тот момент в советском искусствознании определения, выявляет отличия между станковой, монументальной и монументально-декоративной скульптурой, подробно останавливается на характерных особенностях станковой скульптуры, привлекая для своего анализа знания из смежных областей искусства — рисунка, драматургии. И. Елатомцева рассуждает не только о предмете своего исследования, но также и о монументальной и декоративной скульптуре того или иного исторического периода, подробно останавливаясь на ха-

рактрных особенностях всех видов скульптуры и выделяя из них именно станковую. Работа Елатомцевой построена на изучении классических образцов станковой скульптуры, примеров из зарубежной пластики и собственно произведений белорусской станковой скульптуры.

Самым обширным исследованием белорусской станковой скульптуры на настоящий момент является книга И. Елатомцевой «Очерки по истории белорусской советской станковой скульптуры» [120]. Хоть автор и критически позиционирует свою работу: «...жанр очерков на многое и не претендует...» [120, с. 6], книга оказалась цельным и на настоящий момент единственным обобщающим исследованием белорусской станковой скульптуры во временных границах до начала 1970-х годов. И. Елатомцева подробно и, насколько это было возможно в период господства соцреалистического, оценочного искусствоведения, непредвзято рассматривает проблемы белорусской станковой скульптуры, такие как эволюция тематики и изобразительных средств; развитие композиции; влияние посторонних факторов; проблема взаимодействия «старшего» и «нового» поколений белорусских скульпторов и др. До настоящего времени подобного обобщающего исследования, охватывающего период с середины 1970-х и до 2000 года не существует.

Для исследования белорусской скульптуры не менее важна книга И. Елатомцевой «Монументальная летопись эпохи» [119]. Эта работа посвящена в основном монументальной скульптуре, но, в силу синтетичного подхода автора к проблеме, в ней присутствуют сведения и о станковой скульптуре.

Начиная с середины 1970-х годов в периодической печати к теме белорусской станковой скульптуры, находящейся на новом витке развития, стало обращаться все большее количество критиков и исследователей. Из наиболее содержательных публикаций, в которых рассматриваются работы скульпторов, иллюстрирующие новые веяния в белорусской станковой пластике, можно выделить статьи И. Елатомцевой [293], О. Белоусова [23], Э. Петерсона [205] и др.

На этом временном отрезке начинают издаваться монографии, посвященные отдельным белорусским скульпторам (Рогинская Ф.С. [229]; Кавалёў А.Ф. [134]; Петерсон Э.А. [206, 207]; Крэпак Б.А. [154]; Пракапцоў У.І. [217] и др). Конечно, подобные работы фоку-

сируются в основном на исследовании жизни и характерных особенностей творчества, но при этом в них содержится ценная информация о творческом развитии скульптора, которая наиболее ярко прослеживается именно на его станковых работах.

Кроме вышеупомянутых работ И. Елатомцевой важное место в изучении белорусской станковой скульптуры занимают вышедшие из печати в 1980-х годах исследования Э. Петерсона, в особенности издание «Портретная скульптура советской Белоруссии» [201], в большей степени посвященное станковому портрету. На базе портрета автор разрабатывает проблемы влияния монументальной пластики на станковую, а также проблемы освоения белорусской станковой скульптурой новых средств выразительности и новых материалов. И это основательное исследование жанра портрета лишь незначительно затрагивает период 1970-х годов.

Для исследователя безусловный интерес представляют статьи Э. Петерсона о белорусской станковой скульптуре для шеститомного издания «Гісторыя беларускага мастацтва» [109]. В них отражаются основные, для рассматриваемых временных отрезков, тенденции развития белорусской станковой скульптуры и описываются характерные для них произведения белорусских скульпторов. Эти работы Э. Петерсона ограничены периодом до середины 1980-х годов, что обусловлено концепцией издания. В то же время в «Гісторыі беларускага мастацтва» систематизируется общая история белорусской скульптуры (авторы статей Л. Лапцевич, А. Леонова, В. Пуцко, Г. Штыхов), что важно для осознания современным исследователем исторической базы для формирования современной белорусской станковой скульптуры.

Труды И. Елатомцевой и Э. Петерсона в полной мере отражают определенный этап в изучении белорусской станковой скульптуры. Как уже отмечалось выше, до настоящего времени не существует исследования, обобщившего бы подобным образом основные тенденции развития белорусской станковой скульптуры периода 1975—2000 годов.

Таким исследованием могла бы стать изданная в 1998 году книга В. Жука «Белорусская скульптура малых форм» [123], если бы автор сознательно не сузил проблемное поле своего исследования, ограничив его декоративно-прикладной и мелкой пластикой. Таким образом, это научное издание раскрывает только один из ас-

пектов развития белорусской станковой скульптуры и лишь частично пересекается с темой данной работы.

В 1980-х годах появляются исследования, в которых станковая скульптура рассматривается в связи с общей проблематикой белорусского искусства. Это книги Л. Дробова «Мастацтва Беларускай ССР» [117], «Сучасны беларускі партрэт: жывапіс, скульптура, графіка» [118] и др. Из работ Л. Дробова для исследования современной станковой скульптуры представляет интерес альбом «Сучасны беларускі партрэт: жывапіс, скульптура, графіка». Но, опять же, профессионально подобранный богатый иллюстративный материал, который дается в альбоме, ограничен годом издания.

В начавшем издаваться с 1983 года журнале «Мастацтва Беларусі» тему станковой скульптуры разрабатывают белорусские искусствоведы П. Василевский, Б. Крепак, В. Прокопцов, И. Метлицкая, Е. Шунейко, В. Трегубович, М. Романюк, Л. Финкельштейн и др. Рассматриваемые ими вопросы, связанные с белорусской станковой скульптурой, анализируются в данном исследовании. Из числа этих статей выделяются многочисленные публикации П. Василевского ([53, 57, 61] и многие другие), в которых автор детально рассматривает происходящие в белорусской скульптуре изменения, выделяя из них наиболее важные. Профессионально освещает проблемы станковой скульптуры И. Метлицкая ([187, 188]).

Со статьями о скульптуре выступают скульпторы А. Бембель, А. Аникейчик [8], Л. Гумилевский [113] и др. Эти материалы помогают исследователю увидеть ситуацию в белорусской скульптуре изнутри, глазами непосредственных участников художественного процесса.

Содержательны аналитические статьи о белорусской станковой скульптуре Э. Пугачевой, опубликованные в журналах «Творчество» и «Искусство» ([219, 220]). Они, несмотря на свой небольшой размер, представляют собой емкие обзоры-фиксации последних тенденций в белорусской станковой скульптуре и отражают соответствующие этапы в ее развитии.

Фрагментарно захватывают проблемы белорусской станковой пластики работы Е. Сахуты «Беларуская народная гліняная цацка» [240] и других исследователей белорусского народного прикладного искусства.

Полезная информация об актуальных проблемах белорусской станковой скульптуры конца 1980—начала 1990-х годов содержится в материалах к каталогам текущих выставок белорусской скульптуры. В статьях И. Метлицкой, Л. Солодкиной, Л. Воробьевой, В. Трегунович ([184, 110, 140]) содержится сжатый анализ творчества ведущих белорусских скульпторов и их этапных станковых произведений.

В это время авторы публикаций обращаются к рассмотрению дипломных работ БГТХИ, пытаясь отследить новые тенденции в белорусской, в первую очередь станковой, скульптуре на как можно более раннем этапе ([234, 252, 227] и т. д.).

Начало 90-х годов XX века — время действительно «переломное» в белорусском искусстве. Появляются новые течения, художественные объединения. Художники начинают использовать в своем творчестве разнообразные направления «западного» искусства, в локальной ситуации белорусского искусства «новые» и «авангардные», заполняется информационный вакуум, недостаток информации о современном искусстве. Этот процесс наглядно отражен в публикациях журнала «Мастацтва». В конце 1980—начале 1990-х годов в этом единственном белорусском журнале, полностью посвященном проблемам искусства, стали появляться статьи о современном искусстве, о тех его направлениях, от которых советское искусствознание вынуждено было отмежеваться по идеологическим соображениям (например, ст.: Шунейка Я. Канспект па сучаснаму мастацтву// Мастацтва. 1991—1992 гг. и др.). Эти материалы, часто очень эмоциональные и тенденциозные, были призваны заполнить лакуны в информированности о «буржуазных» направлениях в искусстве. На страницах журнала присутствует горячая полемика сторонников и противников выставок «своего», местного «неформального» искусства, к середине девяностых сменяющаяся положительными статьями о подобных выставках «нового» белорусского искусства. В этих публикациях чувствуется перелом в жизни, в искусстве, присутствуют новые термины: «трансавангард», «неформальное искусство» и т. д. Активно критикуется метод социалистического реализма, ставший в это время символом тоталитарной системы (например, в ст.: Бенядзкітаў С. Ілюзорны свет сацыялістычнага рэалізму// Мастацтва. 1992. № 12. С. 2—5 и др.). Журнал касается тем взаимодействия сегодняшнего

искусства и традиций 1920-х годов. Уточняется положение современного искусства относительно искусства 1920-х годов, времени, когда белорусское искусство находилось действительно в авангарде мирового (статьи М. Борозны, А. Тарановича и др.). Таким образом, анализируя художественную критику конца 1980—начала 1990-х годов, можно увидеть, что, действительно, белорусское искусство и, в частности станковая скульптура, на данном этапе трансформируется, эволюционирует.

В 1990-е годы проблемы белорусской станковой скульптуры рассматриваются в статьях П. Василевского, Б. Крепака, Н. Шарангович, Г. Фатыховой и др. Эти работы, на переломе соцреалистического и более свободного современного восприятия художественного процесса, несколько неопределенны в выборе ценностей и приоритетов. Показательны в этом отношении материалы В. Буйвола [31—34], который предпочитает освещать проблемные, новые (хотя не исключено, что перспективные) явления в белорусской скульптуре.

Анализ станковой скульптуры в современных публикациях стал более субъективным. Зачастую вместо конкретных сведений о скульпторе или его творчестве, мы узнаем о личных предпочтениях авторов подобной статьи в литературе, психологии, философии и т. д. Наглядным примером такой личностно ориентированной подачи материала может служить публикация [20].

В настоящее время ситуация с материалами, затрагивающими проблемы белорусской станковой скульптуры, выглядит следующим образом: специализированные газеты «Літаратура і мастацтва» и «Культура» оперативно реагируют на события, выставки, юбилеи, связанные с белорусской станковой скульптурой, также подобные статьи публикуются и в других газетах. Но эти материалы часто поверхностны, недостаточно научны, чрезмерно оценочны. Формат газетных статей больше подходит для фиксации текущих событий, причем фиксируются все события, в том числе и периферийные по отношению к основной линии развития белорусской станковой скульптуры. Зато в газетах в виде интервью, «бесед» публикуются аналитические размышления самих скульпторов, представляющие интерес для исследования ([242]; Воробьёв А. Галерея Андрея Воробьёва. На «Вольной сцене» на вольные темы. Белорус. газета. 1996. 21 окт. С. 31).

Публикации в журнале «Мастацтва» — это более аналитические, серьезные, выдержанные статьи. В материалах журнала подвергаются анализу наиболее важные, определяющие события культурной жизни, в том числе связанные со станковой скульптурой. Также существуют издания, которые периодически обращаются к теме станковой скульптуры, в свете соответствия этой темы их концепции и интересам. Это альманах Академии искусств («Запіскі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў»), журналы «Роднае слова», «PRO дизайн», «Нёман», «Адукацыя і выхаванне» и некоторые другие.

Кроме традиционных печатных изданий существуют статьи по теме исследования в сети Интернет. Но специфика этих ресурсов такова, что в первую очередь это информация о выставках, чаще всего в виде поверхностных анонсов. Кроме того, ситуация в белорусском Интернете не стабильна, и немногочисленные сайты, и так крайне нерегулярно освещающие текущие события белорусского искусства, в настоящее время не обновляются, нет постоянно функционирующих рубрик. Одним из самых характерных электронных ресурсов, на котором в течение длительного времени можно было ознакомиться с регулярно обновляющимися обзорами минских художественных выставок и в том числе выставок станковой скульптуры был «Арт-обзор Андрея Янковского» — ныне, к сожалению, недоступный. Периодически в сети Интернет появлялись профессионально сделанные материалы таких молодых авторов, как И. Бигдай, Н. Бекус-Гончарова и др., затрагивающие белорусскую станковую скульптуру. В целом же информация о белорусской скульптуре, присутствующая, например, на личных веб-сайтах скульпторов, крайне отрывочна (зачастую это просто биографические данные художников с перечислением основных выставок), тенденциозна и не содержит анализа творчества этих авторов. Однако эти информационные ресурсы снабжены ценным иллюстративным материалом. В качестве примеров можно привести официальные электронные ресурсы С. Бондаренко, В. Могучего, И. Голубева, В. Копача, коллективный ресурс Арт-375 (перечисленные электронные ресурсы были актуальны в середине 2005 года).

Что касается оценки белорусской станковой скульптуры в зарубежной печати, то здесь кроме эпизодических чисто информативных статей о проходящих в том или ином городе выставках не-

возможно найти материалов для исследования. В какой-то мере могут представлять интерес для сравнительного анализа методов изучения скульптуры за рубежом, на постсоветском пространстве и на территории Беларуси общие исследования по станковой скульптуре, изданные за пределами республики (например: [314, 296] и др.).

В 1980-х годах в российских искусствоведческих изданиях «Труды академии художеств СССР», «Советское искусствознание» еще поднимаются проблемы, общие как для советской станковой скульптуры, так и для белорусской станковой пластики как ее составляющей (например в статьях [269, 68]; и др.). Белорусская станковая скульптура в этих публикациях выступает в монолите советской станковой скульптуры. На этом мощном фоне ее национальное своеобразие и характерные черты трудноопределимы. В «Трудах Академии Художеств СССР» как теоретик социалистического реализма выступает З. Азгур [3]. Однако с начала 1990-х годов «Советское искусствознание» (с 1991 года «Вопросы искусствознания») посвящает свои страницы анализу исключительно русского искусства и осмыслению в его контексте не доступных ранее по идеологическим соображениям художественных движений и концепций. Современные российские журналы «НоМИ», «Искусство», «ХЖ» и др. совсем не отражают проблем белорусской скульптуры. Получить информацию о белорусской станковой скульптуре и сравнить ее со станковой скульптурой бывших советских республик можно ознакомившись с каталогами проводящихся Международной конфедерацией союзов художников выставок, аналогичных Всесоюзным выставкам 1980-х годов [185].

После знакомства со всеми доступными источниками информации о белорусской станковой скульптуре все же хочется дополнить, исправить, сместить акценты, иногда даже оспорить отдельные положения, приводимые авторами публикуемых в рассматриваемых изданиях материалов. В поле зрения авторов текстов попадали не всегда важные события, выставки, объективная информация заслонялась социальной значимостью работ (до 1980-х годов), позже — субъективными интересами и предпочтениями исследователей.

Кроме того, по теме монографии существует объемный изобразительный материал в виде произведений, которые в перечисленных источниках, не изучались и не репродуцировались, иногда даже

и не выставлялись, но представляют безусловный интерес для раскрытия общей картины развития белорусской станковой скульптуры. Следует ввести эти работы в область научного анализа, обратиться на них внимание критики.

Сейчас, по прошествии некоторого времени, можно сделать определенные выводы, заключения не только о работах последних лет. То, что авторам 1970—1990 годов представлялось единичными явлениями, теперь можно выделить в качестве тенденций, развившихся в направления в современной скульптуре. Некоторые произведения, персоналии, рассматриваемые отдельными авторами, оказались не столь важны для основной линии развития национальной станковой скульптуры. В то же время существует ряд работ, в которых содержатся ценные для настоящего исследования сведения, делаются объективные выводы и оценки процесса развития белорусской станковой скульптуры, однако такие исследования фрагментарны.

Очевидно, что период развития белорусской станковой скульптуры последней четверти XX столетия и особенно середины 1980—1990 годов, несмотря на достаточное количество материалов, в целом системно изучен не был. Назрела необходимость комплексного анализа и обобщения разрозненного материала. Важность настоящего исследования обусловлена необходимостью адекватно зафиксировать этот период в истории современного изобразительного искусства Беларуси.

Зная о современной ситуации в станковой скульптуре и в полном объеме располагая соответствующей информацией, необходимо провести обобщающий научный анализ состояния станковой скульптуры в исследуемый период, а также дать ему профессиональную искусствоведческую оценку.

Период 1975—2000 годов можно рассматривать как этап в развитии белорусской станковой скульптуры и как этап в становлении белорусской национальной скульптуры. Но в то же время анализ литературы по теме предпринятого исследования показывает, что станковая скульптура находится в непрерывном развитии и 2000 год не следует считать рубежом, вехой в этом развитии и рассматривать в этой связи белорусскую станковую скульптуру как застывшее явление. Правильным будет дать объемную, глубокую картину состояния современной белорусской станковой скульптуры

на современном этапе, со всей возможной полнотой зафиксировав ее разнообразные проявления.

Таким образом, анализ литературы по теме монографии показал, что систематическое, основательное изучение периода 1975—2000 годов не проводилось, и в то же время имеется обширный, но разрозненный материал, который нуждается в изучении и обобщении.

### **Культурно-исторические предпосылки формирования современной белорусской станковой скульптуры и обоснование методов ее исследования**

При рассмотрении национальной станковой пластики в историческом контексте становятся очевидны истоки, закономерности и специфика ее современного развития.

В силу своего географического положения Беларусь находится в зоне пересечения разносторонних культурных влияний, определяющими из которых являются восточное и западное. Восприимчивость белорусской пластики, как и всего белорусского искусства, к этим влияниям, их органичная ассимиляция при выработке и сохранении характерных национальных художественных традиций стали главными факторами в ее развитии. На протяжении исторической эволюции белорусской скульптуры выделяются яркие, несущие национальные черты, сформировавшиеся этапы (деревянная сакральная скульптура XVI—XVIII веков, каменная пластика XVI—XVIII веков), которые служат источником традиций и катализаторами современного развития белорусской пластики.

Современное состояние белорусской станковой скульптуры вытекает из основных этапов ее исторического развития. Однако особенно явно прослеживается влияние 20-х годов XX века, периода, в который были заложены основные принципы дальнейшего развития белорусской станковой пластики.

Первые советские исследователи утверждали, что «в дореволюционной Белоруссии не было ни одного скульптора-профессионала» [147, с. 53] или даже что «к моменту революции мы почти совсем не имели белорусского изобразительного искусства» [283, с. 188]. Видимо, эти заявления кроме недостатка материалов о

предшествовавшем периоде были вызваны желанием подчеркнуть некоторую обособленность следующего этапа в развитии белорусской станковой скульптуры.

И действительно, говорить о школе белорусской скульптуры как о системе взглядов на пластику и системе технических приемов, которые стали основой творческого метода большинства белорусских скульпторов, можно только начиная с 1920-х годов. В это время в Витебске на базе Витебской народной школы были созданы Высшие художественно-технические мастерские (1920), после — Художественно-практический институт (1921). В 1923 году он был реорганизован в Витебский художественный техникум, директором которого становится М. Керзин (1883—1979) — учитель первого, старшего поколения белорусских скульпторов XX века (З. Азгура, А. Бембеля, А. Глебова и др.). Это было первое на территории современной Беларуси учебное заведение, в котором в качестве академической дисциплины преподавалась скульптура.

Но не стоит забывать и о том, что и в дореволюционный период белорусские художники испытывали определенное академическое влияние. В 1920—1930-е годы это влияние стало определяющим в силу как политической и географической принадлежности к «первому в мире социалистическому государству», так и характерных особенностей развития художественного образования в Беларуси. Но, видимо, утверждения о том, что после революции белорусская скульптура началась «с чистого листа», несколько неточны.

Конечно, нужно отметить несомненно академические корни белорусской школы современной скульптуры в лице М. Керзина — выпускника Императорской академии художеств (ученик Г. Залемана), преподавателя скульптуры и директора Витебского художественного техникума, после 1950 года — профессора института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. По определению В. Бойко, «...Керзин по существу — звено между... традициями реализма в русской классической и белорусской советской скульптуре» [30, с. 12].

В первые послереволюционные десятилетия определяющими в белорусской станковой скульптуре были работы таких мастеров, как А. Грубе, А. Бразер, Я. Тильберг, Д. Якерсон, произведения которых, продолжающие художественные направления начала века,

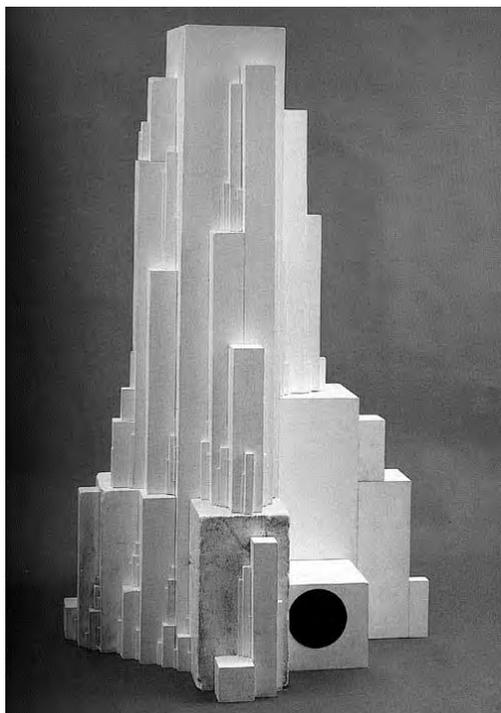
были не характерны для дальнейшего развития белорусской скульптуры. Но эти авторы, как яркие творческие личности, оказали на белорусскую скульптуру влияние, оставив след в белорусской истории искусств.

Их скульптуры представляют собой презентацию современных им западных (а точнее общеевропейских) направлений в искусстве: например, у А. Бразера — это импрессионизм, тяготеющий к натурализму (портреты Янки Купалы (1925), С. Михоэлса (1935)); у А. Грубе — экспрессионизм. В работах А. Грубе, выполненных в дереве, также прослеживается влияние традиций белорусской народной резьбы («Красноармеец» (1929), «Раб» (1928), «Тачечник» (1928)). Д. Якерсон исполняет ряд станковых портретов в кубистической манере (портреты Ф. Якерсон, И. Байтина, С. Гриус).

Интересен период 1921—1923 годов — время, когда в Витебском художественно-практическом институте преподавал и разрабатывал теорию супрематизма К. Малевич. Одно из самых радикальных течений авангарда — супрематизм, претендуя на переустройство мира средствами искусства, включал в поле своих интересов также и скульптуру. Работы членов объединения УНОВИС (Утвердители нового искусства) в области станковой скульптуры характеризуют смелые, новаторские приемы, использование нетрадиционных материалов и техники исполнения.

Это проуны Э. Лисицкого, бумажная скульптура Н. Суетина, объемные, состоящие из простых геометрических фигур супрематические композиции И. Чашника. В супрематической скульптуре активно использовался цвет (так называемая скульптоживопись), фактуры, готовые предметы становились элементами рельефа («сделанные картины»).

Преподавание художественной системы супрематизма велось на основе изучения традиций современного искусства, и особенно кубизма. Витебский авангард заложил основы радикальной формалистической традиции в белорусской национальной скульптуре.



К. Малевич. *Архитектон Гота*. 1923. Гипс. 85,3 × 56 × 52,5 см.  
Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

В настоящее время, в том числе и в станковой скульптуре, предпринимаются попытки возрождения традиций «витебского ренессанса» 1920-х годов. Однако изображения геометрических тел в пространстве без мощной теоретической базы, мировоззренческой глобальной концепции, пронизывающей творчество супрематистов — всего лишь подражание «видимой», популярной частности этого сложного явления. И такое копирование визуальных признаков стиля — в отсутствие темпоральной и идеологической укорененности и смысловой «глубины» — приводит к стилизации, маргинальной в контексте современного искусства.

Множество направлений в белорусской скульптуре проиллюстрировали первые Всебелорусские художественные выставки (1925 и другие годы, последняя — в 1930 году), но определяющи-

ми для дальнейшего развития белорусской школы скульптуры оказались только работы академического направления. И это закономерно, ведь после того, как партией и советской критикой было манифестировано создание единственно правильного направления в советском искусстве — соцреализма, белорусскому искусству ничего не оставалось, кроме как развиваться в этом же ключе. Можно лишь констатировать наличие достаточно интересных тенденций в белорусской скульптуре, как являющихся продолжением предыдущего периода в развитии белорусской скульптуры, так и новых (формалистичных), которые были заморожены, не получив дальнейшего развития.

Далее белорусская скульптура развивалась в рамках концепции социалистического реализма. Представляется спорным утверждение некоторых исследователей, что в 1930—1980-е годы советское изобразительное искусство пережило период «застоя», стагнации. Основным аргументом подобной точки зрения выступает акцентация жесткой стилистической и содержательной регламентированности социалистического реализма, которая ограничивает творчество и провоцирует авторов, «потерявших свободу самовыражения», на создание произведений безликих, унифицированных, в большинстве своем низкого качества. На это можно возразить, что требования канонов и «идеологической корректности» регламентировали и сопровождали развитие изобразительного искусства практически с момента его зарождения. Также очевидно, что в рамках ограниченной стилистики происходит скрытое развитие, и в этом тезисе мы можем апеллировать к истории изобразительного искусства (наиболее убедительный пример — эволюция искусства Древнего Египта).

Вопросы корреляции канона (жесткой стилистической и содержательной регламентированности) и художественной значимости созданного в русле этого канона произведения выходят за рамки проблематики данного исследования. Однако очевидно, что невозможно провести прямые параллели между низким качеством отдельных работ и исторически или политически обусловленными формальными и тематическими ограничениями. В подтверждение данной точки зрения можно сослаться на образцы выдающихся произведений высокого искусства — скульптуру Древнего Египта, «созданную в жестких идеологических и стилистических рамках».

римский скульптурный портрет времен «тоталитаризма» римских императоров и многое другое.

Этапной акцией для белорусской скульптуры стало оформление Дома Правительства в Минске (1930—1934, архитектор И. Лангбард), работу над которым З. Азгур называет последним курсом учебы белорусских скульпторов. В оформлении здания принимали участие М. Керзин, З. Азгур, Г. Измайлов, А. Бембель, А. Глебов, В. Риттер, А. Орлов. Коллективом скульпторов руководил М. Керзин. Кроме монументальных барельефов для интерьера — классицистичных по пластике, фризовой плоскостной композиции, по трактовке формы и революционных (отражающих события «революционной борьбы мирового пролетариата против эксплуататоров» [154, с. 11]) по содержанию, скульпторами были созданы профессиональные по качеству исполнения и глубине раскрытия темы станковые портреты выдающихся революционеров. Эти работы демонстрируют этап успешного освоения белорусскими авторами как соцреалистических, так и академических принципов и представляют собой качественный скачок в белорусском портрете, не в последнюю очередь за счет приобщения к русским академическим традициям. Особую роль в становлении белорусской скульптуры сыграла работа ленинградского близкого влиянием классицистической немецкой пластики скульптора-академиста М. Манизера над памятником В. Ленину, создаваемым в это же время в непосредственной близости от места работы коллектива молодых скульпторов.

Далее это поколение белорусских скульпторов ведет активную творческую деятельность. Художники работают в станковой скульптуре, как на заказ, так и для тематических выставок (1935 — выставка белорусских художников в Москве, 1940 — Всебелорусская выставка на тему «Ленин и Сталин — организаторы белорусской государственности» и др.). Развиваются героический портрет, жанровый портрет, тематическая группа. Скульпторы исполняют свои произведения как в круглой станковой скульптуре, так и в технике рельефа. Уже в это время возникает конфликт между монументальностью и станковостью белорусской пластики, который в тот период разрешается механически — сочетанием характерных для станковой скульптуры тщательной, почти без обобщения, проработки формы и жанровости с

монументальным размером (работы А. Орлова «Пограничник и колхозница» и З. Азгура «Ленин и Сталин» для павильона Белорусской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве (1939). политически корректные и востребованные по содержанию и получившие в этой связи положительные отзывы в союзной прессе).

Многочисленные выставки, конкурсы, широкий круг союзного общения повышали профессиональный уровень белорусской скульптуры. Милитаризированные композиции, прославление совершенного человеческого тела в белорусской станковой скульптуре созвучны поискам немецкой пластики конца 1930—начала 1940-х годов.



А. Бембель. *Герой Советского Союза М.Ф. Гастелло*. 1948 (отливка с гипсового оригинала 1943 года). Бронза, гранит. 172 × 110 × 72 см.  
Национальный художественный музей Республики Беларусь

Во время Великой Отечественной войны 1941—1945 годов основное ядро белорусских скульпторов в лице З. Азгура, А. Бембеля, А. Глебова и А. Грубе получило возможность работать в Центральном штабе партизанского движения в Москве (с 1943 года). Они ваяют в основном в жанре героического портрета, который был особенно актуален в качестве объекта наглядной агитации. Пребывание в столице способствовало тесному контакту белорусских скульпторов с российской школой скульптуры. Это не значит, что белорусские авторы только использовали опыт русских коллег, они также создавали свои оригинальные произведения, продвигая вперед белорусскую и советскую скульптуру в целом. Так, выполненный А. Бембелем портрет Н. Гастелло (1943), по определению Э. Петерсона, «можно рассматривать как принципиально новое композиционное решение, не имеющее аналогий ни в белорусской, ни в советской портретной пластике военных лет» [201, с. 40].

После войны белорусская школа скульптуры локализуется в Минске: именно здесь были открыты учебные заведения, которые готовили новые творческие кадры в области скульптуры. Здесь работали ведущие белорусские скульпторы, здесь распределялись заказы на монументальную скульптуру и были постепенно созданы условия для реализации этих заказов: открыты скульптурный комбинат, цеха художественного литья. В области художественного образования, в том числе по специальности «скульптура», Минск укрепил и сохраняет свою ведущую позицию до сих пор.

В 1947 году было открыто Минское художественное училище (МХУ), ставшее базой для профессиональной подготовки следующего, послевоенного, поколения белорусских скульпторов. Из-за невозможности продолжить художественное образование в Минске, его первые выпускники МХУ учились в Ленинграде, Москве, что способствовало очередному сближению белорусской и российской академических школ скульптуры. Так, например, Г. Муромцев, доцент, преподаватель скульптуры МХУ с 1958 года, БГТХИ с 1961 года, выпускник МХУ (1947—1952), высшее образование получил в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Академии художеств СССР (1952—1958).

10 августа 1953 году в Белорусском государственном театральном институте был организован художественный факультет с отделениями живописи, графики и скульптуры, и в

связи с этим вуз был переименован в Белорусский государственный театрально-художественный институт (БГТХИ). Первыми педагогами кафедры скульптуры нового факультета стали народные художники БССР А. Бембель (профессор и заведующий кафедрой) и А. Глебов.

На сегодняшний день сформировалась стройная система обучения скульптора-профессионала, состоящая из трех этапов: Республиканский колледж искусств им. И.О. Ахремчика и/или Минское государственное художественное училище им. А.К. Глебова— Белорусская государственная академия искусств (бывший БГТХИ) — Творческие академические мастерские живописи, графики и скульптуры. Академия искусств должна рассматриваться как методический центр всех звеньев этой цепи: от низшего до высшего. Таким образом существует определенная образовательная среда, которая обеспечивает высокопрофессиональную подготовку молодых скульпторов, сохраняет и развивает традиции белорусской скульптуры.

В послевоенные годы в белорусской станковой пластике начинает работать ряд новых скульпторов: С. Селиханов, А. Заспицкий, В. Полийчук, П. Белоусов, С. Адашкевич и др. Эти авторы плодотворно развили традиции белорусской станковой скульптуры, но в целом их станковые произведения продолжают стилистику довоенной белорусской пластики.

Скульпторами в первую очередь разрабатывается военная тема, вырабатываются приемы и образы, которые потом будут использованы в монументальной пластике. В качестве характерных работ этого периода можно привести такие произведения, как «За советскую Родину» (1946) А. Бембеля, «Раненый воин» (1953) В. Полийчука и др. Также развивается традиционная для этого времени тематическая композиция, изображающая благоденствие и трудовые подвиги советского народа: работы А. Адашкевича «Песня» (1963), А. Глебова «Новые горизонты» (1953) и др. Среди станковых работ присутствуют также скульптуры революционной тематики, отражающие следующий виток развития этой темы: «Ленин с девочкой» З. Азгура (1957), «Встреча В.И. Ленина на Финляндском вокзале» А. Глебова (1956—1957) и др.

В станковой скульптуре послевоенного периода наблюдается интенсивное развитие портретного жанра. З. Азгур создает галерею

портретов современников и исторических личностей. Не все портреты мастера стабильно высокого качества, но в наиболее разработанных из них художник добивается исключительной выразительности материала и психологической глубины. В этом отношении значимые и этапные для белорусской скульптуры портреты З. Азгура — это портреты Лу-Синя (1953—1954), Рабиндраната Тагора (1956), народного поэта БССР Якуба Коласа (1960) и др. Если портреты З. Азгура, по большей части достаточно традиционные, тяготеют к академизму, то портреты А. Бембеля этого периода более эмоциональны, передают внутреннее движение, например: портреты А. Матросова (1948), А. Мазуренко (1955). А. Бембель практически впервые после 1920-х годов начинает разрабатывать композиционную линию в национальном портрете.

В творчестве послевоенного поколения скульпторов портрет приобретает более свободную трактовку, которая предполагает романтизацию образов, например: «Адам Мицкевич» (1955) и «Ф. Шопен» (1960) А. Заспицкого и др. Выделяются циклы портретов (китайский и солигорский), исполненные С. Селихановым. В китайском цикле скульптор откровенно импрессионистичен, но к элементам импрессионизма в пластике работ добавляется внутреннее содержание, нехарактерное для импрессионизма как направления в искусстве. Очень выразителен, свободен по пластике «Портрет китайского художника Ци Байши» (1956) этой серии.

Стоит отметить также новый виток исторической темы, которая пока связана с портретом: портреты Ф. Скорины А. Глебова (1954), Тётки (Алоизы Пашкевич) А. Заспицкого (1957).

Обращая внимание на материал создания скульптуры, следует отметить, что если до 1950-х годов обращения скульпторов к твердому природному материалу были единичны, то теперь станковая скульптура часто исполняется в камне, дереве.

Среди первых выпускников-скульпторов БГТХИ были такие ныне признанные и заслуженные мастера белорусской скульптуры, как А. Аникейчик (вып. 1959 года), Л. Гумилевский (вып. 1961 года), А. Артимович (вып. 1966 года) и др., ставшие ядром следующего поколения белорусских скульпторов, заявившего о себе в белорусском искусстве 1960-х годов. Эти художники, не порывая с традициями предшественников для более эффективного воздействия на зрителя, в поисках большей эмоциональности произведе-

ний обращаются к более свободным формальным и композиционным поискам. Их работы при внешнем соответствии принципам социалистического реализма, в формальной части отличаются от тщательно детализированных, академичных произведений старшего поколения и подготавливают новый качественный скачок в пластике и формообразовании последующего периода.

В творчестве этих авторов в большей или меньшей степени проявляется новое стилевое направление советского искусства — так называемый суровый стиль. Происходит некоторая деидеологизация станковой скульптуры, и она становится интересной зрителю благодаря своим пластическим достоинствам, а не пропагандистскому содержанию. Этот период в станковой скульптуре характеризует большее, как тематическое, так и композиционное, разнообразие, тяготеющее к трансформации реальности в сторону больших экспрессивности, драматизма, субъективности трактовки. С этого периода можно вновь говорить о своеобразном, оригинальном развитии национальной скульптуры, которая постепенно вырывается из мощного силового поля социалистического реализма. Любопытно органичное взаимопроникновение станковых и монументальных качеств в скульптуре Л. Гумилевского «Крылатая» (1973). Интересны свободные композиционные и стилизаторские поиски А. Аникейчика («Фидель Кастро» (1973) и др.). Несомненно влияние «сурового» стиля в композициях Г. Муромцева, Л. Гумилевского, М. Рыженкова и многих других белорусских скульпторов.

В 1960—1970-е годы активно развивается жанр портрета. Наряду с портретом исторических личностей дальнейшее поступательное развитие получает портрет современника. В это время художники пытаются по возможности объективно изобразить современного им человека, внутренний мир которого не заслоняет идейная и общественная значимость, показать его красоту. Их работы, несмотря на романтическую (Л. Гумилевский, А. Аникейчик) или «суровую» (Г. Муромцев) трактовку, в какой-то степени более реалистичны, чем портреты, выполненные их предшественниками в ключе соцреализма, задачей которого было создание образа советского человека в его революционном развитии. Если в помпезных, академических портретах (З. Азгур, С. Адашкевич) главное — общественная значимость портретируемого, то в работах следующего поколения скульпторов внимание уделяется личности, индивиду-

альности. Характерные для этого временного отрезка портретисты, работающие в основном именно в жанре портрета, — Г. Муромцев, С. Вакар, И. Мисько, В. Михеева и др.

Приведенный небольшой исторический экскурс позволяет проследить этапы развития белорусской станковой скульптуры, непосредственно предшествующие изучаемому. Очевидно, что в рамках жесткой формальной и содержательной регламентированности происходит движение-эволюция белорусской станковой пластики, независимо от вынужденных тематических и стилистических ограничений. В свете наметившихся тенденций к формализации и декоративности пластики, к расширению тематики можно констатировать, что к середине 1970-х годов белорусская скульптура подходит к определенному рубежу в своем развитии, ставшему благодатной почвой для интенсивного развития белорусской станковой скульптуры последней четверти XX века.

Анализируемый период в развитии белорусской станковой пластики совпал с бурными политическими и историческими событиями на территории Беларуси, приведшими к смене государственных, социальных и культурных ценностей. Если устранение отмежеванности от мирового художественного процесса и обретение независимости стимулировали подъем белорусского искусства, то сложная экономическая ситуация и распад государственных форм поддержки искусства негативно отразились на его состоянии.

Исторические процессы, имевшие место на территории Беларуси в исследуемый период, безусловно, кардинально повлияли на развитие белорусского искусства в целом и станковой пластики в частности. Такие факторы, как постепенное отмирание государственных заказов, коммерциализация, смена идеологических приоритетов, рост национального самосознания, не могли не отразиться на творчестве белорусских ваятелей. Таким образом, для выявления изменений в белорусской станковой скульптуре ее важно рассматривать в историческом контексте.

Итак, из анализа и сравнения станковых произведений исследуемого периода видно, что в последней четверти XX века вместе со всем советским и постсоветским искусством белорусская станковая скульптура подверглась серьезным трансформациям. Эти изменения в станковой скульптуре рассматриваемого периода можно

анализировать, руководствуясь несколькими подходами. Переплетаясь и взаимодополняя друг друга, они позволят дать максимально полное представление о развитии белорусской станковой скульптуры изучаемого периода.

Можно интерпретировать изменения в стилистике и тематике станковой скульптуры, исходя из естественной смены поколений белорусских скульпторов: в 1970-е годы еще работают патриархи белорусской скульптуры З. Азгур, А. Бембель. Это время творческой зрелости и плодотворной работы следующего поколения (А. Аникейчик, Л. Гумилевский, А. Заспицкий и др.). С середины 80-х годов XX века в станковой скульптуре активно заявляет о себе среднее поколение: А. Финский, В. Слободчиков, А. Метлицкий и др. В 90-х годах XX века появляется целая плеяда молодых скульпторов, таких, как К. Селиханов, И. Зосимович, В. Копач, В. Борздый и др., которые ведут свои, уже радикально отличающиеся от разработок их старших коллег, поиски в станковой скульптуре, причем это молодое поколение скульпторов работает преимущественно в станковой пластике. В настоящем исследовании акцентирован и развивается в первую очередь этот метод анализа.

В пользу принципа подачи материала «по персоналиям» можно привести следующие аргументы:

во-первых, среди «живого» материала исследования в нечетко очерченном (из-за отсутствия временной отстраненности) контексте современного художественного процесса пока еще трудно обозначить стабильные, несомненные ориентиры и приоритеты. Оригинальные творческие манеры отдельных авторов, как показывают примеры из истории искусств, являются относительно постоянными, стабильными и, ярко проявляясь на любом этапе творческого развития художника, если и эволюционируют, то сохраняя личностные, характерные особенности. Таким образом, в данной ситуации исследователь может опереться на анализ именно персоналий;

во-вторых, персонализированный подход к изучению современного этапа в развитии белорусской станковой пластики не отвергает возможность перехода от индивидуально-конкретного к общезначимо-актуальному. Своеобразные мини-портреты современных скульпторов могут как раскрыть уникальность своих твор-

ческих манер, так и в то же время показать их типичность в контексте общего развития белорусской станковой пластики;

в-третьих, безусловно, анализ процесса развития современной белорусской скульптуры может традиционно строиться на интерпретации феноменов в рамках универсального терминологического аппарата, предполагающего обобщение и в то же время разделение по сложившимся категориям (например, темам, жанрам, стратегиям и т. д.). Все эти методы по мере необходимости используются в данной работе. Но если оперировать только ими, то в этом случае происходит некоторое нивелирование живого, личностного, индивидуального и характерного, — категорий важных при описании творческого (а не механического) процесса. Несомненно, что каждый автор — это целый мир. И делить его на части представляется некорректным.

Еще один подход связывает развитие современной станковой скульптуры с изменениями стиля искусства XX века: появлением новых стилевых направлений вместо доминировавших прежде. В предшествующий период художники большей частью были изолированы от информации о тенденциях в мировой современной скульптуре, формальные и концептуальные поиски не поощрялись государством как основным хозяином художественного рынка. Теперь же на первый план вышли прежде бывшие в тени индивидуальность и творческий метод художника, а также эстетические достоинства произведения.

Творческий метод социалистического реализма — система оценочных категорий, такая же как некоторые современные термины: неформальное искусство, актуальное искусство, *contemporary art*. Традиционно социалистический реализм можно рассматривать в качестве официально установленного творческого метода художников советского пространства, укорененного временно и территориально. Также вынужденное или добровольное следование принципам соцреализма может определяться как наличие специфической ценностной компоненты в творчестве этих художников. Следуя теории Б. Гройса [112], соцреализм как стиль следует рассматривать только на весьма ограниченном временном отрезке. При анализе произведения искусства советской критикой речь идет прежде всего о воплощении идеологической значимости работ и лишь в качестве дополнения к методу преобладающей в это время социальной кри-

тики — о принадлежности к тому или иному направлению или стилю в рамках директивно признаваемых исключительно реалистических форм искусства. Несомненно, что в белорусской станковой скульптуре как до, так и на протяжении 1970—1980-х годов преобладали работы соцреалистической направленности, однако они несут различные девиации фигуративности.

Если принять во внимание приведенные выше заключения, касающиеся социалистического реализма, рассматриваемого как «стиль», то становится понятно, что объективнее говорить о смене «триумфального» (послевоенного), «сурового» (после 1958 года) стилей и движении к романтике и просветительству «этнографизма» (термин, введенный и используемый П. Василевским [60, с. 50]). И, отбросив оценочный же термин «неформальное искусство», можно говорить о подходе именно к формальному, символическому направлению в скульптуре.

Современная станковая скульптура развивается также за счет тенденций историзма, характерного для искусства рубежа XIX—XX веков, проявляющихся в виде цитатных заимствований и компиляций из языка предыдущих стилей и направлений истории искусств, — традиционные африканские искусства (В. Борздый), искусство Ассирии (Ю. Анушко), классицизм (А. Лыщик, П. Лук, В. Бондаренко). Эта тенденция характерна для современного искусства в целом.

Также в это время можно проследить содержательные изменения в белорусской станковой скульптуре от социального заказа к достаточно свободному выбору тем. Это — движение от официоза к интимности и, что характерно, в сторону коммерциализации. Происходит смена тем — от социально значимых до личных, глубоких, мировоззренческих.

С приведенными выше подходами перекликается изучение данного периода с точки зрения формы: пластический язык станковой скульптуры становится все более разнообразным. Авторы уже не трактуют реальность так однозначно, как это было в 1930—1950-е годы. Апробируются новые, иногда очень формальные подходы к ее отражению. Часто в станковой скульптуре реальность обобщается до символа, знака, полностью утрачивая фигуративные черты (работы И. Зосимовича, А. Козака).

Необходимо отметить также, что современная станковая скульптура смыкается с экспериментальными видами искусства. Существуют пограничные области, в которых трудно определить принадлежность предмета к станковой скульптуре, объектному искусству или инсталляции (работы А. Воробьева, Ю. Анушки и множества других авторов).

В отличие от распространенных в искусствоведении традиционных способов интерпретации художественного процесса, представленных, например, тематической (доминировавшей в советской критике) и философской (в современных исследованиях) линиями, настоящее исследование сосредоточено на выявлении эволюции формальных изменений в станковой пластике. Таким образом, исследование сфокусировано на собственно профессиональных аспектах развития скульптуры: формальных и предметно-жанровых. Автор ставит своей целью в первую очередь зафиксировать формальные и содержательные изменения и уже после, исходя из множества факторов, объяснить их.

Присутствует еще один аспект проблемы развития современной пластики: станковая скульптура, уже не привязанная к стационарным, помпезным республиканским выставкам, становится мобильной. Теперь она зачастую предназначена для продажи (скульптуру небольших размеров легче продать) и для участия в выставочных проектах за границей (скульптуру небольших размеров легче транспортировать).

Актуальна также проблема корреляции современного состояния национальной пластики с современными тенденциями в зарубежной скульптуре.

Поступательный процесс освоения новых принципов формообразования прослеживался еще в 1970-х годах. В локальной ситуации общего культурного пространства СССР белорусские скульпторы могли знакомиться с новыми, отличными от соцреалистических, творческими методами и методами трактовки формы опосредованно, в основном через скульптуру Прибалтийских республик. В белорусской станковой скульптуре этого времени можно наблюдать использование пластических цитат из творчества литовских скульпторов А. Кузьмы, Л. Жуклиса, Я. Мозурайте-Кляменке. Отдельные приемы обобщения при работе с камнем заимствуются белорусскими авторами у латвийских

коллег М. Ланге, М. Скулме и др. Можно отметить идентичные прибалтийским принципы формообразования, взаимодействия объемов с пространством.

В 1980-е годы белорусские скульпторы уже напрямую обращаются к первоисточникам прогрессивных тенденций зарубежной скульптуры, например, авторские приемы построения композиции и формы Г. Мура эксплуатирует в своих работах А. Метлицкий, репликами на творчество А. Джакометти являются отдельные произведения В. Слободчикова и т. д. Творчество этого поколения белорусских скульпторов представляет собой непрерывный диалог с классиками скульптуры XX века.

Однако белорусская скульптура в своей основе некомплятивна. Несомненно, и на этом этапе в своих лучших работах белорусские скульпторы смогли выйти на вполне оригинальный, в рамках советского культурного пространства, уровень. Этот тезис подтверждается закупкой у белорусских авторов отдельных произведений Государственной Третьяковской галереей («Декабристы» Г. Горовой, «Два торса» Л. Давиденко, «Материнство» А. Метлицкого и др.).

В настоящее время белорусская станковая скульптура представляет собой цельное и динамично развивающееся явление в рамках современного искусства. Залогом этой динамики выступают международные контакты. Белорусы участвуют в представительных международных проектах, например В. Копач и А. Финский — на Третьем Международном симпозиуме по скульптуре в Пекине (2002), А. Шомов — Международном парижском осеннем салоне (2002) и т. д. При этом работы белорусских художников в экспозициях этих выставок выглядят соответствующими их общему уровню, представляя современное состояние белорусской пластики. Молодые белорусские скульпторы (А. Воробьев, А. Асташов, В. Копач, В. Пипин и др.) активно принимают участие в международных симпозиумах в Польше, Германии, Китае, на Украине («Неолит-96», «Ороньско-2000», «Интеграрт-1999—2002» и др.).

Белорусская станковая скульптура вплетается в контекст современной мировой скульптуры. В творчестве белорусских скульпторов наблюдаются три основные стратегии по отношению к зарубежному опыту:

- механическое заимствование, подражание;
- игнорирование, продолжение использования эстетических и стилистических принципов академического реализма, декларируемое как сохранение «школы»;
- развитие и интерпретация тенденций зарубежного искусства, их синтез с традициями белорусской пластики в индивидуальных творческих поисках.

Как фигуративное, так и формальное направления, представленные в современной белорусской пластике, вполне находятся в контексте европейского искусства. Это становится очевидным в процессе анализа многочисленных международных выставок и контактов национальной станковой скульптуры. Собственно, условно называемое реалистическим направление в станковой скульптуре довольно консервативно и обречено развиваться в традиционных рамках, которые являются общими для европейской фигуративной пластики. Формальные поиски в белорусской станковой скульптуре, как было отмечено выше, пусть с некоторым запаздыванием, но все же синхронизированы с развитием прогрессивных тенденций в современной скульптуре.

В качестве положительного свойства белорусской станковой скульптуры можно выделить ее синтетичность и открытость к различным влияниям извне. Однако при всей своей восприимчивости к представляющим интерес для ее развития инородным тенденциям белорусская станковая скульптура сохраняет национальные особенности. Они являются основой ее современной оригинальности и, проявляясь на протяжении всего периода ее развития, придают ей национальное своеобразие, выделяющее белорусскую станковую пластику на фоне зарубежной скульптуры.

Одним из методов анализа современной станковой скульптуры может выступать ее рассмотрение в комплексе с архитектурной средой, в которой она существует. При таком подходе становятся видны следующие аспекты ее развития: если ранее скульптура выполняла в первую очередь репрезентативные, агитационные задачи в интерьерах музеев, ленинских комнат и т. д., то есть являлась смысловой доминантой помещения, то в настоящее время станковые объекты выступают в основном в качестве пластических акцентов интерьера. Соответственно,

пластическое решение произведения становится более гибким, учитывающим вкус современного заказчика или зрителя. Такая скульптура трансформируется в рамках концепций общего дизайна проекта, в котором она задействована. Даже присутствуя на выставках в качестве автономного объекта, каждое из станковых произведений производит впечатление фрагмента своей оригинальной среды, для которой, как предполагается, это произведение предназначено.

Анализ технического исполнения произведений позволяет сделать вывод, что современную станковую скульптуру характеризует скрупулезная проработка формы — сделанность, использование hi-tech, новых материалов и видов техники. Это происходит, видимо, по причине того, что в настоящее время станковая скульптура ориентирована на коммерческий успех и потенциальный покупатель традиционно оценивает ее с точки зрения «многодельности». Скульпторы старших поколений меньше внимания уделяли тщательной разработке фактуры и не стремились к внешней привлекательности, «красивости» работы — им было достаточно, чтобы в скульптуре прочитывалась полезная идея (некоторые работы 1970—начала 1980-х годов даже откровенно импрессионистичны (скульптуры А. Санько, С. Селиханова)).

Все перечисленные подходы к изучению темы позволяют констатировать и раскрывают безусловные поступательные изменения в станковой скульптуре с 1975 по 2000 год.

Таким образом, мы видим, что:

- станковая скульптура, как особый раздел (вид) искусства скульптуры, обладает рядом специфических тематических и формальных особенностей, позволяющих ей находиться на переднем крае пластических и формальных поисков в системе белорусского искусства;
- обзор литературы по теме монографии выявляет широкое поле для исследования проблем современной станковой скульптуры. Обобщающие, комплексные работы посвященные белорусской станковой пластике ограничены 1970-ми гг. и в то же время имеется обширный, но разрозненный материал по современной скульптуре, который нуждается в комплексном изучении и обобщении;

- современное состояние и динамичное развитие белорусской станковой скульптуры обусловлены периодами исторического развития национальной скульптуры. В исторической ретроспективе можно выделить наследуемые характерные черты, такие как внимание к материалу, пластичность, специфичная декоративность в обработке поверхности произведений и т. д., присущие белорусской скульптуре. Видно, что отечественные традиции существуют и придают национальное своеобразие современной белорусской пластике. Также несомненно, что база для современного развития белорусской пластики сформировалась на основе изобразительной концепции соцреализма, наследующего академизму;

- в процессе развития национальной станковой скульптуры присутствует длительное художественное единство, преемственность традиций, принципов и методов работы. Это единство и преемственность возможны только при наличии определенной образовательной среды, которая в данном случае, безусловно, имеет место в виде сложившейся к настоящему времени системы обучения;

- анализ временного отрезка в развитии белорусской станковой скульптуры, непосредственно предшествующего исследуемому, позволяет предположить дальнейшее более динамичное ее развитие, пока еще несколько сдерживаемое жесткими принципами социалистического реализма;

- выглядит оправданным применение в исследовании историко-искусствоведческого, стилистического, культурно-исторического и ряда других методов анализа, среди которых доминирующими являются методы формального анализа произведений. Также по персоналиям наиболее характерных скульпторов логичной представляется подача материала в хронологическом порядке.

Белорусскую станковую скульптуру последней четверти XX века следует рассматривать в контексте исторического развития скульптуры и всего белорусского искусства в целом. Осознание исторической укорененности объекта исследования необходимо при его комплексном искусствоведческом анализе.

## **ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СТАНКОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ СЕРЕДИНЫ 1970—НАЧАЛА 1990-х ГОДОВ**

### **Стилистические особенности станковой скульптуры середины 1970—1980-х годов**

В середине 70-х годов XX века творческую деятельность еще продолжают представители старейшего поколения белорусских скульпторов — З. Азгур, А. Бембель, С. Селиханов и др. Но ситуацию в белорусской станковой скульптуре определяют активно работающие первые выпускники БГТХИ: А. Аникейчик, Л. Гумилевский, И. Миско и др., а также скульпторы, окончившие российские художественные вузы, — Г. Муромцев, М. Рыженков и др. Период их творческой зрелости приходится на 70—80-е годы XX века.

В эти годы станковая скульптура вновь, после некоторого перерыва, заняла ведущее место среди остальных видов скульптуры. Налаживаются выставочная деятельность и система закупок произведений. Получившие серьезную профессиональную академическую подготовку скульпторы активно работают именно в станковой скульптуре. Станковая скульптура, как ей и положено по определению, постепенно становится лабораторией для апробации новых пластических и тематических решений. Действительно, мобильная и не требующая больших затрат на реализацию станковая пластика позволяет авторам оперативно реагировать на изменения в общественной ситуации, а также фиксировать свои собственные творческие наработки.

В 1970—начале 1980-х годов ведущими в творчестве белорусских художников остаются академические формы социалистического реализма. В это время, как и на протяжении всего периода жесткого идеологического контроля искусства государством, главным для произведения искусства было нести какую-либо социально полезную информацию в соответствии с марксистской концепцией классовости и партийности литературы и других видов искусства [149, с. 6], эстетические же качества этого произведения были на втором плане. Но в начале исследуемого периода идеологическая позиция государства стала несколько мягче, следствием чего явилось расширение круга тем для творчества. Кроме того, станковая скульптура тем и отлича-

ется от монументальной, что она не обязательно должна агитировать или убеждать зрителя в своей правоте, а может быть интимной, почти аполитичной, близкой бытовому жанру. К тому же «правильная» по содержанию скульптура стала более свободна по пластике. В формальных решениях работ этого времени присутствуют определенные стилистические градации, которые наблюдаются в работах второго поколения белорусских авторов.

Чтобы наглядно увидеть разницу между творческими подходами этих двух поколений, стоит рассмотреть этапное произведение белорусской станковой скульптуры «Весна Победы» (1975), рис. 1, цв. вкл., А. Аникейчика в сравнении с работами на военную тематику представителей более старшего поколения.

Произведение создано как раз на границе исследуемого периода и раскрывает, казалось бы, традиционную для советского искусства второй половины XX века военную тему. В этой композиции исторические события уже не показываются буквально, как это было ранее в работах белорусских скульпторов, а происходит раскрытие и метафорическая трактовка победы.

Композиция представляет собой изображение сидящего солдата, над которым парит гораздо больший по масштабу женский портрет. На первый взгляд этот образ Победы, совершенно необычный в белорусской скульптуре 1970-х годов, может показаться очень неожиданным. Но, во-первых, в белорусском искусстве этого времени уже присутствует стремление дать символическую интерпретацию военных событий — примерно в это же время свою военную серию живописных работ создает М. Савицкий. Во-вторых, женский образ Победы в искусстве имеет глубокие исторические корни со времен античности. Ника — эллинистическая богиня победы. Аллюзии на тему именно этой античной статуи (Ники Самофракийской) присутствуют в работе белорусского скульптора.

А. Аникейчик создает не реальный женский образ, а метафорическое изображение Победы в женском облике. Скульптор пытается воплотить символ Победы. Он не стремится точно воспроизвести военные события, например, показать только солдата-победителя на ступенях разрушенного здания, как это делали скульпторы старшего поколения. Скорее наоборот, здесь солдат играет роль в диалоге, его образ типизирован, доминирует же в

композиции женский лик — напряженный, с открытым лбом и крупными, почти мужскими чертами лица.

Если сравнить это произведение с работами на военную тему предшественников скульптора (например: «Раненый воин» (1952) В. Полийчука, «За советскую Родину» (1946) А. Бембеля), то у А. Аникейчика наблюдается принципиально иной, метафорический подход к художественному раскрытию одних и тех же явлений (событий), отличный от поисков типического в частном у скульпторов старшего поколения. При этом названные произведения находятся в рамках одной темы и в формах академического реализма. В отличие от вышеперечисленных композиций работу А. Аникейчика характеризует свободный подход к материалу, градации фактур, отсутствие детальной моделировки поверхности — всё подчинено максимальной выразительности основной идеи — авторской трактовке образа Победы.

В то же время не следует думать, что скульпторы «первого» поколения представляли собой абсолютно однородное явление. Так, социалистический реализм, конечно, нивелирует индивидуальность художника, но в границах этого стиля можно рассмотреть черты, характерные для каждого из этих старейших белорусских скульпторов. В начале исследуемого периода это поколение плодотворно работает в портрете.

З. Азгур продолжает пополнять свою, и без того огромную, портретную галерею. В это время им создан ряд лирических, менее академичных портретов (портреты заслуженного артиста БССР скрипача А. Амитона (1975), писателя И. Науменко (1975) и др.). Интересны по формально-экспрессивному решению кажущиеся гротескными портреты представителей классической немецкой философии И. Канта (1987), Л. Фейербарха (1985), Г. Гегеля (1987) и др. Так как эти образы являются не натурными, а как бы представляющими свои философские концепции, то в них мастер предельно заостряет воображаемые характерные черты, балансируя на грани следования конструктивным и анатомическим схемам. Конечно, можно заметить стилистические (и тематические) изменения в творчестве скульптора изучаемого периода. Но стоит рассматривать эти изменения в свете того, что на протяжении всей жизни мастера творчество претерпевало определенные градации в пластической трактовке портретируемых, в главном же —

приверженности к реалистической манере — З. Азгур оставался непоколебим.

В область портрета смещается творческая активность А. Бембеля. Кроме портретов В. Ленина и других деятелей коммунистической партии, которые по стилистике варьируют разработки послевоенной пластики, скульптор создает ряд камерных, поэтичных образов современников, в основном представителей культурной элиты, и несколько композиционных портретов поэтов прошлого. Им созданы скульптурные портреты Янки Купалы (1978), А. Блока (1980), белорусского советского философа, академика К. Буслова (1976), народного художника БССР, Л. Щемелева (1978), народного писателя БССР И. Шамякина (1980).

Любопытен в этом ряду портрет Янки Купалы, созданный в 1980 году. В нем скульптор применительно к образу культурного героя пытается использовать приемы, которые он успешно эксплуатировал для придания триумфальности, значимости образам В. Ленина. Голова поэта резко, динамично развернута по отношению к торсу, что характерно для бембелевских портретов В. Ленина. Развевающиеся драпировки в нижней части композиции также повторяют композиционное решение идеологизированных композиционных портретов вождя и ассоциируются со знаменем. Образ поэта получается излишне патетичным. Этот пример свидетельствует о том, что такой путь для раскрытия образов деятелей национальной культуры уже неприемлем, вместо скомпрометированных монументальной пропагандой стилистических штампов нужны новые, принципиально отличные разработки, которые появляются в станковых произведениях следующего поколения скульпторов. В то же время выбор в качестве материала традиционного в белорусской скульптуре дерева и способ его обработки (образ поэта словно фокусируется, формируясь из крупных, брутальных следов резца на основании портрета к постепенной детализации в верхней части) позволяет воспринимать портрет песняра в контексте национальной (народной) культуры.

Традиционен в своих портретах и А. Адашкевич (портрет маршала Г. Жукова (1988)). Он разрабатывает тему парадного,

репрезентативного портрета, с перечислением всех регалий портретируемого и детализацией черт.

Творчество второго поколения белорусских скульпторов (А. Аникейчика, Л. Гумилевского, Г. Муромцева, И. Миско, Н. Рыженкова и др.) подробно изучено. В задачи исследования не входит перечисление произведений, уже описанных в монографиях и обобщающих работах. Нет необходимости в повторном рассмотрении произведений станковой скульптуры, созданных в 70—начале 80-х годов XX века. Существенно то, что работы нового поколения скульпторов, первых выпускников БГТХИ, формально и тематически отличны от работ скульпторов старшего поколения. Эти различия и их причины очевидны. Они ознаменовали отрыв, пока еще в рамках тематики и стилистики соцреализма от однозначной реалистической, академической трактовки формы.

Итак, в связи с некоторым ослаблением позиций социалистического реализма в период конца 1970—начала 1980-х годов происходит дальнейшее развитие наметившихся новых формальных (декоративность, обобщение, «эмоциональность» пластики) и тематических (неортодоксальная трактовка исторических событий, романтизация) тенденций.

Для данного исследования важно подчеркнуть, акцентировать момент преемственности и в то же время «переходности» поисков нового пластического языка в произведениях белорусских скульпторов этого периода. Можно рассматривать творчество упомянутых скульпторов и как переходное звено между работами старшего поколения и произведениями современной станковой скульптуры. Причем во многих работах этой генерации скульпторов уже ясно прочитываются новые, перспективные приемы и принципы, которые, развившись в произведениях молодого поколения авторов, примут вид определяющих тенденций.

### **Основные формальные подходы в станковой пластике 1980—начала 1990-х годов**

В середине 1980—начале 1990-х годов новую концепцию развития скульптуры, а именно станковой скульптуры, смогли предложить скульпторы-выпускники БГТХИ 1970-х годов. С этого вре-

мени станковая скульптура, в сравнении с монументальной, окончательно становится более свободной, экспериментальной в области формальных разработок.

Тогда же ведущий белорусский скульптор и педагог А. Аникейчик отмечает: «Современное искусство постепенно отходит от произведений больших размеров к более скромным, камерным...», к «человеческому масштабу» [8, с. 9]. Он говорит о приходе в белорусскую скульптуру новой формации творцов: «...в наше художественное окружение вошла группа молодых скульпторов... Г. Горовая, С. Горбунова, В. Слободчиков, А. Финский, Л. Давиденко, Л. Зильбер, А. Шатерник, А. Метлицкий и другие скульпторы этого поколения» [8, с. 5].

Как скульптор-практик, А. Аникейчик обращает внимание на самую важную, на его взгляд, особенность творческого метода молодых скульпторов: «...свои произведения они сразу задумывают в материале — дереве, металле, камне. И тогда содержание и форма естественно сливаются во время работы, пластическое решение не имеет диссонансов» [8, с. 5]. Рассуждая, чем еще творчество этой группы скульпторов отличается от предшественников, мастер видит разницу еще и в том, что «...в наличии принципиально иной подход, нежели у предшественников. Не конкретное событие воплощают они, а ищут эмоциональный пластический образ» [8, с. 8].

Самыми яркими и последовательными молодыми скульпторами, одними из самых первых применившими в своем творчестве свободные композиционные приемы и смелые принципы формализации, обобщения, были Г. Горовая и Л. Зильбер. Необходимо проанализировать их творчество, чтобы выявить, с каких творческих экспериментов с формой и композицией начался современный этап в развитии белорусской станковой скульптуры.

Оригинальными композиционными поисками, при остроте пластических решений отмечено творчество Г. Горовой, а последовательное развитие тенденции к большей декоративности и обобщению формы прослеживается в работах Л. Зильбера. Произведения, созданные этими авторами, наиболее полно иллюстрируют две перспективные тенденции в белорусской станковой пластике 1980-х годов, которые оказались определяющими для дальнейшего развития белорусской станковой скульптуры.

Г. Горová начинает свою творческую деятельность с работ на достаточно традиционные темы. Но даже в рамках этих тем она всегда находит композиционные ходы, которые передают ее авторский, оригинальный взгляд на изображаемые ею действия, события. Показательны в этом отношении скульптуры «Бег» (1977) и «В бой» (1984). Ритм, композиция и стилизация формы, акцентация фактур в использовании материала здесь подчинены максимальному раскрытию динамики произведений.



Г. Горová. *В бой (Безымянная высота, Атака)*. 1984. Бронза. 18 × 41 × 33 см.  
Национальный Полоцкий историко-культурный музей-заповедник

Для пластики Г. Горовой 1980-х годов характерны ассоциативность, эмоциональность. Ее скульптуры активно взаимодействуют с пространством («Лес» (1983)). Эти качества являются определяющим в творческом развитии скульптора. На фоне белорусской станковой скульптуры 1970—начала 1980-х годов свободные, пространственные произведения Г. Горовой кажутся остро оригинальными в сравнении с традиционными композициями академизма.

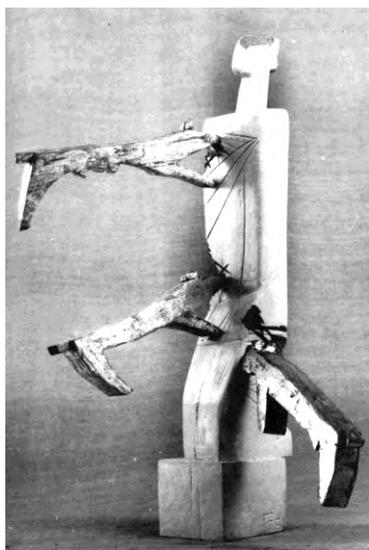
Творчество Г. Горовой и в начале 1990-х годов находится в области формальных и стилистических поисков, авангардных для белорусской станковой скульптуры того времени. Г. Горовая сильнее, чем остальные белорусские скульпторы, в своих работах обостряет, ищет крайние, оригинальные средства выразительности.



Г. Горовая. *Лес*. 1983. Алюминий. 65 × 33 × 46 см.  
Национальный художественный музей Республики Беларусь

В отдельных ее произведениях присутствует экспрессивное, драматическое звучание. Такова скульптура «Страсти» (1993). Она представляет собой условно вырезанную, как бы связанную, геометризованную человеческую фигуру, стоящую в неудобной позе на коленях, в которую на разных уровнях воткнулись схематичные изображения животных. Эти фигурки животных (волков? собак?) соединены с человеческой фигурой таким образом, что создается

впечатление, будто они набросились на человека. Места «укусов» грубо вырезаны и тонированы красным цветом, что контрастирует с общим белым тоном фигуры. Объект очень обобщен, скульптор отказывается даже от таких деталей, как руки, что подчеркивает ощущение незащитности изображенной фигуры. Такие абстрагированные изображения, приближающиеся к символу, могут трактоваться как буквально, так и иносказательно. Само название «Страсти» говорит о том, что работу можно понимать как символ обреченности, незащитности человека перед его страстями, которые его терзают, «рвут на части».



Г. Горовая. *Страсти*. 1993. Дерево, энкаустика. 80 × 50 × 30 см.  
Собственность семьи художника

Другую сторону творческого эксперимента Г. Горовой представляют работы, обращенные к глубокому мифологизированному прошлому. Эти скульптуры, почти символы из нашего подсознания, по форме сильно геометризированы, архаичны. Они выполнены в основном в дереве, как и древние языческие идолы («Солнцеклонники» (триптих, 1991), «Тотем-1» (1991, дерево), «Тотем-2» (1991), «Шествие» (1991)).

Между этих двух основных линий развития в творчестве скульптора существуют абстрактные, характеризующиеся отсутствием повествования пластические этюды. В них скульптор, игнорируя детали, показывает схематическую красоту движения. Названия этих работ тоже условны: «Акт» (1995), «Движение» (1996). Даже оперируя распространенным в белорусской станковой скульптуре приемом общей тонировки фигуры в темный тон с осветлением золотым цветом важных деталей, на которые в первую очередь должно обращать внимание зрителя, Г. Горовая старается быть оригинальной. Она окрашивает золотым цветом не лицо и руки — такой прием часто встречается в белорусской станковой скульптуре этого периода, — а область живота сидящей женской фигуры: «Ожидание» (1996), рис. 2, цв. вкл. Скульптор также разрабатывает библейскую тему, по-своему трактуя, обобщая формы стилизованных фигур («Оплакивание» (1993), «Идущий» (1994), «Пьета» (1993)).

Характерными и во многом определяющими для 1980-х годов были формальные поиски Л. Зильбера, который, в отличие от остальных молодых скульпторов этого поколения, разрабатывал свой особый пластический язык, не привязываясь к определенному материалу.

Его монументальные и станковые работы выполняются преимущественно в металле — бронзе, выколотке из меди, стали. В них скульптор, конечно, учитывает свойства этих материалов, но, исполняя модель для литья или выколотки в пластилине или глине, именно на этой стадии закладывает главные свойства своих работ, которые при переводе в материал не меняются.

Такой способ принципиально отличен от вырубания скульптуры в камне или вырезания ее в дереве. В этих случаях скульптор зависит от материала — в некоторые моменты материал подсказывает скульптору пластическое решение объекта, ограничивая его в иных случаях. При работе с пластилином или глиной эта зависимость сводится к минимуму — автор имеет дело не с конкретным результатом своей работы, а с абстрактными формами в пространстве, и именно на достижении гармонии их пространственного взаимодействия он в первую очередь сосредоточивает свое внимание. От материала в таком случае скульптор почти абстрагируется. При литье и особенно будучи подвергнутыми чеканке, такие объ-

екты приобретают дополнительную декоративность и предметность, плотность.

Показательны работы скульптора, выполненные в технике выколотки. В них Л. Зильбер пользуется «подсказками» этой специфической техники. Яркий пример такой скульптуры — это «Энергетики» (1973). Здесь мы видим конструктивную форму, грани которой образованы сварным швом, и неясно — происходит ли это оттого, что скульптор именно так замыслил показать форму, или оттого, что шов в этом месте необходим технологически. Скорее всего, в данном случае творческие замыслы автора взаимосвязаны с знанием технологии, позволяющим использовать технологические моменты в художественных и декоративных целях, и, более того, даже строить на них все пластическое решение композиции.



Л. Зильбер. *Энергетики*. 1973. Выколотка, сварка. 202 × 65 × 76 см.  
Национальный художественный музей Республики Беларусь

Скульптура Л. Зильбера представляет образец свободного подхода к материалу. Его пластические поиски соответствуют характерным для тех лет поисками «современности», отгалкивающимися не от внутренних свойств объекта изображения, а от его внешнего, «реалистического» проявления.

Можно, конечно, искать истоки такой стилизации в кубизме, но, по всей видимости, Л. Зильбер в большей мере ориентируется на обобщения, свойственные скульптуре в народном творчестве. Налицо принципиальная разница — кубизм разлагает реальность на составные элементы, плоскости, а народная скульптура трансформирует — делает проще, понятней. В итоге пластика Л. Зильбера очень обобщенна, лапидарна («Смотрящий на звезды» (1972)). Теперь, спустя два десятилетия, мы видим, что такая обобщенность, такой подход к разработке формы нашли своих последователей среди молодых скульпторов и стали основой для дальнейших, уже более свободных, экспериментов с формой.

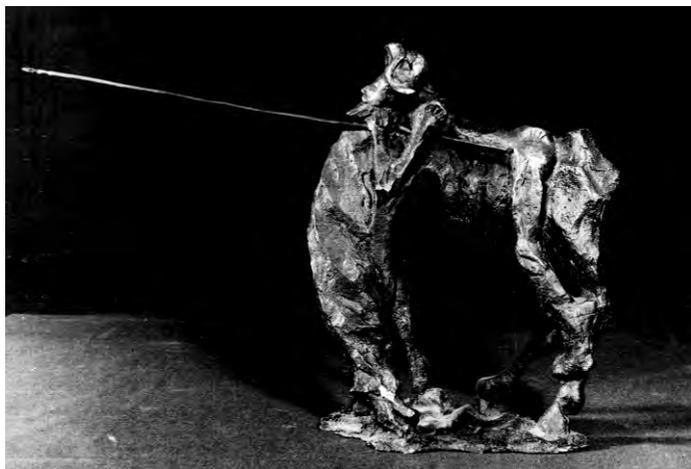
Последующее раскрытие новых тенденций можно наблюдать в экспозиции состоявшейся в 1985 году совместной выставки четырех скульпторов, представителей тогда молодого, а теперь уже среднего поколения: А. Метлицкого, В. Слободчикова, А. Кузнецова и А. Финского.

Особого внимания заслуживают работы В. Слободчикова. Значительность влияния его творческих поисков на современный художественный процесс требует более подробного творческого портрета этого скульптора. Его манера последовательно эволюционирует, изменяется, но при этом сохраняются принципы, которые были заложены в ранних работах скульптора. И среди стилистической разбежки от «декоративного соцреализма» до архаичной символическости, существующей между первыми творческими работами и скульптурой последних лет, можно выделить характерные черты (упрощение, приближающееся к схематичности, применяемое для большей отточенности содержания, декоративное обобщение и др.), по которым можно безошибочно определить авторство этих объектов.

Уже в своей первой, еще студенческой, оригинальной станковой композиции «Дон Кихот» (1973) В. Слободчиков продемонстрировал ряд качеств, которые стали характерными и определяющими в его дальнейшем творчестве. Скульптура представляет собой

условные изображения фигур Дон Кихота и Росинанта. Рыцарь лежит на спине своего коня, который в то время, пока его хозяин отдыхает, переступая с ноги на ногу и наклонив голову, щиплет траву. Всадник подложил под голову скрещенные кисти рук и поднял лицо вверх. Горизонтально пространство организует длинное копье, которое Дон Кихот, очень естественно прижимая рукой к телу, удерживает скрещенными кистями на холке коня.

В этой работе, несмотря на отсутствие проработки деталей и очень условную трактовку формы, ясно прочитываются характеристики коня и всадника, а также общее мечтательное настроение композиции. Еще несовершенная стилистически, работа привлекает внимание небанальной, романтизированной трактовкой образа известного литературного героя.



В. СлОбодчиков. *Дон Кихот*. 1973. Бронза. 27 × 12,5 × 19 см.  
Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Такая интерпретация образа Дон Кихота была бы невозможна в работах скульпторов предыдущего поколения. Для них было бы характерно отразить в подобной композиции социально полезные качества героя.

В. СлОбодчиков же подчеркнуто нейтрален. Он обращает внимание зрителя на самое главное — настроение, состояние изобра-

жаемых персонажей. Таким образом, в этой композиции скульптор, используя минимум средств, передает необходимое количество тщательно отобранной, «главной» информации.

Скульптура имеет выраженное членение на профили, фас и четкую организацию направлений движения объемов в рамках выбранной схемы, в данном случае прямоугольной: два выразительных параллельных профиля, фас и «глухая» задняя часть. Такая композиционная ясность прослеживается и в более поздних станковых работах скульптора. В этой работе, как и в дальнейшем творчестве автора, также проявляется эксплуатация и переосмысление собственных детских впечатлений.

Приобретение работы Государственной Третьяковской галереей показывает, что параллельно творчеству активно работающих и преподающих скульпторов в работах их учеников наметились новые перспективные содержательные и стилистические тенденции, которые, как можно убедиться на нижеследующем материале, будут определять развитие белорусской станковой скульптуры в дальнейшем.

В период конца 1970—середины 1980-х годов В. Слободчиков создает ряд работ, которые находятся в рамках концепции соцреализма, то есть эти скульптуры варьируют общие для советского искусства того времени темы войны («Сообщение Совинформбюро» (1983) и труда («Ивенецкие мастера» (1979)). Новое, отличное от работ предшественников в этих работах, то, что скульптор пытается показать хрестоматийные события с неожиданной стороны.

Ярким примером такого рода творчества может служить станковая скульптура «Тишина» (1984), экспонировавшаяся на выставке «Подзвігу народа жыць у вяках», посвященной 40-летию освобождения Беларуси. Скульптура изображает солдата-юношу в полной боевой амуниции, с винтовкой за спиной, сосредоточенно играющего на скрипке. «Говорящее» название («Тишина») несет смысловую нагрузку: подчеркивая необычность ситуации, показывает, что когда звучит музыка, пушки замолкают.

Описывая свой творческий метод, В. Слободчиков отмечает сознательное использование парадоксального контраста войны и музыка [18]. Автор добивается оригинальности еще и формально стилизуя традиционные по теме изображения.



В. Слободчиков. *Тишина*. 1984. Бронза. 49 × 33 × 14 см.  
Национальный художественный музей Республики Беларусь

Параллельно работам официального характера В. Слободчиков занимается и свободными поисками своего изобразительного языка. В скульптурах «Девушка с птицами» (1981), «Спелые яблоки» (1980) и др. общественно полезное содержание отсутствует, эти работы, сделанные в дереве, решают только формальные и эстетические задачи.

Далее, к концу 1980-х годов, В. Слободчиков выходит на принципиально новый уровень. Его работы все больше отдаляются от грубого, буквального отражения действительности. Описательность ранних работ сменяется лаконичностью. В творчестве скульптора этого периода существуют промежуточные между символизмом и описательностью работы, такие как «Столкновение» (1988), «Утро» (1987), «Сафо» (1988), которые ещё несут большое количество деталей, не имеющих значения для общего смысла работ.

Можно сказать, что в таких произведениях скульптор осваивает материал, взаимодействует с ним. Обобщения в этих работах

диктуются именно материалом, а не концептуальным замыслом скульптора. Небольшое количество работ этого времени создается В. Слободчиковым в шамоте («Снопы» (1986), «Информация» (1989)). Скульптура «Информация» представляет собой портрет человека, зажатого на уровне глаз керамическим прямоугольным блоком таким образом, что свободными остаются только верхняя часть головы, лицо и одно ухо. Этот черный блок сжимает и деформирует голову человека, его глаза закрыты, лоб напряженно наморщен, рот страдальчески полуоткрыт. Скульптору удалось, применив несколько тяжеловесную и расплывчатую метафору, передать перегруженность и раздавленность современного человека огромным объемом информации, которую он уже не в состоянии воспринять. Интересно, что в момент создания (1989) эта работа прочитывалась зрителями как прямолинейная метафора перегруженности негативной, разоблачительной информацией о советском прошлом. Со временем произошло смещение смысла этой композиции. И сейчас во время совершенствования информационных и коммуникативных технологий портрет приобретает новое звучание.

Здесь скульптор пробует применить шамот для решения своих творческих задач и, казалось бы, применяет удачно. Но в отличие от А. Шатерника и А. Финского, которые успешно использовали шамот в своих произведениях, В. Слободчиков в дальнейшем отказывается от этого материала, обладающего специфической палитрой выразительности. Возможно, скульптор не использует шамот потому, что он слишком простой, демократичный. На приведенном выше примере видно, что скульптору удастся передать свой замысел, но кроме прочитываемого содержания скульптура должна иметь и эстетическую привлекательность, а шамот беден выразительными средствами. Бронзовое литье, техника, в которой сделано большинство следующих работ скульптора, — это более «дорогая» технология и это, видимо, придает скульптурам дополнительную ценность. Кроме того, станковая скульптура, выполненная в шамоте, пригодна исключительно для выставок и музейных коллекций. Это похоже на мысли, опредмеченные минимальными средствами, предназначенные для кратковременного рассматривания в экспозиции среди других скульптур — в такой ситуации для привлечения внимания зрителя нужна в первую очередь формальная оригинальность. Бронзовые работы скульптора самодостаточны — они могут суще-

ствовать не только в выставочном пространстве, но и автономно, например в интерьере.

«Вдовы» — выполненная в дереве работа 1985 года, в которой В. Слободчиков применяет прием, далее активно используемый им в бронзовых объектах. Скульптор тонирует фигуры в темный цвет, а лица и руки в светлый (оставляет натуральный цвет дерева), добиваясь ощущения траура контрастом черного и белого.



В. Слободчиков. *Вдовы*. 1985. Дерево. 165 × 50 × 35 см.  
Национальный художественный музей Республики Беларусь

В этом произведении, изображающем двух стоящих лицом друг к другу женщин в трауре, В. Слободчиков еще не достигает большой степени обобщения. Он показывает складки одежды, тщательно моделирует руки и т. д. Технический прием контрастной тонировки частей скульптуры далее автор применяет в бронзе.

«Вербница» (1988), «Появление» (1991), «Дяды» (1990) — в этих скульптурах В. Слободчиков игнорирует детали, не имеющие отношения к содержанию. Сравнение «Появления» (композиции из двух женских фигур) со «Вдовами» (тоже двухфигурной композицией) показывает, насколько далеко автор продвинулся в направлении обобщения и знаковости. Во «Вдовах» ненужные

детали ничего не добавляют к смыслу произведения, в «Появлении» скульптор обходится минимумом деталей, и при этом скульптура не теряет, а скорее прибавляет в своей выразительности. По форме к этому циклу произведений близка и скульптура «Наследие» («Спадчына») (1989). Сложные складки и коконообразная форма этой фигуры призваны создавать ощущение сложности, многослойности этого образа. Здесь, по контрасту с остальными работами цикла, лицо и руки фигуры не высветлены. Это создает ощущение ее отдаленности (во времени?). На фоне этой работы наглядно видна выразительность остальных, с полированными лицами и руками, женских фигур.

В конце 1980—начале 1990-х годов скульптор обращается к библейской теме. Им создается серия работ «Житие». Это такие бронзовые скульптуры, как «Оплакивание» (1989), «Дорога» (1989), «Благовещение» (1990), «Успение» (1990), «Пьета» (1990), «Мадонна» (1990) и еще некоторые вариации на библейскую тему. В этих простых композициях В. Слободчиков избавляется от лишних деталей, достигая почти крайней степени обобщения, возможной при сохранении фигуративности.

Как вытянутые конусовидные формы, несколько пережатые в тех местах, где должны быть шея и талия, трактуются фигуры в работе «Оплакивание» (1989).



В. Слободчиков. *Оплакивание*. 1989. Бронза. 51 × 49 × 18,8 см.  
Национальный художественный музей Республики Беларусь

На каплевидных формах, обозначающих головы женщин, едва намечены черты их лиц, на торсе едва заметно обозначены руки, на одеждах — складки. В скульптуре присутствует характерное цветовое (тоновое) деление на темные женские фигуры и светлую, блестящую, без признаков пола, лежащую горизонтально, подвешенную между ними.

В таком же ключе скульптор разрабатывает актуальную в белорусском искусстве чернобыльскую тему. И благодаря такому пластическому обобщению, стилизации, эти произведения становятся не изображением (отражением), а символами катастрофы («Черная быль» (1990)).

Эти работы, по сути, — обнаженные души объектов. В них наблюдается минимум реальности — максимум символизма. При этом произведения скульптора еще и осмысленно фигуративны, то есть, пользуясь кодом человеческого тела, каждая скульптура не посылает зрителя к его личным воспоминаниям и ассоциациям, а вполне внятно передает то, что хочет сказать автор.

Скульптор показывает схемы фигур, движений. В пластических решениях последних работ художника присутствуют почти геометрический стиль, возвращение к архаике. Применительно к творчеству В. Слободчикова последнего десятилетия XX века можно согласиться с термином «неоархаика». И упреки в плагиате неуместны, потому что архаическое сознание как символично, так и синтетично, компилятивно, то есть нет четкого разделения между личной и внешней реальностями, они слиты в одно целое всеохватывающее образование, находящееся вне автора, который просто берет и интерпретирует его фрагменты — даже не интерпретирует, а демонстрирует.

Композиция приближается к символу — в таком виде основную идею скульптуры легче воспринять, не отвлекаясь на пластические, анатомические и другие подробности. Работы скульптора очень лаконичные, простые. Но эта простота никак не сказывается на композиции, равновесии объемов, смысловой нагрузке. По всей видимости, скульптор стремится к максимальной выразительности при минимуме затраченных средств.

Слободчиков подчеркивает, что многие его образы навеяны впечатлениями детства. «...Работая в мастерской, я снова и снова возвращаюсь в мыслях к своему детству... То, что окружало меня,

те таинственные и сказочные образы... и теперь дают мне вдохновение для моих скульптур... Весь эмоциональный склад нашей души идет оттуда — из нежного, такого веселого и такого грустного детства» [255]. Детское восприятие реальности действительно мифологизировано, символично. Оно строится не на логическом познании, а на эмоциональном восприятии, причем информация об окружающем мире связывается именно при помощи мифологических, а не логических конструкций. Этим детская интерпретация реальности близка архаичной. Принимая во внимание эти рассуждения, можно понять подход В. Слободчикова к выбору и пластическому решению образов в станковой скульптуре.

Велика группа работ, которые скульптор исполняет в реалистической манере. Однако, в современных реалистических работах В. Слободчикова присутствует символический подтекст. Автор будто не считает важным быть последовательно реалистичным. То есть реалистическая форма, как впрочем, и нереалистическая — это не самое важное в работах скульптора. Основное — символистическая насыщенность. На фоне знаковых, наполненных содержанием, стилизованных скульптур попытки автора работать в чисто «реалистической» манере выглядят неубедительными.

Таким образом, в творчестве В. Слободчикова явно прослеживается характерная раздвоенность, разделенность на реалистическое (идущее от пройденной скульптором академической системы обучения и диктуемое социальным заказом) и символистическое (формальное) направления, существующие параллельно. Также можно проследить эволюцию скульптора от первых работ, выдержанных в стилистике пусть достаточно свободного по форме, но все же академического реализма, до чисто декоративных, формальных скульптур последних лет, причем на протяжении этой эволюции происходят трансформация фигуративной пластики в сторону большей условности, отказ от деталей и приближение к знаковой трактовке образов.

Анализируя новые веяния в белорусской станковой скульптуре 1980—начала 1990-х годов, невозможно обойти вниманием творчество А. Финского, станковые работы которого ярко прозвучали в экспозициях второй половины 1980-х годов — «Первый учитель» (1982), «Баллада о мире» (1983), «Без вести пропавшим посвящается» (1984).



А. Финский. *Без вести пропавшим посвящается*. 1984. Дерево. 120 × 50 × 50 см.  
Национальный художественный музей Республики Беларусь

Работы А. Финского, как правило, очень содержательны, несут большую смысловую нагрузку. В них скульптор находит знаковые композиционные решения. Для большей ясности темы работы он прибегает к языку иносказания.

Выполненная в бронзе «Баллада о мире» представляет собой портрет умирающего солдата. Его голова в военной каске запрокинута вверх, лицо спокойно и расслаблено, рот полуоткрыт. То, что это именно умирающий, мы понимаем из контекста, в который вводит нас название, — лицо не искажено страданием, можно подумать, что изображаемый скульптором человек просто спит.



А. Финский. *Баллада о мире*. 1983. Бронза. 45 × 55 × 18 см.  
Коллекция Белорусского союза художников

Голова солдата немного наклонена вправо, а слева помещено изображение голубя с раскрытыми крыльями, который как будто отлетает от головы в противоположную ее наклону сторону. В этом случае к реалистическому портрету скульптор смело добавляет символическую деталь — изображение птицы, которое обогащает и раскрывает содержание всей композиции. Пластически портрет эксплуатирует, принятые на тот момент в белорусском искусстве фигуративные разработки, модернизированные в сторону обобщенности, лаконизма. В отношении выбранного материала композиция индифферентна.

И в других работах скульптора наблюдаются пусть несколько прямолинейные, но чрезвычайно выразительные, наполненные смыслом композиционные ходы. Любопытно, что максимально выразительные точки для восприятия произведений сосредоточены на одной, фронтальной их стороне, то есть эти скульптуры имеют одну главную точку для осмотра, с которой работа репродуцируется исключительно удачно. Такая фронтальность в решении

композиции многих работ художника является характерной особенностью его композиционного мышления. Она, безусловно, не является недостатком произведений. Но в той изобразительной системе, в которой работает скульптор, такая плоскостность и наличие «глухой» задней стороны в скульптурах, ориентированных на экспозицию на выставках, то есть на осмотр со всех сторон, кажется нарушением существующих приемов создания объемных произведений.

А. Финский много работает в шамоте, который выбирается скульптором не случайно. Слепленный из шамота объект можно немедленно обжечь, практически сразу получить готовое выставочное произведение, минуя стадии перевода в материал: формовку, литье, вырубание из камня. Этот материал позволяет скульптору очень оперативно отражать свои мысли и концептуальные разработки. Характерными являются скульптуры «Рождение» (1990), «Семья» (1990), «А. Богданович» (1990). Выполненная из этого материала композиция «Старый скульптор» (1983) наглядно иллюстрирует отношение А. Финского к процессу создания скульптуры, полное на ней сосредоточение. У изображенного за работой скульптора панамой закрыты уши и ограничено боковое зрение, нижняя часть лица и рот скрыты бородой и усами. Конус головного убора направляет взгляд и внимание персонажа к станку, на котором находится неоконченная скульптура.

А. Финский, по сравнению с другими авторами этого поколения, в большей степени «интеллектуальный» мастер, чем остальные, его работы представляют собой «фразы», «сказанные» средствами пластики. Скульптуры А. Финского глубоко продуманы и аналитичны. Правда, попытки слишком подробно раскрыть, разъяснить содержание работы приводят скульптора к несколько прямолинейным, иллюстративным композиционным решениям.

Этапы творческой эволюции А. Финского практически повторяют путь В. Слободчикова: от стилизованного, схематичного реализма через работу в твердом природном материале, который помогает скульптору еще более отточить свою творческую манеру, к очень условным, наполненным символистическим содержанием произведениям последних лет. Сравнение творчества двух худож-

ников говорит о наличии основных черт и этапов в развитии, общих для этого поколения скульпторов.

А. Финский начинает творческую деятельность с работы в камне. Первые работы скульптор выполняет в камне: «Невеста» (1980), «Утро» (1981).



А. Финский. *Невеста*. 1980. Мрамор. 102 × 36 × 39 см.  
Национальный художественный музей Республики Беларусь

В них он демонстрирует желание достигнуть кажущейся ему наиболее выразительной степени обобщения. Надо отметить общие для этого поколения скульпторов изобразительные приемы: от желания «поймать» пространство («Птичка» А. Финского, «Сообщение Совинформбюро» В. Слободчикова и т. д.) до одинаково упрощенных, лапидарных приемов лепки реалистических композиций. Похожие работы можно найти практически у всех скульпторов этой генерации. Легко прочитываются параллели и в рассматриваемом творчестве двух авторов: А. Финский «Посвящение» — В. Слободчиков «Орфей и Муза»; «Без вести пропавшим» А. Финского — «Вдовы»

В. Слободчикова и т. д. Также похожи на работы В. Слободчикова студии обнаженной модели А. Финского, исполненные в твердом материале, помогающие скульптору выработать свою условную пластическую манеру.

Из работ четверых скульпторов (В. Слободчиков, А. Финский, А. Кузнецов, А. Метлицкий), участников двух совместных выставок, творчество А. Метлицкого наиболее разнообразно. Главной тенденцией в творчестве этого автора является широта тематического диапазона, характеризующаяся оперативным реагированием на события современности.

Дипломная работа А. Метлицкого «Тревожное время» (1981) показывает В. Ленина во время революционных событий. Не останавливаясь на композиционных особенностях работы, нужно отметить несомненный конформизм автора, стремление оказаться нужным, востребованным. В 1983 году скульптор выполняет портрет К. Маркса (1983). Если эти работы ангажированы, то таким же образом стоит рассматривать и произведения скульптора на национальную тему («Янка Купала и дети» (1982), «Максим Богданович» (1982) и др.). Здесь, скорее всего, наблюдается хрестоматийный случай отождествления личного (собственного) сознания художника с общественным (массовым), типичный для советского искусства 1930—1970-х годов.

Если обратить внимание на зависимость тематических градаций в творчестве скульптора от времени создания работ, то возникает ощущение, что он внимательно следит за прессой и реагирует на актуальные публикации. В контексте этих наблюдений становятся понятны высказывания скульптора о том, что «успех можно просчитать» (по воспоминаниям Л. Добровольской (Цит. по: Интервью с директором Музея современной белорусской скульптуры им. А. Бембеля искусствоведом Л.И. Добровольской от 16 октября 2001 г.— из архива автора)). Такая гибкость и восприимчивость сознания были, безусловно, сильной стороной личности скульптора.

Между политизированными и более свободными, творческими работами мастера разница настолько велика, что в творчестве скульптора чувствуется болезненное «раздвоение».

В неполитизированных работах ясно прослеживается постепенное становление оригинальной и узнаваемой пластической манеры автора. В первых, еще реалистических, станковых

произведениях А. Метлицкий несколько геометризует лица своих персонажей. Для него голова, портрет это, прежде всего, куб с четко выраженным фасом и профилями, на которых располагаются более мелкие детали. Таковы выполненные им многочисленные портреты и статуи: «Материнство. (Мать и дитя)» (1979), «Я — солдат» (1980) и др.



А. Метлицкий. *Я — солдат*. 1980. Мрамор. 17 × 22 × 23 / 35 × 32 × 33 см.  
Национальный художественный музей Республики Беларусь

Работа «Я — солдат» по теме и частично формально, по выбранному масштабу и композиционной схеме (голова солдата плюс дополнительный элемент, позволяющий более полно раскрыть содержание) близка рассматриваемой выше, но созданной несколько позже работе А. Финского «Баллада о мире». Композиция А. Метлицкого состоит из двух портретов, укрепленных на одной подставке вплотную друг к другу. Скульптор почти не изображает шеи, обрезаая портреты по уровню подбородка, головы мужчины и девочки повернуты по отношению друг к другу таким образом, что их осевые плоскости образуют угол 90 градусов. Ребёнок символизирует, по всей видимости, необходимость

защиты. Взгляд мужчины несколько отрешенный, суровый, он изображен в роли отца-защитника. Опять же, как и в скульптуре А. Финского «Баллада о мире», название определяет содержание работы. Интересно, что здесь А. Метлицкий не изображает абстрактного солдата, а проецирует этот образ на себя. Также любопытно, что собственный опыт отцовства скульптор сближает с военной темой. Обобщенная, близкая к архаичной, пластика этого произведения, что подчеркивает выбранный традиционный «античный» материал — мрамор, указывает на вечность непреходящей необходимости защищать и потребности в защите.

Данная скульптура глубиной содержания, символизмом и оригинальной композицией очень отличается от композиций на военную тему, выполненных скульпторами старших поколений. Даже работы старших, но тоже не воевавших авторов, например Л. Гумилевского, А. Заспицкого и др., — это вариации традиционных военных образов, а А. Метлицкий и его поколение скульпторов переосмысливают тему войны «через себя», через свое восприятие.

Как и другие скульпторы этой генерации, А. Метлицкий работает над «вечными» темами, такими, как, например, «материнство» или «семья». На разных этапах его творчества их пластическая трактовка поступательно трансформируются. На примере материнства, которое скульптор обыкновенно трактует в виде композиции из двух фигур (объемов) матери и ребенка, можно проследить развитие пластического языка А. Метлицкого: от первых несколько стилизованных, но еще «реалистичных», работ («Материнство» (1979), через большую схематизацию, отказ от деталей («Мать и дитя» (1986)) до абсолютно формальных, знаковых композиций, в которых содержание определяется названием («Материнство» (1988)). Кроме такой характерной для скульптора конструктивности, «квадратности» лиц изображаемых персонажей авторство А. Метлицкого безошибочно определяется по крайней степени обобщения, формализации. Эти качества прослеживаются почти во всех его скульптурах середины и конца 1980-х годов («Икар» (1986), «Папараць-кветка» (1987), «Прометей» (1986) и др.) В таких работах скульптор предопределяет дальнейшие формальные поиски белорусской станковой скульптуры.



А. Метлицкий. *Материнство*. 1979. Дерево. 85 × 60 × 55 см.  
Государственная Третьяковская галерея (Москва)



А. Метлицкий. *Материнство*. 1988. Гранит. 22 × 15 × 9 см.  
Собственность семьи художника

В 1990-х годах в творчестве скульптора наблюдается приближение к биоморфной пластике Г. Мура. Можно отметить почти прямые заимствования в работах «Семья» (1989), «Семья-2» (1989). Но скульптор, двигаясь в этом направлении, «проходит» стадию такой похожести и достигает уровня более схематизированного обобщения, приближаясь к созданию пластического и концептуального знака («Семья» (1990)).

В целом творчество А. Метлицкого носит ярко выраженный экспериментальный характер. На рубеже 1990-х годов в работах именно этого скульптора прослеживается наиболее радикальный разрыв с традиционной в белорусской скульптуре реалистической изобразительной системой. В то же время в его произведениях закладываются основы нового пластического языка, воспользовавшись которым белорусская станковая скульптура будет развиваться в следующее десятилетие.

Особняком среди работ названных четырех скульпторов стоит творчество А. Кузнецова. Однако этот автор оказался в данной группе не случайно: он представляет своими работами еще одну перспективную возможность развития белорусской станковой скульптуры. Выставлявшиеся на упомянутых выставках работы скульптора представляют собой авторскую интерпретацию искусства средневековья. Это серия рельефов «Средневековая медицина» (9 объектов, все 1983 г.): «В растениях целебная сила», «Полевая хирургия», «Консилиум» и др. Рельефы имеют арочную форму и трехчастное членение, напоминая такой конструкцией средневековые створчатые алтари. В каждой из трёх частей показаны события, раскрывающие содержание темы всего рельефа. Средняя часть наиболее сложна в композиционном отношении (она большая, насыщенная деталями (например, кроме фигур она включает изображения города в характерной средневековой вывернутой перспективе, сада и т. д.)), но по распределению содержания все части рельефа равнозначны. Материалом проекта выступает гипс, что подчеркивает его второстепенную роль по отношению к содержательной наполненности.

В этих произведениях скульптор не ищет новую пластику, а пытается осмыслить и проанализировать содержание изображаемого явления. Пластически эти работы построены на цитатах из средневековых рисунков и скульптуры. Такая компилятивность — это

совершенно новое явление в белорусской скульптуре (исключая, разумеется, цитатность античную (возрожденческую, классицистичную), на которой строится академическая основа реализма).



А. Кузнецов. *В растениях целебная сила*. 1983. Гипс. 82 × 145 × 6 см.  
Собственность семьи художника

«...Наш мир слишком конкретен, и я пытаюсь уйти от этой конкретности, создавая условный, ассоциативный образ. Сознательно разрушаю общепринятые структуры...» [184, с. 118], — так автор сам определяет направление своего творчества. Итак, скульптор создает средствами станковой пластики особый мир, лишь условно привязанный к средневековью. Это, по сути, фантастический рассказ, развивающийся в рельефах, «...отличающихся тщательностью и продуманностью исполнения. Скульптор переработал огромное количество материала и, как сам он считает, «открыл для себя средневековье совсем иное, чем общепринятое» [184, с. 118]. Таким образом, в данном случае мы имеем дело с концептуальным проектом, что не характерно для белорусской скульптуры того времени.

В отдельных работах мастера конца 1980-х годов прослеживаются попытки использования изобразительной системы кубизма — «Красный бык» (1989). А. Кузнецов оперирует такими

стилистическими цитатами осознанно для усиления и обоснования глубины содержания, а не для внешнего пластического эффекта.

Содержательна работа А. Кузнецова «Большой кумир» (1989) — сборный образ всех правителей, «...художник не называет конкретных имен... Автор создает обобщенный образ кумира...» [224, с. 45]. Здесь скульптор тоже исключительно метафоричен.



А. Кузнецов. *Большой кумир*. 1989. Дерево. 220 × 55 × 48 см.  
Собственность семьи художника

Доминирование в объектах концептуальной части и свободное владение цитатами, составляющие особенность творческой манеры А. Кузнецова, представляют собой новую перспективную тенденцию в белорусской пластике.

На переломе 1980—1990-х годов состоялось несколько больших выставок белорусской станковой скульптуры. Станковая скульптура традиционно напрямую связана с выставками, очень от них зависит. Поэтому стоит акцентировать внимание на важных, этапных для белорусской скульптуры выставочных проектах. В их

числе стоит упомянуть выставки за пределами Беларуси — несколько важных экспозиций были показаны в Москве. Как правило, на них экспонировались лучшие станковые работы белорусских скульпторов, так как «союзный уровень» предполагал повышенные требования к качеству произведений.

Большая выставка графики и скульптуры, посвященная 50-летию Союза художников, состоявшаяся в 1989 году в минском Дворце искусств, продемонстрировала определенный этап в развитии белорусской станковой скульптуры. Автор вступительной статьи для раздела «Скульптура» Л. Воробьева совершенно справедливо отмечает, что «...с начала 70-х снова возросло утраченное на некоторое время значение станковой скульптуры, она занимает теперь лидирующее положение среди всех скульптурных жанров...» [110, с. 59]. Воробьева замечает также, что «...в последние десятилетия... авторы работают очень непохоже, утрачивается стилистическая цельность скульптуры. В решении художественного образа преобладает личное начало, самостоятельной темой искусства становится особенность художественного восприятия...» [110, с. 59]. На этой показательной выставке были представлены разностилевые работы, иллюстрирующие становление и развитие белорусской станковой скульптуры, начиная от А. Грубэ и соцреалистических портретов З. Азгура (видимо, в качестве репрезентации становления белорусской станковой скульптуры портреты М. Сильницкого (1943) и Ф. Смолякова (1943)), продолжающие эту традицию работы М. Рыженкова («Новое Полесье» (1984)) и С. Адашкевича (портрет маршала Г. Жукова (1988)). Также в экспозиции присутствовали реалистические скульптуры без идеологической подоплеки: это направление развивалось и ранее в работах Г. Муромцева: на рассматриваемой выставке экспонированы его портреты М. Керзина (1973), И. Лученка (1968). Из молодых авторов, руководствующихся реалистическим методом, представлена С. Горбунова (портрет С. Титович (1987)).

Достаточно влиятельным и еще полным потенциальных возможностей представлен романтический реализм: лучшие работы этого направления в станковой скульптуре из показанных на выставке — это серия, посвященная памяти А.С. Пушкина (1985—1987), А. Аникейчика, портрет заслуженного деятеля искусств

БССР, лауреата Государственной премии БССР М. Савицкого (1983) работы Л. Гумилевского. Далее реалистическое видение начинает фокусироваться, появляются «сделанность», множество деталей, движение в сторону натурализма: работы «Перед стартом» (1987) С. Бондаренко, «Стефан Янковский» (1983) В. Янушкевича и приближающийся к гиперреализму «Фернан Леже» (1988) Ю. Петрова. Реалистическое видение мира трансформируется в работах Л. Давиденко («Лето» (1983)), А. Шатерника («Кирилл Туровский» (1987)) и в рассматриваемых ниже работах молодых скульпторов, представленных на остальных выставках, а также на выставке в Москве.

Еще одна, показательная во всех отношениях, коллективная выставка станковой скульптуры состоялась в Минске в январе 1990 года (Благотворительная выставка скульптуры в помещении Белорусского научно-исследовательского института технической информации (пр-т Машерова, 7)). Данная выставка является квинтэссенцией предыдущей, представляя творчество девяти молодых ведущих белорусских скульпторов-станковистов. Среди участников этой выставки было еще несколько ярких индивидуальностей, творчество которых необходимо подробно рассмотреть далее. Это Г. Буралкин, В. Пантелеев, Э. Астафьев и Л. Давиденко.

По отзывам очевидцев — посетителей выставок скульптуры 1990-х годов, в экспозиции «...было не отличить, где Слободчиков, а где Пантелеев...» (Цит. по: Интервью с директором Музея современной белорусской скульптуры им. А. Бембеля искусствоведом Л.И. Добровольской от 16 октября 2001 г. — из архива автора). И действительно, в работах этого поколения скульпторов прослеживается как тематическое, так и стилистическое единство. Очень похожи произведения таких условных «пар» скульпторов, как Г. Горовая и В. Слободчиков, В. Слободчиков и В. Пантелеев. Возможно, именно в таком порядке расположения персоналий в этих «похожестях» проглядывает преемственность между старшими и молодыми белорусскими скульпторами в рамках, в общем-то, одного поколения. И если «одинаковость» тем обусловлена спецификой станковой скульптуры, которая «оперативно реагирует на изменения в обществе», то стилистическая общность требует анализа и осмысления.

К числу ведущих и характерных белорусских скульпторов-станковистов необходимо причислить С. Горбунову, А. Шатерника и др. Для настоящего исследования целесообразно подробно рассмотреть их творчество. Кроме знакомства с презентуемыми авторами темами и формальными направлениями можно получить более объемное представление о новых тенденциях в белорусской станковой скульптуре 1980— начала 1990-х годов.

В творчестве А. Шатерника во второй половине 1980-х годов историческая тема получает дальнейшее развитие. Этот автор последовательно разрабатывает ранее в некоторых аспектах закрытую, а теперь нуждающуюся в актуализации историческую тематику и делает это в новом, отличном от работ старших коллег, ключе. В целом творчество скульптора иллюстрирует распространенную и приобретающую в это время поступательное влияние в белорусском искусстве тенденцию переосмысления белорусской истории, ее глубокого раскрытия. Это романтизированно-просветительское движение, в критической литературе получившее название «этнографизм» («возрожденческий этнографизм»), объединяет творчество художников, иногда очень различных по стилистике. В белорусской скульптуре 1980-х годов типичным представителем исторического «этнографизма» является А. Шатерник.

Белорусская художественная критика этих лет исторический этнографизм противопоставляет соцреализму. Художники-этнографисты, отражая в своих работах белорусскую тему в альтернативном соцреалистическому подходу видении, могли, конечно, пользоваться изобразительным языком соцреализма, но в духе этого очевидного противостояния возникла необходимость в выработке новых пластических приемов, адекватно отражающих смену трактовки истории. В сфере внимания художников, культивирующих в своем творчестве историко-этнографическую тенденцию, оказываются национальные культурные ценности.

П. Василевский пишет: «...этнографисты поставили своей целью воплощение духовных ценностей деревни, которые постепенно исчезают под натиском стандартизации...» [60, с. 51]. И еще он же: «...В целом заслуга этнографистов перед белорусским искусством в том, что они придали сельской теме... статус культурной значимости...» [60, с. 50].

Яркой и исчерпывающе освещенной в прессе презентацией этого направления в белорусском искусстве стала выставка творческих работ А. Марочкина и А. Шатерника в Полоцкой картинной галерее (1987). На этой выставке А. Шатерником были представлены скульптурные композиции, выполненные в начале — середине 1980-х годов. Среди этих работ были такие произведения, как «Дреговичи» (1984), «Кривичи» (1984) и др.



А. Шатерник. *Дреговичи*. 1984. Шамот. 16 × 32 × 30 см.  
Национальный Полоцкий историко-культурный  
музей-заповедник

Композиция скульптуры «Дреговичи» состоит из нескольких статичных, условно трактованных стоящих фигур. В центре группы условно антропоморфных фигур помещено стилизованное изображение зубра, над персонажами возвышаются вытянутые, видимо, «деревья». А. Шатерник дает очень обобщенный,

лишенный подробностей образ предков современных белорусов. В композиции присутствуют типично белорусские символы, как-то: зубр, намитки на головах женских фигур. Композиция репрезентативна, то есть в ней не происходит никакого действия, автор просто констатирует существование, пусть не в реальности, а в коллективном национальном сознании, предков, наделяя их соответствующими «историческими» атрибутами. Декоративные свойства материала задействованы минимально. Эти изображения по принципу восприятия очень напоминают древних языческих идолов. Маловероятно, что А. Шатерник добивается такого эффекта сознательно. Невыразительные внешне изваяния зритель сам наделяет сакральным смыслом, и только во взаимодействии с подготовленным зрителем эти произведения приобретают полноценное звучание. А для непосвященных, в данном случае для людей, не разделяющих национальную идею, эта композиция остается грубо сделанной и неинтересной композиционно.

Таким же образом А. Шатерником решены еще две композиции, изображающие соответственно родимичей («Родимичи» (1984)) и кривичей («Кривичи»). Последняя скульптура стала прототипом двух монументальных работ, установленных в Минске и Полоцке (обе «Кривичи», гранит, силумин), что указывает на заложенную в стилистике произведений А. Шатерника потенциальную «монументальность» — возможность не терять изобразительных качеств при увеличении.

Естественно, что работая над исторической темой, большое количество своих произведений скульптор посвящает историческим личностям. Это такие работы, как «Рогнеда» (1982), «Е. Полоцкая» (1984), «С. Полоцкий» (1984), «Витовт Великий» (1980) и др. В этих статичных стилизованных фигурах А. Шатерник не стремится убедить зрителя в портретности, достоверности изображаемых персонажей, что до него достигалось проработкой деталей портрета (например, в исторических портретах З. Азгура, А. Заспицко и др.). Перед нами символические изображения, снабженные соответствующими атрибутами: например, у С. Полоцкого это книга, у Рогнеды — меч. В этой связи действительно «...возникают ассоциации с сарматским портретом, где атрибуты власти и символы богатства значили для изобразительного образа не меньше, чем портретные черты...» [62, с. 51].



А. Шатерник. *Симеон Полоцкий*. 1990. Шамот. 75,5 × 23 × 18 см.  
Национальный Полоцкий историко-культурный  
музей-заповедник

Как и всё историко-этнографическое направление, творчество А. Шатерника не смогло избежать общих мест, схематизации и выработки типичных композиционных приемов и схем. А. Шатерник в своих поисках остается в рамках однажды найденных пластических и композиционных решений. Обобщение и стандартные ходы, использование готовых пластических узлов, композиций характерны для белорусской станковой скульптуры, они присутствуют и в работах на историческую тему З. Азгура, А. Аникейчика. С другой стороны, эти же свойства, устойчиво присутствующие во всех работах скульптора, являются признаком сформировавшейся творческой манеры А. Шатерника.

«Скульптор не стремился к отражению исторической конкретики, ибо это дело для этнографа, а не для художника. Его привлекал обобщенный образ древности...» [58]. Эти слова критика П. Василевского относятся к работе А. Шатерника «Кривичи»

(2001), но могут быть применены и ко всему творчеству скульптора на историческую тему. Однако обобщенность, о которой говорит П. Василевский, обусловлена не только концептуальными поисками скульптора. Она является закономерной в свете смены идеологии государства и противопоставления национального видения исторического процесса классовому. Национальная идея требовала новых средств выразительности, нового пластического языка. Эта разница выявляется не только в формальном подходе (вместо реализма — условность, декоративность), но и в содержании работ. Если скульптура на национальную тему у старшего поколения скульпторов патетична и публицистична (Л. Гумилевский «К. Калиновский» (1977) и др.), то у следующего поколения те же события трактуются в более камерном, человеческом плане (С. Гумилевский «Максим и Вероника» (1987)). А. Шатерник обращается к «лирично-камерной» скульптуре. «Особый взгляд на историю Беларуси» [275] А. Шатерника находится в русле историко-«этнографического» направления в белорусском искусстве. А. Шатерник, по определению Е. Шунейко, «работает в русле исторического романтизма».

Если рассматривать персоналии белорусских скульпторов в хронологическом порядке, отталкиваясь от новых тенденций, последовательно привнесенных авторами в белорусскую станковую скульптуру, то порядок их расположения будет таким: Г. Горовая, потом Л. Давиденко и Г. Буралкин, а уж после В. Слободчиков, А. Метлицкий, А. Финский и А. Кузнецов. Рассмотрев работы всех вышеперечисленных скульпторов, для более объемного представления о станковой белорусской скульптуре 1980—1990-х годов необходимо подробнее остановиться на творчестве Г. Буралкина.

Г. Буралкин предпочитает не эстетизировать результаты своего творческого поиска. Он не полирует, не обрабатывает станковые композиции, что является характерным для большинства остальных белорусских скульпторов его поколения, а довольствуется тем, что в скульптуре ясно прочитывается идея. Таковы его «Купалье» (1989), «Двое» (1983), «Адам и Ева» (1988—1989). В последней композиции незавершенность обработки можно объяснить тем, что выбран исключительно твердый материал — кремь, но скульптор нашел в себе силы довести работу до состояния ясного прочтения.

Даже такие материалы, как металл и гипс, требующие, казалось бы, по определению, более доскональной обработки, скульптор оставляет внешне «недоработанными» при достижении полной внутренней выразительности («Песня протеста» (1977), «Портрет» (1979)). Хотя кажущаяся грубость не является отличительной чертой его творчества, там, где это необходимо для лучшей передачи идеи скульптуры, Г. Буралкин показывает виртуозное мастерство во владении материалом («Яблонька» (1980)).



Г. Буралкин. *Яблонька*. 1980. Дерево. 149 × 80 × 40 см.  
Национальный художественный музей Республики Беларусь

Таким образом, Г. Буралкин последовательно следует за передачей образа, затраченные им усилия строго оптимальны. Это подход скульптора-монументалиста, а не станковиста. Тем не менее надо отдать должное тому вкусу, с которым скульптор при работе, например с деревом, выявляет брутальную красоту треснутого,

грубо рубленного, сломанного массива. Не «переработанные», свежие скульптурные композиции Г. Буралкина выделяются в коллективных экспозициях конца 1980—начала 1990-х годов. Такой рациональный подход к материалу — нечто новое для белорусской станковой пластики того времени.



Г. Буралкин. *Купалье*. 1988. Дерево. 151 × 60 × 50 см.  
Белорусский государственный музей  
народной архитектуры и быта

В творчестве мастера наиболее ярко проявилась тенденция тех лет к сочетанию в одной композиции различных материалов, например различных пород дерева, металла и смальты («Лесное озеро» (Б. д.)). Вкупе с их разнообразной обработкой это приводит к интересным декоративным эффектам. Синтез материалов у Г. Буралкина не так выверен, как в работах его коллег, в нем присутствует элемент стихийности, но это как раз и вписывается в общую концепцию творчества скульптора.

Скульптура Г. Буралкина масштабная, тяготеет к монументально-декоративной пластике. Выверенный ритм, обобщенная пластика, взаимодействие с пространством, простые, выразительные пластические решения — все это сближает станковое творчество автора с монументальным. Скульптор развивает в своем творчестве языческую тему. «...Такой тип мышления, связанный с острой метафоричностью обобщающей образностью, придает пластическим «формулам» Буралкина неожиданно пронзительную конкретность...», — замечает Б. Крепак [157]. Действительно, в своей законченности и наполненности смыслом работы скульптора похожи на некие формулы. Скульптор «формулирует» свои произведения. Этот смысл не конкретный, не определенный, а метафоричный. Часто его нелегко прочесть, тем не менее ясный принцип построения композиции и вытекающая из него ясность звучания придают работам, при их визуальном восприятии, определенную схематичность.



Л. Давиденко. *Двое*. 1995. Гранит. 44 × 29 × 18 см.  
Музей современного изобразительного искусства

Тонким чувством материала отличаются работы Л. Давиденко. Этот скульптор-станковист умеет «вжиться» в материал, сосредоточиться на глыбе гранита и извлечь из нее максимум пластической выразительности, причем на первый план в его творчестве выходит решение пластических задач, а содержание и смысл скульптуры становятся вторичными. Эта тенденция, рельефно выступающая в творчестве Давиденко является антитезой соцреалистическому доминированию содержания над эстетикой произведения. Часто автор работает над произведением и завершает его, не имея четкого представления о его будущем названии. Тем не менее сделанные им объекты чрезвычайно выразительны за счет выверенного, досконального решения пластических задач («Двое» (1995)).



Л. Давиденко. *Материнство*. 1987. Мрамор. 100 × 45 × 45 см.  
Музей современного изобразительного искусства

Работы Л. Давиденко строятся не на контрасте объемов, а на их гармоничном «перетекании», слиянии друг с другом. Таковы его каменные работы «Материнство» (1987), «Утро» (1988) и др.

Выбираемый им для работы материал кроме традиционного в белорусской скульптуре дерева — это камень: гранит, реже мрамор, песчаник. В граните скульптор с удовольствием подчиняется диктуемой материалом пластике, стараясь достигнуть наибольшего обобщения в рамках своей эстетической концепции, построенной на академическом образовании. Градации фактур, плотность, предметность этого материала служат стимулом, заряжающим творчество скульптора.

Автор неуверенно чувствует себя в мягком материале. Тут, правда, тоже наблюдается тенденция к обобщению, но материал уже не подсказывает трактовку пластики и скульптор еще не может самостоятельно сделать отбор. В ранних работах Л. Давиденко присутствует много приемов, заимствованных из народной керамики. Тут его творчество принадлежит тому формализованному, опирающемуся на традиции народной скульптуры направлению в белорусской станковой пластике, которое в конце 1970—1980-х годов начал плодотворно разрабатывать Л. Зильбер.

Эта тенденция получает развитие в творчестве А. Борозенникова младшего коллеги Л. Давиденко. При анализе творчества Борозенникова привлекает внимание недостаточная мера стилизации. То есть автор стилизует, включая в сферу своего внимания крупные детали и конструктивные особенности прототипов своих скульптур, но при этом отбирает не самые важные детали и аспекты конструкции. При использовании драпировок складки скрывают, иногда даже разрушают общую конструкцию формы.

Тем не менее работы скульптора иллюстрируют процесс освоения белорусской станковой скульптурой новой пластики, процесс самообразования белорусских скульпторов. Например, Г. Горвая напрямую ориентируется на западноевропейскую скульптуру, пользуется первоисточником. Во время творческого становления А. Борозенникова первоисточников стало больше (теперь в их качестве выступают также и Г. Горвая, Л. Давиденко и др.) и направления, ими презентуемые, уже развиты и все дальше уходят от

начальной чистоты, трансформируясь и растворяясь в оригинальной белорусской стилистике.

Тематически А. Борозенников разрабатывает несколько направлений. Из них основные — это «ню» «Яблонька» и природная тема («Родник» (1989), «Птица чибис (Птушка каня)» (1991)).



Л. Давиденко. *Яблонька*. 1987. Бронза. 220 × 63 × 32 см.  
Собственность семьи художника

Работы А. Борозенникова во многом перекликаются с творчеством Л. Давиденко. Существуют объекты, которые можно принять за произведения одного и того же автора. Их можно даже составить в пары, например: «Нежность» (1972) Л. Давиденко— «Мать и дитя» (1988) А. Борозенникова, «Подпольщики» (1975) Л. Давиденко—«Жизнь отстоявшие» (1987) (и вариации на эту тему: эскиз памятника погибшим землякам для г. Черикова (1986), «Ради жизни» (1984)) А. Борозенникова.

Разница в творчестве скульпторов также имеет место. А. Борозенников — моложе и он более синтетичен, пробуя при

работе с гранитом использовать элементы пластической манеры К. Бранкусси («Родник»). Л. Давиденко скорее академичен — его обобщение никогда не порывает с основными элементами анатомии человеческого тела, а пластические поиски призваны скорее найти гармонию в синтезе и обобщении типического в фигуре, нежели создать свои оригинальные эстетические конструкции. Если множить примеры из истории искусств, то его женские штудии напоминают произведения А. Майоля. Л. Давиденко, видимо неосознанно, использует пластические цитаты из творчества французского скульптора. Или, точнее, одинаковые посылки в структуризации и стилизации формы приводят белорусского скульптора к сходной с майолевской пластике. Это очень ясно видно, например, по скульптуре «Янтарная» (1990).



С. Горбунова. *Памяти сожженной деревни Литовец*. 1984. Бронза. 80 × 75,5 см.  
Национальный художественный музей Республики Беларусь

Тесную связь с пластической концепцией предыдущего поколения демонстрирует в своем творчестве С. Горбунова. Но те новые тенденции, которые она смогла привнести в белорусскую скульптуру, пользуясь традиционным «реалистическим» пластическим язы-

ком старшего поколения скульпторов, являются важным шагом в развитии национальной станковой скульптуры. Речь идет о расширении смыслового поля произведений при внешней выдержанности в реалистической манере. Это качество С. Горбунова демонстрирует в своих лучших работах, таких как «Памяти жителей сожженной деревни Литовец» (1984).

Основные произведения скульптора характеризует наличие особой ауры, одухотворенности (портреты «Женский портрет» (1983), «Балерина С. Титович» (1986)).



С. Горбунова. *Женский портрет*. 1983. Бронза. 50 × 60 × 30 см.  
Национальный художественный музей Республики Беларусь

Тяготением к синтетичному подходу при создании пластических объектов характеризуется творчество Э. Астафьева. Автор не разрабатывает какое-либо определенное направление в белорусской станковой скульптуре, но периодически создает произведения, выдержанные в различных стилистиках, которые пополняют актив разных течений. В целом эту синтетичность и «разносторонность» Э. Астафьева можно выделить в качестве еще одного характерного пути в решении формальных проблем в белорусской станковой скульптуре конца 1970—начала 1990-х годов.

В белорусской станковой скульптуре традиционно присутствует реалистическое направление, неверно воспринимаемое многими исследователями как продолжение традиций социалистического реализма. В действительности традиции реализма, понимаемого в качестве общей тенденции в мировом искусстве, имеют глубокие корни и длительную историю развития и проявления в различных мировых культурах задолго до довольно короткого времени господства стиля соцреализма на белорусской территории в качестве официального. Социалистический реализм тоже находится в русле общих традиций реализма. Главной отличительной, характерной чертой этого тоталитарного стиля было присутствие идеологической, социально полезной составляющей. Таким образом, неверно воспринимать абсолютно реалистические по форме скульптуры Э. Астафьева, в которых отсутствуют идеологическая, дидактическая части содержания как эксплуатирующие элементы социалистического реализма. Стоит рассматривать их как проявление широко понимаемого реализма, являющегося одной из ведущих тенденций в мировом искусстве.

Не все из молодых скульпторов выбирают путь следования принципам реализма, однако обращение к реалистической трактовке художественной действительности у всех, даже у самых последовательных формалистов, зачастую плодотворно и приводит к созданию произведений на высоком профессиональном и творческом уровне.

В этом ключе показательно творчество Э. Астафьева. Хотя, как уже было отмечено выше, работы этого автора многоплановые и разностилевые, его наибольшая искренность проявляется именно в фигуративных произведениях. В качестве примера можно рассмотреть выполненные из дерева реалистические по пластике «Торс» (1981), «Утро» (1982). Эти скульптуры находятся в рамках одной тенденции, разработка которой прослеживается уже в работах старшего поколения скульпторов, выполненных примерно в это время (например, у А. Аникейчика «Весна» (1978)). Скульптуры изображают обнаженную женскую модель или ее фрагменты. Они принципиально отличаются от подобных работ старейших скульпторов, например от скульптур А. Глебова «Пловчиха» (1960) и «Сидящая купальщица» (1983) (эта работа

создана почти одновременно с описываемыми скульптурами Э. Астафьева). Несмотря на внешнюю похожесть, почти одинаковость в формальном подходе, произведения А. Глебова отличаются от скульптур Э. Астафьева абсолютной однозначностью прочтения, прозрачностью смысла. Ясно, что А. Глебов имеет в виду именно конкретных «пловчиху» и «купальщицу», он стремится показать красоту молодых тел — здоровую, более того, социально полезную.

В работах Э. Астафьева и А. Аникейчика нет такой ясности в содержании. Эти авторы апеллируют к абстрактным, вневременным значениям своих произведений. Это видно даже по названиям работ — «Утро», «Весна». Однако изображения Э. Астафьева, как, впрочем, и А. Аникейчика, ещё не эротичны, не манерны, однако они уже утратили элемент «полезности», показательности, агитационности. В отличие от А. Аникейчика Э. Астафьев в приведенных здесь произведениях идет от материала, что характерно более для следующего поколения скульпторов, он вписывает задуманные композиции в блок дерева. Рассмотрение красоты человеческого тела в его отдельном фрагменте («Торс») тоже является следствием такого, характерного для всего этого нового поколения подхода во взаимодействии скульпторов с материалом.

Творчество Э. Астафьева эклектично, в нем представлены практически все тенденции и направления белорусской скульптуры 1970—1990-х годов. Основой творческого метода Э. Астафьева является отнюдь не изобретение каких-либо необычных, новых принципов в скульптуре, а чуткое реагирование на эти новые веяния. Выбирая какое-либо направление в станковой скульптуре, Э. Астафьев старается, выдерживая свои работы в авторской стилистике, глубже раскрыть его, добавить свой оригинальный авторский взгляд, внести новый смысл, иное содержание. Часто скульптор раскрывает действительно новые, не замеченные «пионерами» направления интересные пластические решения. Порой в репрезентации Э. Астафьевым новых тенденций станковой скульптуры присутствует механистичность. Скульптор не чувствует концептуальной глубины новых подходов и пытается, пользуясь их пластическими средствами выразительности, раскрыть свои авторские представления об искусстве.

Эту разнонаправленность творчества скульптора интересно проследить в трансформации образа Ф. Скорины. В скульптурах белорусского первопечатника, выполненных Э. Астафьевым, присутствует широкая стилистическая разбежка. В то же время исполненная в различных стилистиках фигура первопечатника сохраняет детали, черты, по которым ее можно безошибочно опознать. От условного «Предчувствия» (1991), через рафинированную стилизацию деталей, имеющую в своей основе традиции средневековой деревянной скульптуры («Первопечатник» (1991), художник движется к реалистической трактовке образа с точным, детальным, вплоть до медальона на груди, воспроизведением исторического костюма («Ф. Скорина» (1990)).



Э. Астафьев. *Первопечатник*. 1991. Дерево. 130 × 40 × 40 см.  
Гомельский государственный технический университет им. П.О. Сухого

К началу 1990-х годов скульптору удалось найти собственный оригинальный прием, который является прогрессивным достижением станковой скульптуры рассматриваемого периода. Это именно станковый подход к комбинированию и манипулированию различными материалами в рамках одного объекта. Э. Астафьев играет на разнице материалов, фактур, причем «случайность» каменных осколков компенсируется проработанностью бронзовых элементов этих композиций. Части композиции, выполненные из различных материалов, намеренно противопоставляются друг другу. Часто они представляют совершенно различные, разномасштабные предметы окружающей реальности. Например: каменные архитектурные элементы и бронзовая фигура («Весеннее утро» (1989)) или огромный гранитный блок скалы и маленькая бронзовая фигура наверху, заглядывающая в «пропасть» («На краю» (1992)). В этом противопоставлении обостряются предметные и декоративные качества использованных материалов, что ведет к интересным эффектам восприятия таких работ.



Э. Астафьев. *Весеннее утро*. 1994. Бронза, искусственный камень. 40 × 30 × 12 см.  
Собственность автора

Кроме проанализированных выше базовых тенденций, лежащих в основе современного, постсоцреалистического развития белорусской пластики, актуализированных Г. Горовой (обострение концептуального содержания работ, использование оригинальных пластических решений, знаковости) и Л. Зильбером (стилизация, обобщение, функциональная, идущая от материала декоративность) существовал еще один путь отхода от формальных принципов социалистического реализма, не самый радикальный, но кажущийся на то время очень новым, свежим, — трансформация «реализма» посредством придания ему максимума экспрессии. Форма в этом случае тоже стилизуется, но в работах доминирует эмоциональная сторона. Движения скульптур экзальтированы, пластика нарочито небрежна, импрессионистична. Скульптуры, выполненные в такой манере, не требуют осмысления, рефлексии, они не «разговаривают» со зрителем, а «кричат», агрессивно предлагают и даже навязывают зрителю лишь одну — «правильную» точку зрения на описываемые события, и в этом такой подход в большей мере, чем остальные, является наследником соцреализма.



Ю. Поляков. *Белорусская былина*. 1973. Медь. 74 × 98 × 40 см.  
Национальный художественный музей Республики Беларусь

«...Темпераментные, экспрессивно-динамичные работы...» [220, с. 22] Ю. Полякова особенно выукло представляют этот путь в белорусской станковой пластике («Ровеснику Победы» (1978), «Вдыхая красоту земную...» (1971), «Белорусская былина» (1973) и др.). Показательно, что описываемый подход в творчестве этого же скульптора далее, при исчезновении идеологической компоненты в содержании, приводит автора к пластически свободным, динамичным объектам, уже не «давящим» и не направляющим восприятие зрителя. Таковы последние работы Ю. Полякова: «Армения» (1989), «Виктория» (1991), воспринимающиеся просто как сгустки энергии.



Ю. Поляков. *Армения*. 1989. Бронза, гранит. 45 × 37 × 28 см.  
Коллекция Белорусского союза художников

Работы Ю. Полякова содержат в своей пластике динамичные мазки, обобщения, обусловленные именно общей экспрессивностью произведений. Грани и обобщенность тоже присутствуют, но они случайны, неконструктивны и вызваны той же пресловутой доминирующей экспрессивностью.

Среди работ скульпторов — выпускников БГТХИ середины 1980-х годов — присутствуют совершенно разностилевые вещи.

Эти авторы создают как реалистические, так и чисто формальные объекты. Но во всех этих скульптурах чувствуется внутренняя пустота, декларативность, отсутствие внутреннего содержания. Не вызывают никаких эмоций работы, исполненные в очень стилизованной, формальной манере, сделанные, кажется, только для того, чтобы продемонстрировать умение автора работать с обобщёнными объёмами. Такие произведения напоминают бряцанье оружием без его реального полезного применения, кажутся неполноценными, тренировочными и только потому заслуживают упоминания в данном исследовании, что наличие довольно большого количества таких объектов в белорусской станковой скульптуре этого времени влияет на тенденцию.



Ю. Платонов. *Радуніца*. 1988. Гипс. 65 × 20 × 18 см.  
Собственность автора

В качестве примера можно рассмотреть работу Ю. Платонова «Радуніца» (1988). Белый обобщенный объем, напоминающий женскую стоящую фигуру со скрещенными руками, выполнен с

применением шлифовки. Вся фигура плотная и только в нижней фронтальной части она разбивается широкой вертикальной полосой графичной фактуры, причем эта фактура активна внизу и, слабая по ходу подъема, под скрещенными руками теряется. Почему автор ассоциирует Радуницу с этим формообразованием, остается загадкой для зрителя. Неоправданно применение разных фактур, непонятна цель обобщения.

Такие авторы, как Ю. Платонов, В. Дубовик, В. Папсуев и др., даже работая над скульптурой в реалистической манере, при профессиональном исполнении не могут избежать странной манерности и поверхностности. Таковы работы Ю. Платонова «Диалектика» (1988), «Противостояние» (1985). Практически одинаковые по композиции две стоящие фигуры на ступеньках, они в первом случае иллюстрируют философский спор, причем отношение автора к этому спору ясно показывает помещенная на нижней ступеньке собачка, «поднявшая ножку», а во втором, судя по названию (по Ф. Достоевскому — «Семеновский плац») — противостояние добра и зла, представленных при помощи абсолютно однозначных образов (христовобразная фигура со сжатыми руками на верхней ступеньке, отрицательный лысый и усатый персонаж с растопыренными пальцами на нижней). Платоновские же «Этюд в стиле «ретро»» (1989), «Дзе нарадзіўся і ўскаормлены...» (1986) при использовании довольно интересных композиционных ходов обнаруживают исключительную пустоту содержания. То же можно сказать и о работах В. Дубовика «Землю крестьянам» (1989), В. Жбанова «Мы наш, мы новый...» (1987). Номинально содержание присутствует, работы двух последних авторов оригинально интерпретируют революционные события, но скульптуры оставляют зрителя совершенно безразличным, они, созданные с использованием принципов социалистического реализма, как будто развиваются по инерции соцреализма, утратившего к концу своей эволюции содержательно-смысловую составляющую.

Данные объекты можно охарактеризовать как промежуточные между соцреалистическими скульптурами старшего поколения и произведениями, исполненными в начинающей формироваться национальной манере. Видимо, Ю. Платонов пытается компенсировать незначительность содержания и пластики своих

произведений привлечением сложных литературных и псевдоинтеллектуальных аллюзий («Узник в себе» (1989), «Противостояние» (1985), «Каин и Авель» (Б. д.)). Чисто стилизационные моменты, побочные по отношению к общей линии развития белорусской станковой скульптуры и тяготеющие к излишней декоративности, воспринимаются грубыми, плакатными, без многопланового содержания.

Наглядная иллюстрация такой стилизации — творчество В. Папсуева. В композиции «Беларусь» (Б. д.) скульптор составляет популярные символы страны, традиционно входящие в определение «Родина»: аист, зубр, дуб — и для динамики добавляет складки, которые, подчеркивая стремительное движение группы, с фронтальной точки зрения придают композиции «гербовость», симметричную замкнутость.



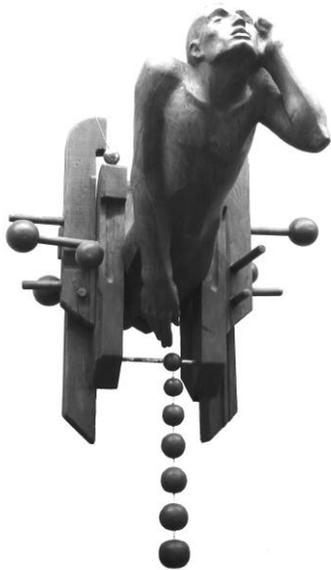
В. Папсуев. *Беларусь (Утро, Беловежская пуца)*. 1987. Алюминий.  
77 × 77,5 × 75 см.

Собственность семьи художника

Содержание работы плакатно, находится в одной плоскости восприятия, и поэтому особое внимание обращается на форму этого

произведения. Формально скульптура стилизована и выполнена довольно грубо, крупные членения объемов, оправданные в монументальной пластике, в станковой композиции производят впечатление мощи, силы, на которое, видимо, и рассчитывал автор, но без тщательного отбора деталей, без найденного модуля эта сила избыточная, не станковая.

1980—1990-е годы — время, когда белорусские скульпторы «тестируют» различные способы ухода от упрощенной классицизирующей стилистики соцреализма. Что характерно, даже в творчестве одного автора часто присутствует множество разнообразных вариаций фигуративности.



В. Тербун. Эхо. 1986. Дерево. Выс. 160 см.  
Гродненский государственный университет им. Янки Купалы

Так, например, В. Тербун создает как классицистичные «Ракурсы» (1992—1999), так и обобщенно-декоративные «Эхо» (1986) и «Дорогами войны» (1984). Скульптор чрезвычайно разнообразен, его пластические предпочтения простираются между полюсами лирического романтизма «Сымона-музыки» (1982) и brutальной экспрессии «Непокоренного» (1985).

Итак, обобщая содержание главы, необходимо отметить, что:

- в конце 1970—начале 1980-х годов в белорусской станковой скульптуре художниками старшего поколения продолжают разрабатываться академические формы социалистического реализма. Тем не менее работы новой генерации скульпторов, первых выпускников БГТХИ: А. Аникейчика, Л. Гумилевского, а также Н. Рыженкова, Г. Муромцева и др. — формально отличны от работ скульпторов старшего поколения. В их произведениях происходит постепенный отход от жестко регламентированных принципов социалистического реализма. Важен момент преемственности и в то же время «переходности» поисков нового пластического языка этого поколения белорусских скульпторов;

- в 1980-х годах намечается несколько ярко выраженных тенденций в отходе белорусской станковой пластики от принципов академического реализма:

- а) рассмотренный выше один из этих путей, предполагавший обострение концептуального содержания работ при использовании оригинальных пластических решений и обобщений, приближающихся к знаковой пластике, стал основой для дальнейшего развития белорусской станковой скульптуры. Этот подход наиболее последовательно проявился в скульптуре Г. Горовой;

- б) еще один путь — это доминирование стилизации, обобщения, придание пластическим объектам декоративности. Скульптура в этом случае лишается индивидуальной конкретности, при разработке общей композиции очень ощущается ее конструктивность, модульность. Ярким представителем этого подхода в скульптуре 1980-х годов является Л. Зильбер;

- в) также предпринимаются иные попытки отказа от стилистики социалистического реализма, например экспрессионизм Ю. Полякова, обобщенно-декоративная пластика В. Теребуна и т. д.;

- в конце 1980—начале 1990-х годов о себе заявляет группа молодых скульпторов (В. Слободчиков, А. Финский, А. Метлицкий, Л. Давиденко, Г. Буралкин и др.), формальные, стилистические и тематические поиски которых определяют развитие белорусской станковой скульптуры в дальнейшем. Рассмотренные основные тенденции, представленные этой плеядой скульпторов, находятся

в широком диапазоне — от умеренной степени формализации до концептуальных проектов;

▪ в тематике произведений намечается отход от политизированности, патетичности, лобовых решений. В рамках исторического «этнографизма» новый импульс для своего развития получает историческая тема. Теперь она существует в новых стилистических параметрах. В целом же наблюдается желание уйти от идеологического содержания, в это время создается множество аполитичных и индифферентных по отношению к социальной среде произведений. Это вызвано постепенным отмиранием социального заказа и общей сменой идеологических приоритетов государства. Именно на этом этапе в работах белорусских авторов присутствует свобода выбора тем и, соответственно, тематический диапазон белорусской станковой скульптуры значительно расширяется.

Итак, в белорусской станковой скульптуре середины 1970—начала 1990-х годов отмечается исключительное многообразие формальных и тематических трактовок произведений. В этот период совершенно новые тенденции сосуществуют с традиционными. При этом многие приемы и пластические ходы являются переходными. Становится очевидной разница в формальных подходах различных поколений белорусских скульпторов даже при решении одинаковых тем.

Несмотря на отдельные отступления от основного направления движения в белорусской станковой скульптуре, на протяжении периода конца 1980—начала 1990-х годов происходит формирование нового пластического языка, по ряду рассмотренных критериев отличного от доминировавшего на протяжении предыдущего временного отрезка. Тем не менее этот прорыв в пластике и тематике произведений не неожиданный, а планомерный, постепенный, являющийся следствием предыдущего динамичного развития белорусской станковой скульптуры.

## ТЕНДЕНЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ СТАНКОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ С 1990 по 2000 ГОД

### Художественные тенденции с 1990 по 2000 год

Начало 90-х годов XX века — время, действительно, переломное в белорусском искусстве. Появляются новые течения, художественные объединения. Художники начинают использовать в своем творчестве разнообразные направления западного искусства, в локальной ситуации белорусского искусства новые и авангардные, но вторичные по отношению к общей истории искусства. Заполняется информационный вакуум, недостаток информации о современном искусстве.

Скульптура, как более стабильный вид искусства, не так динамично реагировала на изменения в обществе. Тем не менее появилось некоторое количество работ, в достаточно необычном, очень формальном, условном — «новом» для того времени стиле собственно в станковой пластике (например, формальные скульптуры А. Метлицкого и др.). Были созданы произведения в экспериментальных для белорусского искусства жанрах — инсталляции, ready-made, концептуальном искусстве. Как правило, такие работы в это время создавали непрофессиональные скульпторы. Здесь можно упомянуть коллективные инсталляции объединения «Пагоня», отдельные объекты И. Кашкуровича и многие другие. На передний план вышла проблема освоения отличных от академических направлений и техник в искусстве. Необходимо отметить, что эти новые тенденции наложились на формалистическую традицию в белорусской скульптуре, которая почти не прерывалась с 1920-х годов.

В 1990-х годах в городах Беларуси появляются галереи, в которых репрезентируются как коммерческие, так и экспериментальные выставочные проекты, причем эти проекты проводятся как в выставочных залах Союза художников, так и в не приспособленных для экспозиций помещениях. Этапной крупной экспериментальной выставкой была «Панорама» — «Первая республиканская выставка нетрадиционного искусства» (1989), проходившая в выселенном доме, предназначенном для реконструкции. Также заслуживает внимания официальная, состоявшаяся во «Дворце искусств», выставка «Пространство

синего» (1994), на которой наряду с живописью присутствовала формальная пластика Т. Соколовой.

Оба проекта имеют косвенное отношение к белорусской станковой скульптуре, но они иллюстрируют состояние эксперимента в белорусском искусстве начала 1990-х годов. Ни ранее, ни в 1990-х годах не было галереи, которая занималась бы представлением исключительно станковой скульптуры. Выставки станковой скульптуры на этом временном отрезке проводятся лишь фрагментарно в молодых и «экспериментальных» галереях, работающих с современным (contemporary) искусством («Галерея у Пушкина» (Витебск), «Шестая линия» (Минск), и в галереях, занимающихся традиционным искусством (Музей современного изобразительного искусства, «Мастацтва» (обе в Минске) и др.). В настоящее время функции такой галереи скульптуры пытается взять на себя минский Музей современной белорусской скульптуры им. А.О. Бембеля, располагающий качественными выставочными площадями и базой данных, причем без традиционного в галерейной практике отбора художников. Этот отбор обусловлен членством участников выставочных проектов в секции скульптуры Белорусского союза художников. Прошедшие в музее в последние годы групповые и персональные выставки белорусских скульпторов показали, что музей играет важную роль в развитии и популяризации белорусской станковой скульптуры.

Что касается собственно произведений станковой скульптуры, то очевидно, что работы, выполненные в 1990-е годы, в целом продолжают предыдущие тенденции в белорусской скульптуре. Однако тематическое содержание современной станковой скульптуры претерпело значительные изменения, ведь теперь ориентированные на гармоничное «вживание» в интерьеры станковые объекты не нуждаются в пропагандистском содержании, а скорее наоборот, от них требуется минимум «смысла».

Декоративные, часто очень абстрактные по форме, с присутствием в силуэтах плавных линий, станковые работы конца 1990-х годов представляют собой разительный контраст с пластически активными композициями 10—15-летней давности, выполненными белорусскими скульпторами и представленными в экспозициях тех лет. Если в тематике разница очевидна, то формальные эксперименты и декоративность присутствовали и в

работах предыдущего десятилетия. Только во второй половине 1990-х годов упомянутые качества еще больше оттачиваются. Это происходит, видимо, тоже по причине того, что ныне станковая скульптура ориентирована на использование в интерьерах различных по характеру помещений. Вышесказанное не означает, что социально значимая тематика сейчас отсутствуют. Да, действительно, круг тем по сравнению с 1930—1970-ми годами стал совершенно иным, уже неактуальны некогда доминировавшие революционная, военная и многие другие темы. Но параллельно современному тематическому ряду они еще присутствуют в творчестве старшего поколения скульпторов. Кроме того, довольно распространена историческая тема, в начале десятилетия пережившая всплеск интереса со стороны авторов, наряду со значимой для Беларуси темой экологии (радиации), ставшей актуальной в связи с негативными последствиями для экологии страны аварии на Чернобыльской АЭС (1986).

Историческая тема стала особенно востребована во время зарождения движения «возрожденческого этнографизма». Она, разумеется, эксплуатировалась художниками и ранее. Но прочтение исторической темы скульпторами, руководствовавшимися методом социалистического реализма и современными авторами, безусловно, разное. И та и другая концепции видения истории не основаны на диалектике объективных причин исторических событий, а акцентируют внимание зрителя на выгодных для этих двух полярных точек зрения аспектах. Интересно, что в обеих концепциях видения исторического процесса существуют личности, одинаково значимые (например: К. Калиновский, Всеслав Чародей и т. д.). Впрочем, политический аспект исторической темы и ее роль в формировании общественного сознания находятся вне сферы настоящего исследования. Важно, что в 1970—1990-е годы для изображения исторических персонажей скульпторы прибегают к декоративному, условному формальному подходу (А. Шатерник и др.). Авторы, возможно даже неосознанно, хотят, чтобы их произведения не были похожи на советские исторические произведения, чтобы эта непохожесть, разность присутствовала не только в содержании, но и в форме работ. Двигаясь таким путем, современные скульпторы для изображения исторических фигур часто заимствуют репрезентативные изобразительные приемы

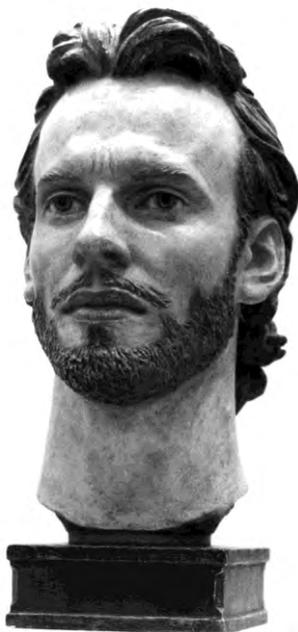
досоветского периода. В настоящее время приходится констатировать некоторое снижение интереса к исторической теме.

Современные тенденции в развитии исторической темы можно наблюдать в творчестве В. Янушкевича, активно работающего в 1990-е годы именно с этой темой. Станковые скульптуры, выполненные этим автором, тематически и по патриотическому звучанию похожи на работы А. Шатерника. Но пластика В. Янушкевича совершенно иная — более убедительная, насыщенная деталями, если и обобщенная, то в сторону декоративности.

Исторические персонажи А. Шатерника лишены конкретности, обобщены. В творчестве же Янушкевича реалистическое видение начинает фокусироваться, появляются «выделанность», множество деталей. Происходит движение в сторону натурализма. Эта тенденция общая для ряда скульпторов (С. Бондаренко, П. Лука) — отдельные формальные аспекты работ этого автора перекликаются с их творчеством. Но у Ф. Янушкевича заимствование обобщенности и тщательной моделировки формы происходит из белорусской деревянной скульптуры, традиционно присутствовавшей в сакральных интерьерах. Собственно поэтому отдельные работы скульптора полихромны. Это скульптурные изображения С. Яновского (1983), Ягайлы (1988), Витовта (1988) и др. Обращаясь к традиционной для белорусской скульптуры полихромии, В. Янушкевич сначала лишь немного подкрашивает свои работы, а в конце 1980-х годов уже смело вводит в свои работы цвет.

Традиция раскрашивания скульптуры в деревянной белорусской пластике не прерывалась начиная с XIV века. В период XIX—XX веков она существует параллельно «высокому» академическому искусству в работах народных мастеров. Обращение к полихромии не ново и для белорусской советской портретной пластики: можно вспомнить выполненные в 1950-е годы керамические портреты В. Михеевой, покрытые цветными глазурями («Портрет кореянки Маши Ким» (1959)). Но применение цвета в комплексе с соответствующим пластическим решением, созвучным изображаемому историческому персонажу, его времени, значительно обогащает произведения скульптора. Примерами удачного взаимодействия цвета и пластики могут служить портреты В. Янушкевича

«К. Лещинский» (1984), «Портрет историка Лялевеля» (1986), «Автопортрет» (1988).

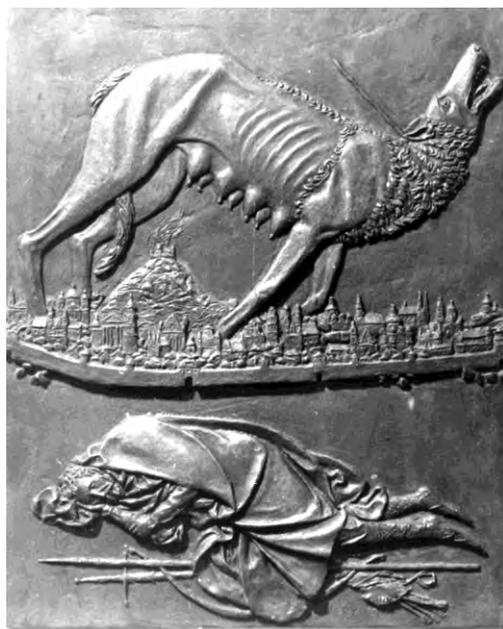


Ф. Янушкевич. *Автопортрет*. 1988. Гипс тонированный. 40 × 31 × 24 см.  
Собственность автора

В то же время в творчестве скульптора иногда проскальзывают элементы механического заимствования стиливых особенностей старобелорусской скульптуры. Барокко слишком явно прослеживается в работе «Витовт Великий» (1990). Это произведение вполне можно принять за аутентичную работу XVIII века, то есть она представляет собой визуальную цитату из истории белорусского искусства, которая без авторской интерпретации, без совмещения с новым мировосприятием является всего лишь стилизацией, а не в полной мере оригинальным произведением искусства. В последнее время в станковой скульптуре В. Янушкевич работает в технике рельефа и портрета. На основе традиций белорусской деревянной скульптуры и классицизма ему удалось выработать свою особую оригинальную творческую манеру.

В. Янушкевич, в отличие от А. Шатерника, больше реализовался как монументалист. Он автор памятников А. Мицкевичу в Новогрудке (1992), Ф. Скорине в Лиде (1993), М.К. Огинскому в Молодечно (2001). В станковой скульптуре его творчество представлено рельефами и оригинальными портретами, в основном полихромными.

Классицистическая манера В. Янушкевича — следствие последовательных убеждений скульптора, близких теоретикам классицизма (в частности А. Гильдебранду). Цитата из В. Янушкевича: «... скульптура — это фигуративное искусство, которое влияет на сознание людей и воспитывает их духовно» [51]. Он считает скульптуру настолько благородным искусством, что отказывает нефигуративным объектам в праве называться «скульптурой»: «...Теперь к скульптуре часто относят какие-то иные направления. Кто-то вылепит квадрат и говорит, что это красиво. Пускай бы такие «мастера» придумали название своему направлению и творили. Не нужно называть любую вещь из пластилина скульптурой ...» [51].



Ф. Янушкевич. *Сон Гедемина*. 1987. Бронза. 45 × 55 см.  
Коллекция Белорусского союза художников

В. Янушкевич много работает в технике рельефа («Легенда про любовь ужа и девушки» (1988), «Сон Гедемина» (1987), «Хай вецер на крылах птушак перанясе тваю душу» (1990), «Смерць Лявона Баразны» (1990)). Эти рельефы монохромные, но в них скульптор добивается проявления декоративных качеств бронзы, используя различные тонировки и патинирование. Гармоничные и уравновешенные композиции этих произведений вполне классицистичны. Собственно станковыми являются в основном его ранние рельефы, так как в последнее время скульптор создает технически безупречные барельефы для оформления культовых интерьеров. Рельеф предполагает трактовку реальности, в данном случае исторической, в виде композиционно законченной знаковой картины, и эта законченность, создание гармонии в ограниченных пределах особенно близки творческой манере Янушкевича.

Классицистические тенденции при работе с исторической тематикой продолжает А. Дранец. Как монументальные, так и станковые его работы, изображающие исторических персонажей, несут черты зрелой творческой манеры. По словам скульптора, «при работе над скульптурой создается не физическое тело, а дух...» [148]. Соответственно скульптор не стремится создать протоколно точное изображение исторической личности, используя исторически точные детали. Его цель — создать обобщенный образ, в котором эти детали используются только в качестве декора. Совершенство проработки формы, ее обобщение как нельзя лучше соответствуют такой концепции изображения исторических личностей.

В последнее десятилетие XX века в белорусской станковой скульптуре наметилась тенденция к большему совершенству формы, обобщению. Скульпторы, которые работают над исторической темой в этом направлении (кроме А. Дранца это В. Янушкевич, П. Лук и др.), приближаются к приемам классицизма. В их произведениях, посвященных историческим деятелям, присутствует именно классицистическое обобщение образов. Это уже не портреты в точном смысле этого слова, которые отражают характерные особенности конкретного человека, а «идеи», символы, идеализированные образы, которые передают значимость личности для современности. Работы А. Дранца относятся к этому направлению.

В его творчестве также проявляются черты белорусской школы скульптуры с характерным вниманием к визуальной «выделанности», вплоть до декоративности в обработке поверхности. Усилиями скульптора, использующего богатый диапазон фактур, поверхность становится исключительно декоративной и приобретает большое значение для работы в целом. Утонченность, рафинированность внешней трактовки объектов сочетаются со стилизацией — попыткой довести форму до совершенства. В лучших работах А. Дранца присутствует синтез «сделанности», которая коренится в традициях белорусской деревянной скульптуры и академического понимания конструкции формы.

В декоративных плакетках, хранящихся в Музее современного изобразительного искусства («Эразм Роттердамский» (1991), «Ян Кальвин» (1991) и др.), видно, как последовательно А. Дранец разрабатывает тему и стилистику Возрождения, которую он после использует в памятнике Ф. Скорине. При изучении этих небольших рельефов с изображениями деятелей Возрождения возникает вопрос: не является ли манера А. Дранца стилизацией под эти гравюры? Но все гораздо сложнее: авторский стиль А. Дранца, как и любого современного художника, синтетичен. Он складывается из множества влияний. Среди этих влияний у А. Дранца определяющими являются возрожденческая графичность и точность — в данном случае это неотъемлемые черты индивидуальной, оригинальной манеры скульптора.

Материал, в котором предпочитает работать скульптор, — это металл: алюминий, бронза. Автор великолепно его «чувствует», сполна используя возможности чеканки разной плотности, фактуры и декоративность поверхности. Именно в металле оптимально раскрывается творческая манера Дранца. Такая отточенность, строгость как нельзя лучше подходят материалу, в котором работает художник.

В 1991 году на галерее Национального художественного музея состоялась выставка скульпторов, работающих над «возрожденческой» тематикой белорусской истории. На ней были представлены работы четырех молодых белорусских скульпторов: А. Дранца, П. Лука, В. Янушкевича и Ю. Анушко [48]. Среди указанных авторов особенно «этнографичен» П. Лук. Его

творчество перекликается с творчеством В. Янушкевича, работы двух скульпторов во многом похожи как по стилистике, так и по предпочтениям в скульптурных техниках. Оба автора плодотворно работают в рельефе, и, будучи представлены на выставках, их произведения вызывают определенные трудности при определении авторства (В. Янушкевич или П. Лук).

Если из этой четверки А. Дранец более синтетичен, в его работах присутствует стилизация, отбор деталей, Ю. Анушко — экспрессивен, то произведения двух остальных скульпторов на этом фоне более иллюстративны, а по стилистике разработаны более детально.



П. Лук. *Алена*. 1986. Бронза. 46 × 24 × 30 см.  
Собственность автора

Показательно сравнение отдельных портретов А. Дранца и П. Лука. П. Лук в портрете Алены обостряет характерные,

индивидуальные черты, формы лица модели, а А. Дранец в портрете Алоизы Пашкевич (Тетки) — типические. И дело даже не в том, что последний изображает исторический персонаж. Просто у А. Дранца формы, и большие и малые, стремятся максимально приблизиться, насколько это возможно исходя из авторской эстетической системы, к геометрической конструкции лица. П. Лук, хотя и не игнорирует эту общую конструкцию, но не уделяет ей такого большого внимания, как А. Дранец, при этом он придает самоценное, самостоятельное звучание небольшим характерным объемам и усиливает их выразительность. На первый взгляд все одинаково: тщательная чеканка, трактовка поверхности, вплоть до оригинального технического приема, использованного при изображении глаз. И все же разница между произведениями очевидна: А. Дранец обобщает форму, П. Лук дробит (это прослеживается, например, в трактовке волос). В этом и состоят отличие и особенности творческих манер этих двух скульпторов.



А. Дранец. *Алоиза Пашкевич (Тетка)*. 1986. Бронза. 46 × 24 × 30 см.  
Коллекция Белорусского союза художников

Нужно отметить, что, работая над исторической темой, белорусские авторы ориентируются в основном на монументальную скульптуру. В современных условиях, как, впрочем, и всегда, в основном устанавливаются памятники, посвященные историческим событиям и историческим деятелям. Таким образом, в рамках данной тематики станковая пластика выступает как своеобразная лаборатория для разработки монументальных решений. Часто станковые скульптуры несут черты скульптуры монументальной и, наоборот, в памятниках мы наблюдаем элементы станковизма. В случае с исторической темой можно говорить о традиционном для белорусского искусства XX века взаимовлиянии монументальной и станковой скульптуры.

В целом произошедшие изменения в тематике белорусской станковой скульптуры можно рассматривать как движение от социального заказа к достаточно свободному выбору тем. В действительно творческих, а не коммерческих работах скульпторов наблюдается углубление содержания.

Если в 1970—начале 1980-х годов много нового в станковую скульптуру было привнесено «керамистами» — скульпторами выбирались традиционные керамические материалы (наиболее часто — шамот) и приемы (обобщение), то в 1980—1990-е годы многие новые приемы пришли в белорусскую скульптуру из дизайна. Можно упомянуть работы дизайнеров, приближенные к станковой скульптуре: супрематические композиции Е. Китаевой, «Прект века» В. Цеслера и С. Войченко и т. д. И станковая скульптура тоже сближается с дизайном. Возможно, в современной белорусской станковой пластике «выделанность» и стремление довести форму до совершенства вместе с использованием новых технологий является следствием современного техногенного, дизайнерского взгляда на среду обитания человека, которую станковая скульптура призвана разнообразить, оживлять.

Вышесказанное является общей тенденцией в творчестве ряда авторов, начавших свою творческую деятельность с 1990-х годов, таких как К. Селиханов, В. Бондаренко, О. Куприянов, С. Гумилевский и др. Но при этом многие из них имеют свой индивидуальный, характерный пластический подход: необходимо проанализировать творчество и разобраться в особенностях их очень разных пластических манер, что позволит рассмотреть ряд фор-

мальных тенденций в белорусской станковой скульптуре, представляемых этими авторами.

Необходимо подробно остановиться на творчестве К. Селиханова. По меткому замечанию П. Василевского, «...скульптурная пластика Константина Селиханова освобождена от повествовательности. Она ни про что, но способна породить множество ассоциаций...» [52]. Это очень точная оценка творчества оригинального белорусского скульптора-станковиста.

Один из ведущих педагогов кафедры скульптуры Белорусской государственной академии искусств А. Артимович характеризует последние академические работы К. Селиханова как «разваливающиеся». Действительно, натурные штудии, выполненные молодым скульптором, лишены четкой академической конструкции, она деформируется автором, интерпретируется в русле его индивидуальных формальных поисков. Но эти объекты все равно являются скульптурой, только эта скульптура, будучи еще довольно реалистичной, отдаляется от академической концепции изображения.



К. Селиханов. *Мужчина*. 1991. Бронза. 23 × 24 × 11 см.  
Частная коллекция



К. Селиханов. *Большой человек*. 1999. Бронза. 205 × 70 × 45 см.  
Собственность автора

В работах, созданных после окончания К. Селихановым академии, он начинает разрабатывать индивидуальный изобразительный язык, представляющий собой авторскую интерпретацию предметного мира. И в конце концов, не выходя за рамки предметности, он приближается к абсолютно схематичному показу изображаемых объектов. Возникает ощущение, характерное при изучении западной скульптуры, что главным является не изображаемый объект, а его пластический эквивалент. Грубо говоря, форма преобладает над содержанием. Конечно, в отдельных произведениях скульптора можно найти содержание, причем содержание довольно глубокое («Семья» (1997), «Большой человек» (1999)), но оно явно является вторичным по отношению к яркой, оригинальной, необычной форме («Встреча» (1997), рис. 3, цв. вкл., «История мифа» (1996)).

Станковые работы К. Селиханова представляют собой пример удачного преломления очень индивидуального авторского взгляда на мир и традиций как реалистических, так и послевоенной западной скульптуры.

На протяжении десятилетнего периода творчества К. Селиханов неоднократно обращается к академическому, классическому изображению человеческого тела («Торс» (1991), «Мужчина» (1991), «Сидящий» (1998), «Мужской торс» (1999) и др.). Ему интересен формальный аспект трактовки этого «вечного» объекта для творчества. Скульптор снова и снова по-новому комбинирует, казалось бы, стабильные элементы тела, добиваясь появления совершенного предмета. В первую очередь эти этюды воспринимаются как законченные пластические объекты, а уже потом — как изображения обнаженной натуры.

Работа К. Селиханова в станковой пластике органично связана с работой в литографии, дающей скульптору возможность «предварительного эксперимента». Реализация творческого замысла в графике более проста и оперативна, чем в бронзе, предполагающей использование трудоемких и длительных технологических процессов. Таким образом, скульптор получает возможность разрабатывать свою концепцию будущего образа сначала в графике, а затем в скульптуре. Конечно, графические работы художника имеют самостоятельную эстетическую ценность, но они важны для поступательного развития его творчества, и в первую очередь в области станковой скульптуры, как дающие возможность форсировать творческий процесс — перескакивать через определенные этапы абстрагирования, что было бы сложно и растянуто во времени, при сосредоточении автора исключительно на скульптуре.

Скульптор отмечает переходность своей пластики к монументальной скульптуре, сожалея об отсутствии средств и заказа на монументальные декоративные объекты. Селиханов работает в основном в бронзе. Такой выбор материала для станковой скульптуры обусловлен именно ее декоративными качествами и способностью «звучать» в камерном, станковом масштабе.

Скульптор четко дифференцирует свои работы на коммерческие и творческие, отдавая предпочтение последним. Его творческие работы носят экспериментальный характер; кроме того, они отличаются лапидарностью исполнения: например, архитектурные мрамор-

ные элементы («Атлант» (1995) и др.), использованные скульптором в совместном с И. Зосимовичем творческом проекте «Seguenda» в галерее «Шестая линия» (1995). Представляя интерес для исследователя творчества скульптора, «творческие» произведения все же проигрывают тщательно моделированным и виртуозно обработанным коммерческим работам.

Стилистическое разнообразие произведений К. Селиханова иллюстрирует его последовательное развитие с периодическим «повторением пройденного» на другом качественном уровне.

Среди разнообразия стилистических поисков 1990-х годов В. Пантелеев в своих работах продолжает развивать открытые для белорусской станковой скульптуры Г. Горовой, В. Слободчиковым, А. Финским и другими старшими скульпторами принципы формализации конкретных предметов, фигур. И если, как уже отмечалось ранее, первые творческие опыты скульптора явно перекликаются с работами вышеупомянутых скульпторов, то в произведениях последних лет он доводит заложенные своими старшими коллегами принципы до полного логического развития.

Творческую эволюцию Пантелеева легко проследить. В ранних работах скульптор увлекается общими, «модными» тенденциями в станковой скульптуре. Но уже к середине 1990-х годов В. Пантелеев создает оригинальные композиции с использованием авторских разработок. Такие произведения, как «Край, где были родники» (Б. д.), «Ночные птицы» (1994) и др., оказываются вполне оригинальными и самостоятельными. Видно, что скульптор последовательно и упорно работал в одном направлении, и это постоянство начинает приносить свои плоды.

Художник преодолевает опасность чрезмерной декоративности, тем более что сейчас, в контексте современного коммерческого, интерьерного искусства этой декоративности не может быть слишком много. Если рассматривать коммерческий аспект работ В. Пантелеева, то нужно отметить, что именно такими произведениями скульптор наиболее известен зрителю. В их простоте заложена возможность тиражирования. И В. Пантелеев, судя по всему, избежал болезненного и характерного для многих белорусских скульпторов разделения своих произведений на творческие и коммерческие, оба эти качества органично в них соединены. Даже довольно радикальные формальные эксперименты, присутствующие в

работах скульптора, благодаря виртуозной обработке материала и совершенной подаче с использованием полированных гранитных и металлических подставок и т. д. выглядят вполне салонными.



В. Пантелеев. *Ночные птицы*. 1994. Дерево, бронза. 72 × 37 × 25 см.  
Национальный художественный музей Республики Беларусь

Скульптор добился своего, универсальная манера, которая является естественной для развивающейся белорусской станковой скульптуры начала 1990-х годов, в которой мог бы работать любой из скульпторов этого поколения, стала восприниматься зрителем как свойственная именно В. Пантелееву. Он последовательно развил эту манеру, добавив к ней свою авторскую индивидуальность и декоративность, характерную для современного белорусского искусства.

Эта подчеркнутая декоративность отличает работы скульптора от похожих работ его старших коллег. Например, Г. Горовая в своих объектах стремится выявить и заострить их сущность,

содержание, не стараясь придать им «красивость» и декоративность — эта декоративность заложена в используемых ею материалах. Можно сравнить идентичные по композиции и названиям работы Г. Горовой и В. Пантелеева. Например, «Пьета» Г. Горовой (1993) — чистый символ, знак; фигуры подчеркнута угловаты, дополнительных украшений скульптурная группа не имеет.

«Пьета» В. Пантелеева тоже декоративна за счет тщательно обработанной бронзы, но автор для усиления этого качества вводит элементы, не имеющие отношения к содержанию: например, графику (косые параллельные штрихи, наискось пересекающие фигуры) и складки на платье вертикальной фигуры. Его композиция имеет сложный силуэт за счет неоправданно удаленных рук и ног горизонтальной фигуры и конусообразно расширяющегося книзу платья вертикальной фигуры.



В. Пантелеев. *Пьета*. 1994. Бронза. 35 × 94 × 13 см.  
Частная коллекция

В. Пантелеев предпочитает работать в камне и дереве. Большинство его произведений выполнено именно в этих, имеющих свою специфику обработки и звучания материалах (серия «Вобразы ў камяні» (2000), «Край, где были родники» (Б. д.), «Белая Ганча» и др.). В лучших своих работах скульптор добивается предельной выразительности при их обработке. В. Пантелеев использует также и металл, но все же обобщенная, лишенная резких, выразительных силуэтов «внутренняя форма» [107, с. 52] его работ наиболее органично раскрывается именно в природных материалах, требующих работы над отсеканием всего лишнего — в дереве и камне. В. Пантелеев впервые в белорусской станковой скульптуре применил прием фрагментарной аппликации бронзовых элементов на деревянную поверхность. Одна из первых таких работ — «Ночные птицы» (1994) — привлекает внимание зрителя и запоминается именно этим эффектным сочетанием темного, почти черного дерева и отполированных бронзовых вкраплений.

Произведения В. Пантелеева характеризует виртуозное владение техникой обработки материала. Скульптор одинаково эффектно управляет им как в экспрессивных работах («Курган» (2000), «Песчаный замок» (2000)), так и в обобщенных, декоративных композициях («Вечер» (2000)). Нужно подчеркнуть, что среди главных факторов воздействия его скульптур на зрителя доминирует именно дизайнерская, «многодельная» основа. Создается впечатление, что скульптору не важно, что именно вырезать, полировать, а главное для него — процесс вырезания и полировки.

Можно согласиться с А. Янковским в том, что творчество В. Пантелеева дает зрителю «...яркую картину переработки в современных, изысканно эстетизированных (может, местами и маньеристических) формах тех глубоко традиционных для всей нашей культуры и искусства тем, что существуют в современном культурном контексте под общим названием неoarхаики» [295].

В связи с рассмотрением современных тенденций в белорусской станковой скульптуре необходимо проанализировать творчество О. Куприянова. Пластический язык, которым пользуется этот автор, за редкими обращениями к стилизации, тяготеет к максимальному обобщению. Биоморфные формы скульптур О. Куприя-

нова вызывают ассоциации с растительностью и природными объектами: травой, естественными валунами, морскими камнями, и, тем не менее, эти предметы исключительно рукотворны — тщательно обработаны. В последовательности обращения к естественным природным объектам пластические поиски скульптора близки к творчеству К. Хартунга и Г. Мура.

В творческой эволюции скульптора, не принимая во внимание академические, по сути еще ученические, работы, можно отметить направление движения от интерпретации элементов модерна к биоморфным обобщениям. Работы Куприянова характерно трансформируются стилистически, оставаясь при этом в рамках фигуративности: от стилизованного реализма («Сон» (1995), «Большая сидящая. Лето» (из серии «Времена года», 2002)), до вещей, в которых антропоморфность присутствует лишь в названии («Плывущая № 1» (2002), «Плывущая № 2» (2002)).



В. Пантелеев. *Женский торс*. 1990. Песчаник. 40 × 12 × 10 см.  
Собственность Львовской картинной галереи

Истоки подобного обобщения в белорусской станковой скульптуре можно найти и в творчестве старших мастеров. Более чем очевидны параллели в творчестве О. Куприянова (представляющего новый виток в развитии этой тенденции) и В. Пантелеева (дающего крайнее выражение тенденций, тяготеющих к декоративности в рамках фигуративности, проявившихся в работах Л. Зильбера, В. Слободчикова и др.). Торсы Пантелеева («Женский торс» (1990)) исполнены с почти такой же степенью обобщения, но в них скульптор еще не может отказаться от точного следования анатомическим деталям женской фигуры — они присутствуют, будучи сильно сглажены, обобщены. В «торсах» же Куприянова (серия «Времена года» (1998), рис. 4, цв. вкл., «Малый торс» (2000)) все подчиняет себе большая, общая, конструктивная форма, подробности им просто игнорируются, тем не менее в рамках этой большой формы они угадываются, подразумеваются. Также этих двух скульпторов сближает виртуозность и тщательность в обработке природных твердых скульптурных материалов — дерева и камня. В тех же «торсах» у обоих авторов велика роль структуры камня, которая, выявленная обработкой и полировкой, как будто «обтекает» формы скульптур, подчеркивая их, и добавляет работам в целом декоративность и выразительность.



О. Куприянов. *Сердце. Осень* (из серии *Времена года*). 1999. Бронза.

45 × 58 × 40 см.

Частная коллекция

Нельзя не отметить интересное взаимодействие скульптур О. Куприянова с пространством. Практически все работы, даже не имеющие четкого силуэта, «ловят» окружающую пустоту разнообразными по форме отверстиями, пустотами. Получаются «кружевные», воздушные объекты, которые «запутываются» в среде, «вплетаются» в нее («Сердце. Осень» (из серии «Времена года», 1999), «Влюбленные» (1997)).

При общем доминировании в творчестве О. Куприянова органических форм, среди последних работ скульптора наряду с биоморфными скульптурами встречается несколько на первый взгляд совершенно инородных вещей. В них заметно, что скульптор обобщает и стилизует фигуры не только в сторону биоморфности. В некоторых своих работах он разрабатывает очень четкие по композиции геометрические ходы, правда, пользуясь при этом самым природным и мягким геометрическим объектом — кругом («Царь» (2001), «Круг» (2000)).



О. Куприянов. *Круг*. 2000. Гипс, камень, латунь. 200 × 108 × 40 см.  
Собственность автора

Программная работа скульптора — это «Круг». В ней художник гармонично свои пластические разработки биоморфного обоб-

щения сочетает с почти геометрической четкостью, и при этом женский образ, лежащий в основе скульптуры, сохраняет чисто женские характерные эротичные черты.

Рассматривая оригинальные тенденции в современной белорусской станковой пластике, необходимо остановиться на заслуживающем отдельного подробного анализа творчестве Ю. Анушко. Его характеризует «...то главное, что определяет лучшие работы молодых белорусских художников... — это поиск» [275]. И это его главная и определяющая черта.

Мастер эмоциональных оценок, куратор выставки Ю. Анушко в витебской галерее А. Пушкина (1994), Е. Шунейко во вступительной статье к каталогу этой выставки весьма точно называет визуальный ряд произведений скульптора «"концентратом" образных парадоксов» [289, с. 8]. Действительно, стилия как такового в произведениях Ю. Анушко мы не наблюдаем — автор с легкостью ассимилирует разновременные и разностилевые направления в диапазоне практически всей истории искусств. Можно согласиться с Е. Шунейко, который определяет работы скульптора как «беспрецедентные своими пластическими новациями для современной белорусской скульптуры» [289, с. 8].

Почти все произведения Ю. Анушко — одного из самых оригинальных, экспериментирующих с формой современных белорусских художников, — находятся в плоскости станковой скульптуры. При этом их автор утверждает, что «...в целом, все мои скульптуры — ландшафтные. Их можно увеличивать до любых размеров...» [262]. Но, видимо, общество еще не готово к помещению в городской среде таких радикальных «красивых и необычных» [262] пластических элементов. И станковая скульптура в данном случае сполна выполняет свою функцию экспериментальной площадки для апробации новых пластических приемов и схем.

С самого начала творческой деятельности Ю. Анушко тяготеет к экспрессивности, экзальтированности. В его дипломной работе «Памяти восстания 1863 г.» (1989—1990) эти качества были концептуально оправданными в контексте жесткой авторской интерпретации исторической темы. В последующих произведениях скульптора («Возвращение» (1991)) эта визуальная агрессия выступает в качестве основного инструмента воздействия на зрителя и, более того, становится самоцелью.

Процесс эволюции скульптора симптоматичен. В его творчестве можно условно выделить три периода, взаимосвязанных и вытекающих один из другого, но, на первый взгляд, совершенно различных. В работах первого периода (до 1990-х годов) «надрыв» и жесткость, мученичество, как отмечалось выше, были уместны в связи с исторической темой. Следующий этап творческой эволюции Ю. Анушко (начало 1990—середина 1990-х годов) близок к концепции экспрессионистов. В произведениях наблюдается отсутствие ясности содержания, на ярко раскрашенных цветовых пятнах фонов — деформированные, отделенные друг от друга фрагменты человеческих (человеческих ли?) тел («День последний, день первый...» (1993), рис. 5, цв. вкл.), общее настроение этих объектов проникнуто безысходностью, предчувствием трагедии или, скорее, данные предметы выступают как свидетельства происшедших трагедий. В работах этих двух периодов, одинаковых по агрессивному звучанию, Ю. Анушко использует дерево, в полихромных элементах, расположенных на раскрашенных деревянных плоскостях, чувствуются отголоски пластики деревянной алтарной скульптуры, причем больше западноевропейской, нежели белорусской: прослеживаются аналогии с западноевропейской (в большей степени — германской) сакральной пластикой XV—XVIII веков, в которых натуралистично показаны следы истязаний, крови.

Следующий эволюционный виток творчества Ю. Анушко (середина 1990-х—2000-е годов) вызван, судя по всему, возможностью отлить некоторое количество скульптур в бронзе. Автор и в первых своих работах стремится к акцентированию их декоративных качеств. И вполне естественно, что на следующем этапе творческой эволюции он обращается к подчеркнuto декоративному, условному пластическому языку искусства Древней Ассирии. Например, в ранних работах рисунок вен на изображаемых им конечностях сам по себе декоративен («Возвращение» (1991)). В произведениях следующего периода («Прогулка по реке» (1997)) встречается этот же мотив, доведенный до предельной стилизации. Бронза как материал более располагает к декоративности, нежели дерево. И, работая в этом материале, скульптор сполна выявляет и даже, насколько это возможно, гипертрофирует его декоративные качества. Свою тягу к полихромии художник теперь отделяет от скульптуры и реализует в технике левкаса («Танец» (1996) и др.). Среди последних, покрытых

зеленовато-оливковой патиной бронзовых скульптур выделяются такие работы, как «Победитель» (1997), «Прогулка по реке» (1997), «Икар» (1997). Цвет и структура поверхности становятся самоценными качествами скульптур Ю. Анушко (скульптор и в более ранних работах («Портрет молодого человека» (1992), «Ева» (1992) экспериментирует с фактурой, но не так активно, как в последних произведениях), над ними он специально работает, экспериментирует: «...каждое новое произведение — эксперимент. Даже если одинаково покрываешь (тонирующим составом) две разные работы, обычно получаются совсем разные вещи. Все зависит от состава, фактуры, материала...» [262]. Это то новое, что творчество Ю. Анушко вносит в современную белорусскую станковую скульптуру.



Ю. Анушко. *Прогулка по реке*. 1997. Бронза, гранит. 42 × 50 × 18 см.  
Собственность автора

Впервые в белорусской станковой скульптуре набор средств, используемых скульптором для придания поверхности работ тоновой и цветовой насыщенности, так обширен. Это сочетание патинированной и полированной бронзы, присутствие на поверхности скульптурных объемов элементов графики, включение в компози-

ции смальты и стекла. Эти приемы делают поверхность скульптур необычайно декоративной, она в первую очередь обращает на себя внимание зрителя. Правда, в то время как декоративные приемы становятся более сложными и изощренными, содержание работ, напротив, упрощается. Таким образом, станковые скульптуры Ю. Анушко превращаются в декоративные объекты.

В последнее десятилетие XX века продолжают плодотворно работать и мастера предыдущего, старшего поколения, их творческие искания синхронизированы с современным многоплановым развитием белорусской пластики. Оставаясь в рамках собственных оригинальных творческих манер, эти авторы продолжают расширять, совершенствовать пластический язык своих произведений — он эволюционирует, насыщается актуальными, новыми направлениями.

Вышесказанное касается работ В. Слободчикова. Его произведения последних лет (конец 1990-х—начало 2000 года) теряют глубину содержания и приобретают доминирующую декоративность. Таковы скульптуры «Афродита» (1998), «С шаром» (2002), «Большая женская фигура» (2002) и др. В этих объектах скульптор эксплуатирует найденные им интересные пластические приемы. Большую, в том числе и декоративную, нагрузку несет фактура. Состоящая из небольших, равномерно распределенных по всей площади фигур мазков-точек и тонированная таким образом, что между блестящими мазками остается черная глубина, она создает своеобразное мерцание вокруг скульптур. По содержанию эти работы нейтральны, абстрактны. Даже там, где скульптор интерпретирует «вечные темы», такие как семья, материнство, присутствует некоторая холодность в их трактовке («Семья», (1996), «Семья», (2002) и др.).

Своего рода аналитические размышления автора на темы истории, времени представляют собой скульптуры В. Слободчикова серии «Размышления о будущем» (2000—2001). Для этих пластических штудий скульптор использует открытые цитаты из всемирной истории искусств. Например, он соединяет в одном объекте египетскую пирамиду, египетский же портрет и шумерскую «колесницу», при этом получается многословная и несколько тяжеловесная скульптурная композиция, не совсем ясная, но претендующая на аналитичность («Воспоминания о будущем-IV» (2001)).

Становится очевидно, что В. Слободчиков эксплуатирует, использует однажды найденные образы, композиционные и технические приемы, причем их набор ограничен. Автор манипулирует своими находками, развивая и разрабатывая их и иногда комбинируя друг с другом. Это качество творческого метода скульптора позволяет ему всегда быть узнаваемым и при этом оригинальным. Удачный прием, тема развиваются в серии, в которых они варьируются и раскрываются. Так, В. Слободчиков продолжает серию «Натюрмортов».



В. Слободчиков. *Натюрморт 1*. 1983. Бронза. 10 × 25 × 25 см.  
Коллекция Белорусского союза художников

Они представляют собой декоративные композиции из овощей, фруктов и предметов столовой посуды, отлитых из бронзы и размещенных на тщательно обработанных деревянных подставках, тонированных в черный цвет. В этих работах обыкновенные бытовые предметы эстетизируются, подаются как предметы искусства. Тщательная обработка материалов — полировка бронзы, шлифовка дерева — и безупречная подача придают сверхценность объектам, прототипы которых заурядны. Скульптор комментирует это так: «...Во всем мире этим занимаются всего несколько скульпторов (здесь выступает компилятивность мышления В. Слободчикова). Я всегда любил импровизировать и придумывать забавные вещи...» [242].

В 1990-е годы сфера объектов, включаемых скульптором в зону своих творческих интересов, значительно расширилась. К удачным формальным поискам В. Слободчикова относятся его рельефы серии «Знаки на песке» (1996). Здесь удачно найденный и использованный технический прием послужил для расширения содержания оригинальных рельефов. Эти рельефы («Рельеф I» (1996), «Рельеф II» (1996), «Рельеф III» (1996)), кроме исполненной автором фигуративной части в виде обобщенных фигур, включают также нарисованные на песке «знаки», борозды, иногда фрагменты других предметов. Эти небольшие плакетки действительно вызывают ощущение зашифрованных, загадочных знаков, посланий.

Среди рельефов скульптора выделяется группа объектов, которая сочетает тему и набор предметов из серии «Натюрморты» и технику серии «Знаки на песке» («Натюрморт» (1996)).

Станковые работы А. Финского последних лет представляют очередной этап его творчества. Скульптор не потерял присущей ему аналитичности. Изменился, схематизировался только пластический язык произведений («Благовещение» (1998), «Предчувствие взлета» (2000)). Впрочем, периодически скульптор возвращается к близкой ему, немного обобщенной, реалистической пластике («Детство» (2001)).

Многие белорусские скульпторы-станковисты не ограничены в своем творчестве каким-либо одним стилистическим направлением, например формальным или фигуративным. Они работают в разных и зачастую в совершенно различных направлениях, причем для белорусской станковой скульптуры достижения только в одном из них являются важными, новаторскими, несущими определенные тенденции. Наличие заказных работ, длительная академическая учеба, основанная на реалистических принципах, — это причины того, что в творческом багаже современных белорусских скульпторов непременно присутствуют реалистические работы. Как правило, эти произведения созданы в начале творческого пути, причем, в некоторых случаях авторы на протяжении всей своей творческой карьеры обращаются, постоянно или периодически, к реалистическому изобразительному языку. Творчество многих белорусских скульпторов представляет интерес в различных направлениях, например, у И. Зосимовича для современной белорусской станко-

вой пластики важны как формальные эксперименты, так и его фигуративные работы в камне.

Среди белорусских скульпторов-станковистов, работающих в камне, выделяется И. Зосимович, последние несколько лет плодотворно использующий различные каменные породы в широком стилистическом диапазоне — от реалистического направления до биоморфной абстракции. И. Зосимович в работе с камнем нашел свою характерную творческую манеру. Становлению художника во многом способствовало участие в международных симпозиумах по камню в Польше и Германии («Ороньско 2000», «Интеграрт», 1999—2002 гг., и др.). На этих мероприятиях, в которых активно принимают участие молодые белорусские скульпторы (А. Воробьёв, А. Асташов, В. Копач, В. Пипин и др.), происходит обмен опытом между представителями различных национальных школ.

Для белорусских скульпторов подобное общение важно для расширения творческого кругозора и знакомства с другими, кроме академической, на основах которой они учились, изобразительными системами. Также кроме освоения альтернативных академической системе изобразительных приемов важно и овладение чисто техническими приемами обработки камня. Среди таких технических новшеств — впервые примененная в белорусской скульптуре техника составления объема из различных автономных элементов.

В станковой скульптуре эволюция в творчестве И. Зосимовича видна на примере трансформации работы «Похищение Европы», повторенной им на Международном симпозиуме «Интеграрт-99», проходившем в Польше.

Прототип этого произведения, выполненный в 1992 году, формально более прост и, будучи отлит из гипса, практически лишен декоративных качеств. Авторское повторение 1999 года исполнено из трех различных по цвету гранитов, материал досконально обработан, присутствует разработанная фактура, которая эффектно сочетается с полированными частями поверхности. Художник осознает преимущества фигуративной манеры, которая еще более подчеркивается полировкой и разработкой деталей головы быка, при этом скульптура в целом остается в рамках композиционной схемы и, более того, имеет идентичный первоначальному варианту силуэт. Таким образом,

И. Зосимович, так же как и некоторые другие скульпторы (А. Плечков, О. Куприянов, В. Пантелеев) вносит в белорусскую станковую скульптуру высокую культуру работы с камнем при сохранении традиционной декоративизированной фигуративности.



И. Зосимович. *Похищение Европы*. 1999. Гранит. 40 × 57 × 36 см.  
Частная коллекция

Что касается формальных экспериментов И. Зосимовича, то они тоже в основном связаны с работой в камне. Этапы творческого развития скульптора иллюстрируют две выставки станковой скульптуры, представляющие собой своеобразные небольшие отчеты за определенные периоды работы. На первой из них, состоявшейся в 1995 году («Sequenda», в галерее «Шестая линия», совместно с К. Селихановым), скульптором были представлены изготовленные из белого мрамора стелы с нанесенным на них геометрическим рисунком («Начало» (1995), «Мировое дерево» (1995) и др.). В данных работах И. Зосимович обращается к глубинным, подсознательным, мифологическим темам, но их содержание не конкретно-плакатно, как, например, в произведениях И. Казака.

Каменные стелы И. Зосимовича являются поводом для ассоциаций зрителя на предложенную тему, которая определяется назва-

нием, и эта тема конкретно не регламентирована. Получается, что по содержанию эти изображения полифоничны, многозначны — каждый волен вкладывать в них свои представления об изображаемом объекте, который сам по себе довольно загадочен и не существует в предметной реальности. Эти скульптуры являются символами мифических представлений. Задача художника в данном случае сводится к тому, чтобы сделать эти символы максимально лаконичными, понятными и при этом емкими, захватывающими изобразительными средствами максимально объемное смысловое поле.

Камень, который сам по себе имеет богатый ассоциативный ряд: свою историю, значение и т. д. — и в сознании людей издревле наделяется сакральным смыслом, как нельзя лучше подходит в качестве материала для подобных объектов. Скульптор объясняет свое творческое кредо так: «...нельзя делать из произведения искусства некий репортаж. Необходимо воспитывать эмоциональное начало души зрителя, развивать его реакцию на символически непонятные определения, которые, однако, не претендуют на объяснение всей полноты смысла произведения...» [146]. И еще: «...люблю в творчестве символическое, а не буквальное прочтение художественных работ...» [263].



И. Зосимович. *Enigma*. 2001. Ракушечник. 30 × 27 × 26 см.  
Собственность автора

На второй выставке, проходившей в 2001 году («Формула момента», галерея «P.S», совместно с художницей-графиком Т. Радзивилко), работы И. Зосимовича («Бесконечный лабиринт» (2000), рис. 6, цв. вкл., «Пространственный узел» (2000)) были технически и стилистически более разнообразны, но в целом скульптор остался верен выбранной им манере мифологического символизма, хотя среди его последних работ появились объекты не несущие никакого содержания и попросту биоморфно-абстрактные («Enigma» (2001), «Афродита. Водное поло» (2001)).

Эти бессодержательные работы, по всей видимости, являются следствием виртуозного владения материалом. В них автор любитесь природными качествами камня, которые теперь он может в совершенстве выявить. И. Зосимович сопоставляет разные породы камня, стекло, и на этом контрасте все составляющие композиции начинают «звучать». По сравнению с аскетичной в плане выбора материала и изобразительных средств выставкой 1995 года экспозиция 2001 года демонстрирует большее разнообразие композиционных решений и безусловное поступательное движение вперед в освоении техники обработки камня.

При анализе станковой скульптуры конца 1990-х годов релевантен и чисто формальный подход, который, однако, осложняется тем, что многие белорусские скульпторы-станковисты, как мы убедились на примере И. Зосимовича, в своем творчестве сочетают разные, иногда даже противоположные формальные приемы. Но тем не менее такой подход возможен — можно как вычленять соответствующие работы в творчестве скульпторов, так и анализировать творчество тех авторов, которые наиболее последовательно придерживаются рассматриваемых концепций.

Итак, проанализируем два основных подхода к трактовке формы в станковой скульптуре — формалистический и фигуративный.

Формалистические тенденции в белорусской скульптуре, как уже отмечалось в историческом экскурсе, периодически возникали на протяжении XX века. Наиболее радикальным был отрыв от фигуративности в 1921—1923 годы. Таким образом, нельзя рассматривать их как спонтанно, неожиданно появившиеся в современной скульптуре — эти тенденции являются следствием исторического развития белорусской пластики. В белорусской станковой формалистической, или «нефигуративной», скульптуре в настоящее время

параллельно существуют два направления. Первое представлено авторами, которые стремятся наполнить абстрактные формообразования символическим содержанием (И. Козак, И. Зосимович, А. Домбровский). Скульпторы, предпочитающие при использовании абстрактного изобразительного кода не ограничивать себя ни «глубоко философским», ни каким-либо иным содержанием, относятся своими произведениями ко второму направлению белорусской формальной станковой скульптуры (А. Плечков, И. Зосимович). Причем, как это видно на примере И. Зосимовича, некоторые из белорусских так называемых скульпторов-формалистов в своих произведениях могут работать как с «интеллектуальной», так и с «бессодержательной» абстракцией.

Из белорусских скульпторов, первыми начавших разрабатывать формальное направление, следует выделить И. Козака, который использует язык символов и обобщенных форм для презентации глубоких, популярно-философских мыслей. Показательны в этом отношении такие его работы, как «Апокалипсис» (1992), «Крик (Раскрытие святых мощей)» (1989), «Чернобыльская мадонна» (1992).



И. Козак. *Апокалипсис*. 1992. Алюминий. Выс. 50 см.  
Частная коллекция

Оставив в стороне «глубину» содержания этих работ, можно проанализировать их формальную сторону. Например, «Апокалипсис» представляет собой заключенную в яйцеобразную полусферу плоскость, в которой вырезан силуэт креста. Эти две формы установлены таким образом, что плоскость перпендикулярна земле и негативный, отсутствующий крест стоит строго вертикально. Сфера полирована, а плоскость, напротив, затемнена. Эти основные элементы дополнены полированными же и находящимися на концах вертикали креста шаром (вверху) и ломаной плоскостью, похожей на крышу сельского дома (внизу). Создается ощущение, что повисший над «крышей» шар должен неминуемо на нее упасть — вертикаль креста является символическим желобом, направляющим взгляд зрителя вниз и обозначающим траекторию падения сферы. Что символизирует композиция в целом и ее элементы в отдельности, не представляется возможным установить однозначно, но ясно видно, что композиция явно плоскостная (возможно, в этом тоже есть скрытый смысл?), скульптор оперирует крупными, грубыми объемами и не приводит их к гармонии. Да и в какой, собственно, гармонии могут находиться шар, разрезанная яйцеобразная полусфера и силуэт креста?

И все же относительно содержания таких произведений нужно заметить, что толчок к их пониманию дает именно название. Оно становится началом ассоциативного ряда, который зритель начинает выстраивать, осматривая эти работы. А уже сама скульптура своей «абстрактной», казалось бы, неконкретной, а на самом деле несущей определенную информацию пластикой подсказывает пути для развития ассоциаций. Эти произведения можно представить в виде искусно зашифрованных, но при этом простых, популярных мыслей.

Скульптор, по всей видимости, считает, что ему удастся «...пластически передать сильные эмоции, поразмышлять, предупредить, заставить сопереживать...» [196]. Но если рассуждать непредвзято, становится очевидным, что такие произведения, эксплуатирующие больные, трагические темы, такие, как Чернобыльская катастрофа и т. д., воздействуют на зрителя уже одним привлечением внимания к этим темам и сами по себе не могут в своей запутанной абстрактной схеме добавить что-либо к этим трагедиям. Хотя чисто теоретически, задача отразить содержание трагического, и не

только трагического события в знаке весьма перспективна и важна, но скорее для монументальной скульптуры и плаката.

Формалистическое направление в белорусской пластике 1990-х годов представляют также скульптуры А. Домбровского. Их автор не получил высшего художественного образования, окончив лишь Республиканский колледж искусств им. И.О. Ахремчика. Скульптор старается компенсировать этот недостаток, обращаясь к подчеркнuto формальным, по содержанию «заумным» композициям. Это «Смотрящий через» (1993), «Двое-2» (1990) и др.



А. Домбровский. *Смотрящий через*. 1993. Бронза. Выс. 100 см.  
Частная коллекция

Его работы на фоне белорусской станковой скульптуры того времени действительно выглядят новыми, свежими, хотя и отличаются некоторой неразработанностью формы (имеется в виду более тщательная конструктивная, основанная на равновесии объемов (масс) разработка формы, непременно присутствующая в работах скульпторов, окончивших БГАИ). Домбровский демонстрирует смелое, часто с игнорированием профессиональных принципов, ма-

нипулирование формальными приемами построения композиции («Утро-1» (1993), «Утро-2» (1993), «Двое-1» (1993) и др.).

Наряду с формальным подходом в современной белорусской станковой скульптуре широко представлено реалистическое направление. С. Бондаренко плодотворно работает именно в этой манере. Однако если разбираться в нюансах, то в его творчестве можно отметить стилизационные моменты, заимствованные из арсенала формальных обобщений искусства Древней Греции и Древнего Рима. Недаром, и совершенно справедливо, критики отмечают в работах скульптора «...связь с античной культурой» [179]. В произведениях «Победитель» (1987), «Кентавр» (1991), «Марс» (1989) явственно выступает ориентация автора на античную, классическую, академическую традицию формообразования и стилизации. Но в отдельных деталях скульптор все же злоупотребляет знанием пластической анатомии своих антропоморфных персонажей.

Даже в выборе сюжета для этих скульптур С. Бондаренко отталкивается от античности. Например, «Победитель» — это современная интерпретация традиционной в древнегреческом искусстве статуи, посвященной атлету-победителю спортивных состязаний.

Скульптура представляет собой стоящую в контрапосте фигуру спортсмена, который в поднятой вверх правой руке, держит, простирая перед собой, венок победителя. Тело атлета имеет классические пропорции; при помощи патины и небольших повреждений бронзы, похожих на следы разрушения агрессивной средой, имитировано старение. Несмотря на это, трактовка поверхности тела не лишена подробностей, для подлинной античной статуи такого сравнительно небольшого размера совершенно невозможных. Например, подробно разобраны анатомические узлы предплечий и бедер, тщательно моделированы вены на руках и т. д.

Античные статуи, изображающие реальных людей-победителей, предельно обобщены. С. Бондаренко же, хотя и не имеет конкретной модели-образца для скульптуры «Победителя» и создает обобщенный образ, допускает индивидуальность мелких деталей, отличающуюся от античной обобщенности. Творчество скульптора иллюстрирует характерный для белорусской станковой пластики прием стилистического заимствования из истории искусств с добавлением присущей белорусской школе скульптуры педантичности и внимания к деталям.



С. Бондаренко. *Победитель*. 1987. Бронза. Выс. 75 см.  
Коллекция Белорусского союза художников

В конце XX века С. Бондаренко параллельно с А. Стрелковым, П. Луком и некоторыми другими авторами плодотворно разрабатывает анималистическую тему. Герои его скульптурных композиций — лошади. Скульптуры «Спортивный конь» (1991), «Арабский конь» (1984) производят впечатление портретных изображений, даже когда не являются в полном смысле этого слова портретами, как, например «Ivernel» (1997), «Саид» (1990), сделанные с натуры.

Композиции данных произведений не отличаются разнообразием. Как правило, животные представлены стоящими или неторопливо шагающими — в композиции присутствует минимальная динамика. Лошади как будто позируют скульптору. Оси всех частей тела лошадей находятся примерно на одной линии относительно друг друга — резких поворотов грудной клетки или крупа скульптор сознательно избегает, лишь иногда поворачивает голову модели. Эту линейность подчеркивает «вытянутость» тел животных от-

носительно подставок, на которых фигуры расположены. Поэтому сравнение анималистической скульптуры С. Бондаренко с произведениями Е. Лансере возможно только в связи с тщательной разработкой поверхности, использованием богатства фактур. Компромисс между конкретностью — портретностью и обобщением — ориентацией на античность показателен для анималистической скульптуры С. Бондаренко и для современной белорусской анималистики в целом.



С. Бондаренко. *Ivernel*. 1996. Бронза. Выс. 47 см.  
Частная коллекция

Остальные творческие работы С. Бондаренко несут черты сюрреализма. В таких скульптурах, как «Ракушка» (1993), «Черепашка» (1990) и др., реальность авторски трансформируется. Для большей убедительности, презентабельности этих невозможных в реальности объектов скульптор прибегает к своему безупречному гиперреалистичному методу проработки формы. Например, в вариации на тему «Улитки» взаимодействие женского тела и раковины становится правдоподобным благодаря профессиональному применению знаний анатомии и убедительной трактовке формы.



С. Бондаренко. *Ракушка*. 1993. Бронза. Выс. 34 см.  
Собственность автора

Рассмотрение реалистических тенденций в белорусской станковой скульптуре будет неполным без анализа произведений С. Гумилевского. Его творческое кредо можно определить как реализм, ориентированный на «классические» представления о красоте. Романтический реализм С. Гумилевского представляет в белорусской станковой скульптуре концепцию искусства ради искусства. Работы скульптора почти лишены содержания — это пластичные, медитативные этюды. Женские образы Гумилевского обобщены и романтизированы («Мечты» (2001), «Танец» (2002)).



С. Гумилевский. *Мечты*. 2001. Дерево. Выс. 65 см.  
Собственность автора

Одна из первых творческих работ «Голубка» (1983) демонстрирует специфику авторского подхода Гумилевского к композиционным решениям. Скульптура изображает девушку, прижимающую к груди голубя. Ее голова резко повернута в сторону и опущена вниз, локти плотно прижаты к телу; при этом создается впечатление, что девушка отворачивается от птицы (стремится ее выпустить?). Обрез и начало квадратного плинта приходится несколько выше колен фигуры и кажутся случайными. В произведении отмечается отсутствие композиционной ясности.

В последние годы в станковой скульптуре С. Гумилевский разрабатывает тему «ню», среди его композиций встречается мотив несущегося коня, в сочетании с человеческой фигурой представляющего популярный мотив страсти, полета и т. д.

В портретах С. Гумилевского присутствуют романтические черты («Тишина» (1995)). Исторические персонажи в исполнении скульптора также романтизированы и идеализированы («Князь Радзивилл и архитектор Ян Мария Бернадони» (Б. д.)).

С. Гумилевский, по утверждению критика, «...как и его отец... не видел себя в строю «преобразователей» и «реформаторов». Он вступил в мир искусства наследником скульптурной классики...» [91]. Действительно, возникает ощущение, что скульптор постоянно обращается к «...соотношению своей творческой концепции с классическими образцами...» [91]. Пользуясь этой классической основой, скульптору остается только искать характерные ходы, не противоречащие ей. Работать в таких рамках трудно, но это не смущает С. Гумилевского, и, более того, именно поэтому его работы характерны и узнаваемы. Творчество скульптора — это, по сути, концептуальный проект следования абстрактным и, казалось бы, неактуальным «классическим» представлениям о красоте.

Еще один последовательный реалист в белорусской скульптуре — В. Жбанов, самый известный в стране создатель парковой скульптуры, автор множества реализованных объектов. Скульптор постепенно отказывается от идеологически окрашенного содержания, присутствующего в его ранних работах («Мы наш, мы новый...» (1987)) и подходит к ни к чему не призывающему и ничего не обличающему «чистому» реализму. При этом станковые объекты Жбанова, несомненно, несут гуманистические, позитивные содержательные ценности, показывая красоту и пластичность человеческих тел, динамичность их движений.

Реализм, по одному из его многочисленных определений, — оценочная категория. Если художник заявляет себя в качестве реалиста, он считает свое творчество самым правильным (т. е. реалистичным), и не важно, о какой реальности идет речь, — о внешней или внутренней (единственно реалистичным провозглашали свое искусство, например, фовисты во главе с А. Матиссом, К. Малевич и многие другие радикальные художники). С этой точки зрения реализм Жбанова во взятой локально ситуации в белорусской скульптуре — тоже самый реалистичный. Он выступает в качестве того, что в качестве закономерной формы трансформации реализма на современном этапе необходимо здесь и сейчас. Это видно из феноменальной востребованности и популярности его монументальных ра-

бот, в которых наряду со станковыми, такими как «Подранок» (2000), он последовательно реализует свои реалистические принципы.



В. Жбанов. *Подранок*. 2000. Бронза, камень. Выс. 46 см.  
Частная коллекция

Академической системе обучения обязано своим существованием еще одно направление в белорусской станковой скульптуре, которое периодически заявляет о себе в работах многих белорусских скульпторов. Это натурализм, а точнее, крайняя степень натурализма. Окончивший академию скульптор вооружен хорошим знанием анатомии, благодаря длительным занятиям с натурой имеет большой опыт практической работы над пластикой, движением этюда, и при всем этом часто не выработал еще собственной манеры. Он старается применить полученные знания и практические навыки в самостоятельной творческой работе, но зачастую, если использование этих благоприобретенных вещей не оправдано концепцией произведения, получаются несколько «сухие», «учениче-

ские» работы. Такая скульптура создает ощущение того, что ее автор стремится, в первую очередь, продемонстрировать свои знания и умения, и это, как правило, не идет на пользу общему пластическому и концептуальному решению работы. В подобных объектах отсутствует умение обобщить, выделить главное, причем сам метод работы не обязательно является недостатком — такое механистичное прочтение фигуры может быть вызвано соответствующим творческим замыслом.

Некоторые скульпторы избрали путь натурализма для презентации своих творческих разработок. Среди них можно отметить Ю. Петрова. Его дипломная работа «Цветок Леже» (1987) создана именно в вышеописанной манере. Вполне можно согласиться со словами критика: «...образцом натуралистического репродуктивизма в скульптуре можно назвать «Цветок Леже» Ю. Петрова. Композиция механически и эклектически соединяет фигуру ... мастера (с пересчетом почти всех морщин на лице) и творение его фантазии...» [99]. Несколько механическое составление сюжета и композиции присутствует и в других произведениях Ю. Петрова. В дальнейшем скульптор придерживается именно такого метода работы.

Механистичность и «высушенность» пластики наблюдаются в отдельных реалистических работах А. Стрелкова («Собака» (1996)), В. Бондаренко («Перед стартом» (1987), «Большая голова лошади» (1994)), И. Чумакова («Портрет Ю. Анушко» (1989)). Можно выделить соответствующую тенденцию и в белорусской станковой скульптуре, но необходимо отметить разницу между этим направлением в белорусской скульптуре и «неоклассикой», характеризующейся ориентацией на античность (работы С. и Л. Гумилевских, Э. Астафьева, В. Бондаренко и др.), также оно отличается и от скульптуры, выполненной в ключе соцреализма.

Между реалистическим и формалистическим подходами к станковой пластике существуют различные стилизационные градации. Среди множества вариантов интерпретации формы в белорусской станковой скульптуре не последнее место занимает стилизация под каноны традиционной русской иконописи. Наиболее последователен в этой тенденции А. Шомов, чей творческий багаж наполовину составляют композиции, стилизованные подобным образом (например, «Дионисий» (1990)). При этом изображения канониче-

ских православных фигур в виде круглой скульптуры и в рельефе соседствуют в творчестве скульптора с выполняемыми в ультрареалистичной манере, с элементами сюрреализма, «ню».



А. Шомов. *Дионисий*. 1990. Известняк. 150 × 130 × 100 см.  
Собственность автора

Что касается «иконообразной стилизации», то она встречается и у других скульпторов, например у М. Инькова («София Слуцкая» (1994)) и др. Пика своего звучания эта тенденция достигла в работах В. Ломейки («Рай» (1993), «Алена Киш» (1993) и др.), который эстетизирует эту стилистику до максимально возможного предела — в случае ее дальнейшего развития происходит превращение «иконообразности» в совершенно другой стиль, близкий стилистике модерна.

Современное состояние белорусской станковой скульптуры можно рассмотреть, воспользовавшись материалом, который дает одна из последних групповых выставок отечественной станковой

пластики. «Большой весенний салон», который в 2002 году проходил в Музее современной белорусской скульптуры им. А.О. Бембеля, стал самой большой выставкой станковой скульптуры Беларуси за последние несколько лет. Произведения, составившие экспозицию, датируются последними годами прошлого века и самым началом нового. Таким образом выставка дает представление о срезе состояния белорусской станковой скульптуры на крайней границе изучаемого периода.

На выставке были представлены в основном работы «среднего» и «молодого» поколений белорусских скульпторов, окончивших Белорусскую государственную академию искусств и в настоящее время активно работающих преимущественно в станковой скульптуре. Обширная экспозиция, сформированная из работ тридцати ведущих белорусских авторов, заняла всю выставочную площадь музея. Выставка была задумана и организована именно как салон, то есть как коммерческая, рассчитанная на продажи, что симптоматично для современной станковой скульптуры.

Практически все произведения, составляющие экспозицию, фигуративны. По темам и жанрам их можно разделить на несколько групп: изображение обнаженной женской модели (самая многочисленная группа), анималистика, обнаженные мужские фигуры, а также утилитарные литые объекты. Феномен доминирования женских статуэток понятен — скульпторы ориентируются на стереотипного потенциального покупателя. Его эстетические предпочтения призваны удовлетворить разнообразные стилистические трактовки, наблюдающиеся в этой группе скульптур. Каждый скульптор в своих работах эксплуатирует то визуальное клише, которое ему ближе. В рамках определяющей экспозицию темы «ню» можно проследить стилистические градации от гиперреализма до абстрактных работ.

В группе реалистических скульптур нужно отметить дифференциацию от условного, лапидарного стиля («Добрый настрой» (Б. д.) Э. Астафьева) через неоакадемизм («У зеркала» (2000) А. Чигрина, «Купальщица» (2000) А. Ботвиненка) до почти гиперреализма («Подранок» В. Жбанова, «Ева» (2001) А. Ботвиненка). Традиционно обобщены романтизировано-фигуративные работы С. Гумилевского («Ганец» (2002)).



А. Ботвиненок. *Ева*. 2001. Дерево. Выс. 98 см.  
Собственность автора



А. Чигрин. *У зеркала*. 2000. Бронза, камень. Выс. 43 см.  
Собственность автора

На пути к более свободной трактовке модели и освобождению от обязательных анатомических деталей находится «реализм» О. Варвашени («Натурщица» (1997)) и К. Селиханова («Дама на стуле» (1999)). «Ню» последнего подчеркнуто антиэротичны — в их ведущей в абстрактную чистоту стилизации есть что-то холодное, аналитичное.



О. Варвашеня. *Натурщица*. 1997. Бронза. Выс. 34 см.  
Собственность автора

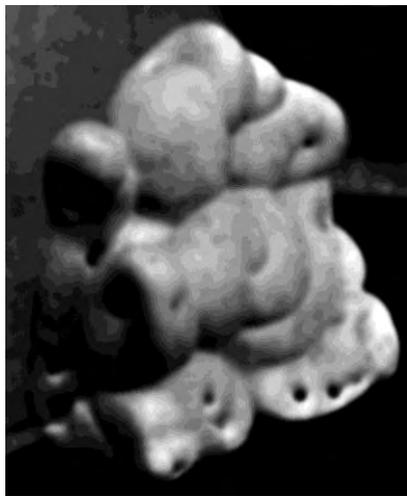
Не изменяет своей творческой манере Г. Гороя. В ее работах изображение женской модели «облегчено» до символа. Через условность в изображении тела фигура превращается в знак. Название присутствующей на выставке скульптуры также условно: «Акт» (1997). В концепции данной экспозиции можно рассматривать представленные скульптором произведения как вариации на тему знака, обозначающего женщину, в поисках формального решения этого знака.

В следующих этюдах доминирует декоративность. В них тело служит лишь для пластических экспериментов с формой. Это произведения В. Борзого («Без названия» (2001), А. Осташова («Без названия» (2001)), В. Слободчикова (1999), рис. 7, цв. вкл., В. Коп-

ча («Сидящая» (2000), «Состояние» (2000)), растительные «ню» О. Куприянова («Махаон» (2001), «Малая сидящая» (2000)) и др.

В группе работ этого направления можно отметить близость отдельных композиционных решений при безусловной содержательной и концептуальной разнице. Например, композиционно и стилистически близки работы «Афродита. Водное поло» (2001) И. Зосимовича и «Отражение» (2002) А. Шаппо. Однако Шаппо трактует женский торс в несколько физиологичном стиле, насыщая объект провокационным содержанием. Зосимович же, в отличие от Шаппо, остается в границах чистой, почти бессодержательной эстетики, его манера холодна, абстрактна.

Биоморфные объекты А. Плечкова и И. Зосимовича представляют самую крайнюю степень абстракции на выставке. В живых выпуклостях форм этих скульптур антропоморфность еще угадывается, и присутствие можно предположить в качестве посылки для творчества живой модели. Но определить, что изображают эти произведения, трудно. Авторы не дают зрителю никаких шансов, даже в названиях: «Без названия» (2001) А. Плечкова, «Enigma» (2001) И. Зосимовича.



А. Плечков. *Без названия*. 2000. Мрамор, дерево. Выс. 15 см.  
Собственность автора

Не настолько многочисленна, по сравнению с группой «ню», группа анималистических изображений. Авторы большинства из них, С. Бондаренко и П. Лук, достигли исключительного профессионализма в зооморфных студиях.



П. Лук. *Грейхаунд*. 1995. Бронза. Выс. 29 см.  
Собственность автора

К анималистике обращаются отдельные скульпторы старшего поколения. В экспозиции присутствует обобщенная по трактовке формы «Собачка» С. Горбуновой. В этой группе скульптур наибольшей схематизации подвергаются рыбы: «Рыба» (2000) Ю. Анушко, «Рыба Мерроу» А. Шаппо (2001).

В экспозиции присутствуют многофигурные композиции, авторы которых творчески интерпретируют почему-то популярную в белорусской станковой скульптуре тему «Похищения Европы». Это одноименные работы В. Колесинского (1994) и И. Чумакова (1994).

В представленных на выставке рельефах особенно ясно прочитывается преемственность и стилистическая общность с подобными произведениями, сделанными в предшествующие десятилетия. И в то же время они несут новые декоративные качества, которые

наблюдаются в целом в творчестве молодого поколения скульпторов («Ожидание» (2000) А. Шаппо, «Волкалак» (Б. д.) В. Пипина, «Святой младенец-мученик Гавриил Белостоцкий» (1994) и «Сон под созвездием Голубя» (1994) И. Чумакова). В частности, И. Чумаков в своем произведении использует иллюзионистичный прием, заключающийся в исполнении фигуры парящего ангела в обратном рельефе. Это дает интересные, «нереальные» тоновые эффекты — получается, что ангел действительно не присутствует в предметной реальности. Эффект усиливается соответствующей золотой тонировкой.



А. Чумаков. *Сон под созвездием Голубя (Сон художника)*. 1994.  
Бронза. 45 × 30 см.  
Собственность автора

Для современной станковой скульптуры Беларуси данная выставка является этапной. Она обозначает темы и стилистические направления, которые разрабатывают белорусские скульпторы на рубеже XX и XXI веков. Экспозиция демонстрирует присущие отечественной станковой скульптуре на данном этапе полифонизм тенденций и стилевое разнообразие.

В силу ограниченного объема монографии, нет возможности подробно остановиться на всех новых тенденциях в составляющей основу скульптурного процесса работе современных скульпторов с материалом. Необходимо отметить лишь то, что авторы в своих работах применяют новые материалы (полимеры, стекло и др.), а в

работе с традиционными скульптурными материалами добиваются новых визуальных эффектов их комбинированием, а также использованием новых технологических средств обработки. Эти новые черты и тенденции наиболее объемно проявились в использовании белорусскими скульпторами камня.

В белорусской станковой скульптуре работа с камнем была редкостью, хотя традиция обработки камня имеет глубокие корни в национальной пластике. Мы знаем великолепные примеры применения камня в мемориальной пластике Беларуси XVII—VIII веков.

Позднее работы из камня выполнялись в рамках канонической академической концепции, представленной на территории страны соответствующими учебными заведениями и скульпторами-профессионалами. Скульптура из камня создавалась и на рубеже XIX—XX веков. В советской скульптуре также существуют образцы использования этого материала в станковой и мемориальной скульптуре, в основном в портрете. Наиболее техничный и, как следствие, выразительный пример работы с камнем — это работы З. Азгура «Лу-Синь» (1953—1954), «Рабиндранат Тагор» (1956), в которых скульптор умело использует различные фактуры для передачи тела, волос, одежды изображаемых персонажей.

Однако в портретах и композициях, выполненных в реалистической манере в соответствии с требованиями социалистического реализма, трудно, практически невозможно выделить какие-либо характерные национальные черты. Правда, отход от жестких соцреалистических принципов прослеживался в работах А. Демьянова (например, в портрете «Молодая колхозница» (1962)), но это было движение в сторону архаики, а не оригинальные национальные наработки. Только с середины 1970-х годов, на границе исследуемого периода, в белорусской скульптуре камень получает распространение в качестве материала. В это время начинают формироваться оригинальные принципы работы с ним и пластика, характерная именно для белорусской скульптуры. Эти принципы явно проступают в произведениях «среднего» поколения скульпторов: Л. Давиденко, Г. Горовой, А. Финского и др. Скульпторы в камне ищут обобщения, пытаются работать «от массы», в максимально низком рельефе, с минимальным количеством деталей. Молодые скульпторы, теперь уже традиционно работая в этом материале, находят новые пластические решения, ходы, развивают и

обогащают заложенные их предшественниками национальные принципы работы с камнем.

Наиболее последовательные «каменщики» в белорусской станковой скульптуре — это И. Зосимович, В. Копач и многие другие. Теперь каменные объекты в белорусской станковой скульптуре — явление настолько устоявшееся и привычное, что кажется, что оно существовало на этом высоком уровне всегда.

Показательно сравнение каменных произведений мастеров разных поколений, таких как представитель «среднего» поколения Л. Давиденко и современный молодой художник И. Зосимович. Из этого сравнения становится ясно, насколько национальная каменная пластика продвигается вперед, обогащаясь новыми приемами и выдвигая перспективные тенденции.

Скульптуры Л. Давиденко очень обобщенные, выполнены в лишенной мелких деталей, как бы «рубленной» манере, следуя которой автор отталкивается от естественной для камня-валуна общей массы. Он старается не нарушать природной цельности каменного блока, избегая чрезмерной детализации и активного взаимодействия с пространством. Работы имеют ровный замкнутый силуэт, внутри которого происходит пластическая разработка внутренней формы объектов. Поверхность камня частично сохраняется и становится частью работы. Цельность каменного блока не разбивается деталями и тем более не пробивается отверстиями.

И. Зосимович, напротив, отказывается от всех этих, казалось бы, традиционных приемов и методов работы с камнем. Хотя свойственные материалу цельность и обобщенность еще присутствуют в составных элементах скульптур И. Зосимовича, они представляют собой полную противоположность работам Л. Давиденко. И. Зосимович комбинирует различные породы камня: «Афродита. Водное поло» (2001), «Лабиринт» (2000). Скульптор обрабатывает камень, добиваясь нехарактерной для этого материала пространственности, ажурности: «Пространственный узел» (2001), «Enigma» (2001). Часто в его скульптурах появляется металл, иногда в виде стержней, которыми соединены части его объектов.

Однако во многих своих каменных работах И. Зосимович очень тактично подходит к обработке естественно сколотого блока, иногда даже оставляя его необработанным. Кажется, что скульптор бережет камень, срезает лишнее только по необходимости, оставляя,

по возможности, максимально нетронутой общую массу камня. «Каждый из камней имеет свое лицо, свой характер, который обусловлен его структурой, формой, цветом...» [226, с. 1], — отмечает А. Воробьев в каталоге пленэра по камню «Разговор с камнями» (Минск, 1996). Задачу скульптора он видит в том, чтобы выявить эти качества, стараясь «отсекать лишнее» как можно меньше. Проще говоря, композиция будущей работы задумывается и реализовывается исходя из существующего блока камня — не как насилие над камнем, а как «разговор» с ним. Это качество, по свидетельству белорусских скульпторов — участников зарубежных симпозиумов по камню, является характерным для национальной школы скульптуры. Благодаря участию в этих интернациональных мероприятиях белорусские скульпторы начинают не только осознавать свою национальную «скульптурную идентичность», но также и апроприировать отдельные методы работы школ скульптуры других стран. Например, польским и литовским влиянием объясняется активное комбинирование различных пород камня молодыми художниками. Причем если в белорусской станковой скульптуре это комбинирование материалов, в том числе и камня, присутствовало в работах отдельных авторов конца 1980—начала 1990-х годов в виде составления в одной композиции выполненных из разных пород объемов (например, у Г. Буралкина), то теперь оно зачастую происходит в рамках общей массы скульптуры (у И. Зосимовича, А. Со рокина и др.), для чего применяется склеивание.

Работа И. Зосимовича «Похищение Европы» (1999) выступает наглядной иллюстрацией усложнения белорусской станковой скульптуры в камне. Композиция представляет собой схематичное изображение головы быка, на которой укреплено обобщенное изображение женского торса. Камень в этой работе — доминирующий материал. Кроме него в композиции присутствует металлический элемент — кольцо в носу быка. Схематичное изображение Европы выполнено из нежно-белого мрамора, выгодно контрастирующего с грубым гранитом, из которого изготовлена голова быка, — и это абсолютно осознанное сочетание, используемое скульптором как для придания работе декоративности, так и для расширения ее смысловой наполненности. Общая форма головы быка состоит из трех склеенных кусков разноцветного гранита. В общем такое сложное комбинирование различных материалов и

способов их соединения придает работе исключительную декоративность, салонность.

Причины усложнения техники обработки камня не в последнюю очередь кроются в появлении ставших доступными электрических инструментов, значительно облегчающих и ускоряющих процесс работы. Если мастера старшего поколения были вооружены только откальвающим инструментом для гранита (закольники, бучарды и т. д.) или примитивным режущим для мрамора и мягких пород камня (пилы, резцы, троянки и т. д.), то современный скульптор, профессионально работающий с камнем, располагает целым арсеналом средств для его резки, шлифовки и полировки. По словам молодого белорусского художника А. Сорокина, участвовавшего в международном симпозиуме по граниту «Интеграрт-2002» (Польша), прокомментировавшего применение электрического инструмента его участниками, «...камень больше не существует...» (из интервью со скульптором А. Сорокиным от 19 октября 2002 г. (из архива автора)), а это значит, что при помощи технических средств достичь самых изощренных пластических эффектов, разрушающих внутреннюю цельность каменной пластики, в наше время весьма просто.

Необходимо отметить безусловно положительное влияние международных контактов на развитие белорусской станковой скульптуры в камне. Скульпторы расширяют диапазон приемов для работы с камнем, заимствуя совершенно новые средства. Все же при таком в целом благотворном заимствовании технических приемов (полировка, виртуозность обработки, склеивание различных пород камня) белорусская каменная пластика сохраняет цельность — белорусские скульпторы обходятся без тотального насилия над камнем. В целом ощущается стремительная положительная динамика, которая проявляется, конечно, и в станковой скульптуре, но особенно наглядно она видна при изучении результатов коллективных симпозиумов, дающих представление о многообразии тенденций и направлений в работе с камнем современных скульпторов. Для осознания того, насколько серьезно технически белорусская каменная пластика продвинулась вперед, достаточно сравнить работы, выполненные белорусскими скульпторами на пленэре «Разговор с камнями» (1997, Минск), и последние работы этих же авторов на европейских симпозиумах 2000—2002 годов.

Белорусская школа обработки камня очень близка украинской, имеющей глубокие традиции и, несомненно, гораздо больше распространённой в скульптурной среде, не в последнюю очередь из-за доступности материала. Многие белорусские скульпторы побывали на каменных пленэрах в Украине. Это В. Пантелеев, Г. Буралкин, А. Шаппо и др.

В отличие от камня, дерево является традиционным скульптурным материалом на территории Беларуси. В этом материале талантливые белорусские мастера создавали великолепные образцы полихромной интерьерной скульптуры и декоративной резьбы в XIV—XVIII вв. В период XIX—XX вв. дерево в качестве скульптурного материала используется в работах народных мастеров, в народном инстинктивном искусстве, параллельном высокому, «официальному» искусству. В 1920—1930-е годы этот материал зазвучал в руках А. Грубэ («Лирник», «Раб»), до 1970-х годов он периодически используется в работах ведущих белорусских скульпторов («Портрет Янки Купалы» и «Белорус» А. Бембеля).

В конце 1970—начале 1980-х этот материал начинает все активнее использоваться белорусскими авторами. В исследуемый период наблюдается плодотворная работа в дереве мастеров как среднего, так и молодого поколения скульпторов. Значительное количество современных скульпторов работает в дереве (В. Янушкевич, В. Пантелеев, А. Шаппо, В. Борздый, С. Гумилевский и др.), что связывает их с непрерывной традицией белорусской деревянной скульптуры.

Конечно, дерево выбиралось и выбирается скульпторами в качестве материала в силу его доступности, обусловленной географическим положением Беларуси, и, видимо, некорректно рассматривать традиции использования определенного материала в качестве характерной особенности национальной школы скульптуры. Но при этом нельзя отрицать, что материал диктует специфические пластические решения, располагает к обобщениям, которые можно проследить как в деревянной пластике Беларуси XIV—XIX вв., так и в современной станковой скульптуре.

Наиболее выделяется тенденция к тщательной разработке формы и поверхности скульптур. Отсюда некоторая декоративность, «сделанность», и в этом стремлении «сделать все

красиво» скрывается опасность преждевременного «наведения красоты» в ущерб конструкции и даже смыслу произведения — из-за увлеченности чисто внешней, пластической стороной работы. Это стремление к «деланности» является характерным на протяжении всего периода развития белорусской скульптуры. Хотя, наряду с этим, в современной станковой скульптуре существуют примеры отношения к дереву как к концептуальному материалу, «стихии». В этом случае автор грубо разрабатывает фактуру, используя для работы над скульптурой примитивный инструмент. Такая брутальная фактура, сочетающаяся с лапидарной, обобщенной формой присутствует в композициях Г. Буралкина, Г. Горовой, Ю. Полякова и др.

### **Традиции и новации в станковом творчестве нового поколения белорусских скульпторов**

С середины 1990-х годов в белорусской скульптуре появляется генерация молодых скульпторов, выпускников Белорусской государственной академии искусств 1990-х годов, которые ведут свои поиски в станковой скульптуре. Это поколение работает преимущественно в станковой скульптуре.

Творческие методы современных авторов очень индивидуальны и разнообразны, поэтому сложно говорить о каком-то общем стиле современных произведений станковой скульптуры. В станковой скульптуре Беларуси 1930—1970-х годов очень ясно прослеживалась стилистическая и тематическая общность работ, так как художники пользовались универсальным методом социалистического реализма. В станковых произведениях конца 1930—1970-х годов, несмотря на более свободные формальные подходы, также очень много общего. С середины 1990-х годов формальные и композиционные поиски в станковой скульптуре становятся все более индивидуальными. Каждый автор разрабатывает свою концепцию, часто сильно отличающуюся от концепций коллег.

В современной станковой пластике несложно определить авторство арт-объектов, так как почти все известные белорусские

скульпторы-станковисты обладают собственными узнаваемыми манерами. С другой стороны, в настоящей ситуации трудно говорить о каких-либо общих «направлениях» в станковой скульптуре. Видимо, для описания этого современного отрезка развития белорусской станковой пластики уместно рассмотреть творчество самых характерных и перспективных скульпторов.

В конце 1990-х годов благодаря развитию средств коммуникации белорусское искусство, и скульптура в том числе, уже не изолированы от мирового арт-процесса. Собственно, и ранее существовали определенные контакты с другими школами скульптуры, но этот процесс в основном был ограничен рамками Советского Союза с главным культурным центром — Москвой. В настоящее время белорусские скульпторы часто выставляются в других странах, становятся участниками зарубежных пленэров и симпозиумов. Некоторые белорусские авторы получили возможность работать за границей. Еще в начале 1990-х годов в Минске были проведены две репрезентативные выставки английской и немецкой станковой скульптуры (обе в Национальном художественном музее Республики Беларусь: «Скульптура Федеративной Республики Германии. 1949—1989 годы» (1991) и «Британская скульптура» (1994)), которые познакомили белорусских художников с послевоенным (после 1950-х годов) развитием западной скульптуры.

Если ранее существовала определенная «отгороженность» от зарубежных школ скульптуры, то теперь кроме непосредственных контактов с представителями этих школ, в том числе на скульптурных конференциях и во время поездок и выставок, белорусские скульпторы могут получить соответствующую информацию и заявить о себе через Интернет. Белорусские авторы получили возможность определить место национальной скульптуры среди скульптуры других стран, четко представить ее сильные и слабые стороны. Естественно, что в белорусской станковой пластике много общего со скульптурой ближайших соседей по постсоветскому пространству, таких как страны Прибалтики, Россия, Украина, а также с искусством Польши. На данный момент ясно, что сильной стороной национальной школы скульптуры является серьезный академический тренинг, основанный на изучении натуры. Работы современных белорусских скульпторов — выпускников Белорусской государственной академии искусств —

характеризует разнообразие направлений, тенденций, техник. В то же время этих авторов объединяет серьезная академическая подготовка, основанная на реалистических, академических традициях. Получив академическую базу для творческих поисков, молодые скульпторы, окончившие академию, могут как совершенствовать свои реалистические навыки, так и экспериментировать с формой и содержанием своих работ.

Молодой скульптор А. Шаппо — один из оригинальных авторов, работающих в станковой скульптуре, обладающих ярко выраженной индивидуальной манерой. Творчество Шаппо близко к народной традиции резной скульптуры не только по выбору скульптором материала — дерева. В своих работах «Мать и сын» (1998), «Мастер Иоанн» (1999), «Автопортрет» (1997) художник сознательно деформирует форму для достижения большей выразительности, что характерно для старобелорусской и народной скульптуры. Соответствующим образом обобщая-упрощая изображаемые предметы, скульптор оставляет «нужные», на его взгляд, детали, часто довольно вызывающие, что опять же наблюдается в народном творчестве.



А. Шаппо. *Она*. 2001. Дерево. Выс. 60 см.  
Собственность автора

При этом творчество А. Шаппо исключительно современно, звучно другим явлениям в белорусской культуре. В нем присутствуют, например, явные параллели с прозой А. Глобуса — «нязграбнасць», преувеличенно грубый эротизм, бурлескное искажение реальности. В скульптуре А. Шаппо разрабатывает концепцию, которую условно можно определить как романтизированный физиологизм. Однако при всей кажущейся грубости содержания в силуэтах его произведений присутствуют отточенные и плавные линии, совершенная форма, которые можно наблюдать в лучших образцах деревянной белорусской скульптуры.

Объекты А. Шаппо своей «сделанностью» просто провоцируют на прикосновение. Даже визуально они кажутся удобными: теплое дерево («Она» (2001)), очень гладкие и плавные формы шлифованного камня («Отражение» (2002), «Созрела» (2001)). И при этом присутствующая физиологичность является отталкивающим фактором — да, скульптуры притягательные, совершенные, но живописующие «низовую» культуру, выходящие за соответствующие «рамки приличия», устанавливаемые социумом. Там, где нет физиологичности, работы скульптора выглядят привлекательно в смысле тщательной обработки материала, но теряют свою остроту. Это видно в таких скульптурах, как «Рыба Меллоу» (2001), «Натюрморт» (2001), «Баобэби» (2001). Сочетание «сделанности», высокой культуры работы с материалом и экспрессивной физиологичности и составляют основу стиля А. Шаппо. Самый характерный пример прекрасной «эстетизированной непристойности» скульптура — «Отражение» (2002).

Еще один художник с оригинальной творческой манерой — это А. Воробьёв. В его работах содержание доминирует над формой, поэтому творческая активность скульптора часто выходит за ограничения традиционной пластики. Для реализации своих творческих замыслов он использует не только скульптуру, но и другие медиа, в том числе перформанс, инсталляцию, сложение стихов. Параллельно А. Воробьёв работает в области станковой скульптуры, часто дополняя ею свои акции. А. Воробьёв — прежде всего скульптор («согласно диплому», по меткому замечанию П. Василевского [66, с. 14]). Действительно, защищенный А. Воробьёвым в 1997 году дипломный проект «Посвящение выселенным и похороненным черныбыльским деревьям. (Семья)» (1997) маловыразителен. Но в

этом же году им проведены две акции, которые, по утверждению П. Василевского [66, с. 14], могут считаться «событиями культурной жизни Беларуси».

Творчество А. Воробьёва наглядно иллюстрирует новые тенденции в станковой скульптуре, в основном в области портрета. Художник пытается своими работами сказать зрителю «побольше», максимально много. Отсюда склонность художника к масштабным проектам, объединенным одной общей темой-идеей. В последнем проекте А. Воробьёва «Маска на каждый день», состоящем из нескольких станковых скульптур и представленном в Галерее современного изобразительного искусства в 2002 году (совместно с фотографом Л. Галушко), каждый объект — это повод для размышления зрителю. Это также и опредмеченные мысли, фразы, сказанные языком пластики и символов, пусть и не всегда внятно артикулированные. Выставка демонстрирует рефлексия автора по поводу собственного автопортрета. Будучи абсолютно цельным явлением, она в каждом объекте раскрывает новую сторону взаимодействия автора с окружающим миром.



А. Воробьёв. *Песочные часы*. 1998. Керамика. Выс. 75 см.  
Собственность автора

Для своего автопортрета А. Воробьёв, конечно, пользуется в том числе и традиционной формой портрета — головой, обрезанной на уровне шеи, но она равнозначна всем другим фрагментам тела, которыми оперирует скульптор, а также всем остальным использованным материалам. Концептуальная часть проекта перерастает узкие рамки традиционных форм портрета, таких, как голова, бюст. Тем не менее большинство представленных на выставке объектов — полноценные произведения станковой пластики («Автопортрет» (1994), «Песочные часы» (1998) и др.).

На грани станковой скульптуры и других, часто экспериментальных, видов искусства находятся и более ранние автопортреты А. Воробьёва: «Когда я отдыхаю» (1998, скульптором используются листы бумаги, под которыми угадывается его лежащая фигура), «Жизнь Андрея Воробьёва...» (1996, барабан с намотанной на него лентой бумаги, на которой автор при помощи клише отпечатал фигурки, каждая из которых, часто дополненная подписью или фотографией, символизирует прожитый им день). Видно, что идеологическая, концептуальная часть этих акций гораздо шире, чем предметная.

Собственно станковая скульптура А. Воробьёва представляет собой образец доминирования содержания над формой. Если строящиеся по такому же принципу главенства содержания работы В. Борздого и А. Шаппо еще и безупречны по уровню владения материалом, то у А. Воробьёва главное все же — «сказать» что-либо своей скульптурой.

С его точки зрения, удачная работа — это работа, в которой максимально разработан смысл, а не материал, и поэтому им используются такие «демократичные» материалы, как цемент, керамика, воск («Чайник» (1998), «Двое» (1996)). Для автора важно в первую очередь донести до зрителя смысл, и создается впечатление, что тщательная обработка материала его не интересует. Даже работая в камне, скульптор не прибегает к сложным способам его обработки, добиваясь выразительности простыми способами — составлением разномасштабных объемов, грубым разрезанием природного валуна (Серия «Цветы» (1999)).

Работы А. Воробьёва выставочные, а не интерьерные, и это отличает их от станковых произведений большинства белорусских скульпторов этого поколения.



А. Воробьев. *Каменный цветок*. 1999. Гранит. Выс. 25 см.  
Собственность автора

В связи с рассмотрением различных индивидуальных манер мастеров, представляющих современные направления в белорусской станковой пластике, необходимо проанализировать произведения еще одного молодого автора — В. Борздого. Направление его творчества определила работа «Торс» (1994), представляющая собой выполненный из дерева женский торс, оббитый, обшитый кусками тронутого ржавчиной железа. Эта скульптура стала первой, в которой автором была применена техника фрагментарного покрытия деревянного объекта «броней», составленной из металлических пластинок, кусочков кожи, железных скоб и т. д. Такая сложная поверхность имеет очень богатую и декоративную фактуру. Более того, драматичен сам контраст между закованной и открытой поверхностями.

Автор часто использует свою творческую находку — после «Торса» (1994) последовали «Без названия» (2001), «Матрешка» (2003) и др., но становится ясно, что этот прием является хотя и самыми выразительным на настоящий момент, но не единственным в творчестве скульптора. Интересна «Негритянская серия», где ав-

тор эстетизирует афро-экзотичности; также заслуживает внимания цикл работ, в которых доминирует функциональная трактовка женского тела: вырезанное из дерева изображение девушки, которая может служить вешалкой; торсы с ручками на бедрах. Один из последних торсов В. Борздого — «Торс с ручками» (1997). «Ручки» этого объекта похожи на ручки мебели и подчеркивают функциональность объекта. Показательно то, что все названные предметы авторства В. Борздого не выставочные, а интерьерные. Казалось бы, интерьерная скульптура не должна нести смысловую нагрузку, однако в данном случае, наполненная содержанием и даже зачастую имеющая несколько смысловых уровней, она дает зрителю простор для ассоциаций. В. Борздый — думающий скульптор, почти во всех его объектах присутствует содержание, смысл. Часто автор демонстрирует характерное парадоксальное мышление.



В. Борздый. *Торс*. 1994. Дерево, железо, кожа. Выс. 63 см.  
Собственность автора

Стиль, а точнее пластический ход, оригинальный и узнаваемый, выбранный В. Борздым, исключительно декоративен. Скульптуры В. Борздого осмысленно декоративны, то есть эта декоратив-

ность несет смысловую нагрузку. В его работе «Без названия» (2001) сочетание холодного алюминия и теплого дерева символизирует закрытость, недоступность женского тела.

Работы В. Борзлого характеризует многозначность. Сам формальный фирменный прием, применяемый скульптором, однозначно визуально обозначает только одно — «закрытость, защищенность». Трактовки значения «закрытых броней» объектов могут быть различны, например недоступность, закрытость для подростка половых признаков противоположного пола. Специфическая боязнь определенного рода контактов выявляется в работе с ручками на груди и закованной, клешнеобразной вульвой. Ласковая функциональная верхняя часть и жесткий, скрытый броней, низ.



В. Борздый. *Торс с ручками*. 1997. Дерево. Выс. 57 см.  
Собственность автора

Если в первых своих «закованных-закрытых» работах В. Борздый обыгрывает содержание подростковых комплексов, то в работах начала 2000 года эстетизируются уже детские впечатления.

Манера исполнения таких произведений позволяет узнать автора, но предметы становятся гораздо сложнее. Скульптор, используя свою технику таким же образом, как и в первых «торсах», трактует детские игрушки: заводную птицу, кораблик, самострелы. Сделанные с очень большим вкусом объекты привлекательны именно использованием авторской техники в чистом виде. Содержание этих объектов, скрытое под слоем дополнительных смыслов, уже не так легко прочитывается, как в первых работах В. Борздого.

В своем творчестве скульптор движется одновременно в нескольких направлениях, разрабатывая серии работ, как и представители предыдущего поколения. Так же, как и они, В. Борздый часто совмещает ходы, применяемые им в разных сериях. На настоящий момент можно выделить несколько тем, над которыми работает скульптор, это закованное женское тело, функциональное женское тело, детская тема (игрушки), коммерческие эстетизированные «ню».

Можно проанализировать, например, «Негритянскую серию», состоящую из стилизовано вытянутых статуэток обнаженных негритянок, с точки зрения не только искусствоведческого, но и психоаналитического подхода к изображению. Это единственные женские изображения в творчестве скульптора, в которых используется фигура целиком, а не фрагментарно (например: «Торс» — торс, «Два обелиска» (1996) — ноги и т. д.), и они очень отличаются от европеоидного типа. Таким образом, в творчестве В. Борздого женщина имеет право на существование в целом виде только будучи очень нездешней, абстрактной, недостижимой. Впрочем, рассмотрение психологической компоненты творчества скульптора не входит в задачи данного исследования и эти моменты были затронуты только в связи с тем, что они являются у В. Борздого слишком явными.

В. Копач, А. Воробьев и В. Борздый — выпускники Белорусской государственной академии искусств одного года (1996). Все три скульптора начиная с середины 1990-х годов активно работают, и работают в совершенно различных, но характерных, оригинальных манерах, если из них А. Воробьев самый «интеллектуальный» (думающий, концептуальный), а В. Борздый оптимально сочетает концептуальное содержание и

форму, то творчество В. Копача представляет собой исключительно пластические эксперименты.

Даже в ассоциативно-знаковых работах, таких как объекты, объединенные проектом «Двенадцать месяцев», глубина содержания минимальна. Серия состоит из 12 одинаковых по масштабу камней-валунов, каждый из них соответствующим образом обработан и представляет один из месяцев. Например, камень изображающий сентябрь, продольно распилен таким образом, что становится похож на семя растения. Ассоциации в данном случае однозначны: сентябрь — время плодоношения, созревания семян. Подобным образом В. Копач интерпретирует каждый из остальных отдельно взятых месяцев. Когда автор пытается изобразить такие тривиальные вещи, как двенадцать месяцев, остается только сосредоточиться на пластической стороне скульптур, и вот как раз пластически эти объекты интересны.



В. Копач. *Состояние*. 1996. Мрамор. Выс. 35 см.  
Собственность автора

Большинство фигуративных скульптур В. Копача представляют собой изображения стилизованных, вытянутых, с условно намеченными складками фигур. Композиционно в пространственных решениях объемов много цитирования Г. Мура, но обобщенная трактовка этих объектов является авторской разработкой именно В. Копача. По пластике, вытянутым пропорциям, по характерно

намеченным складкам и отсутствию содержания авторство этих объектов легко определимо. Эта условная, декоративная пластика подходит и используется скульптором для разных материалов, таких, как бронза, мрамор, гипс. Во всех материалах манера В. Копача органично «работает», и при этом ей добавляют звучания изобразительные особенности выбранного материала. Стилистика автора не меняется на протяжении всей творческой деятельности. Она присутствует и прослеживается в работах разных лет, лучшие из которых «Полулежащая» (1993), «Состояние» (1996), «Двое» (2001), рис. 8, цв. вкл. В то же время в отдельных произведениях В. Копач экспериментирует в других изобразительных системах. Таковы «Дажбог» (1997), «Страсть» (2000), но эти работы для творчества скульптора не характерны и не настолько удачны, как вытянутые по пропорциям, оригинальные драпированные фигуры.

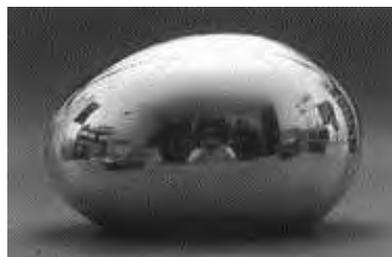


В. Копач. *Страсть*. 2000. Бронза. Выс. 20 см.  
Частная коллекция

Анализ творчества избранных молодых скульпторов позволяет сделать вывод о современном динамичном развитии белорусской станковой пластики. В их произведениях среди общего многообразия тенденций пока еще сложно выделить какие-либо направления, которые могут стать определяющими в дальнейшем развитии национальной станковой пластики. Молодые скульпторы-станковисты

творчески переосмысливают традиции белорусской скульптуры. Свободно пользуясь цитатами, новым, в том числе и зарубежным опытом, новыми техническими приемами и материалами, они руководствуются в своем творчестве личным, индивидуальным началом, создавая оригинальные произведения.

В свете комплексного анализа произведений современной станковой пластики необходимо рассмотреть ряд работ, созданных на грани станковой скульптуры и других видов искусства — дизайна, концептуального искусства, инсталляции и др. Как правило, эти объекты создаются художниками, не являющимися профессиональными скульпторами. Для исследования наиболее интересен «Проект века. Двенадцать из XX» (1999) В. Цеслера и С. Войченко, находящийся на грани скульптуры, объектного искусства, инсталляции и концептуального искусства.



В. Цеслер, С. Войченко. *Проект века. Двенадцать из XX*. 1999. Фрагменты:

*Жан Тингели*. Силумин, литье. 21 × 21 × 28,5 см.

*Сальвадор Дали*. Силумин, позолота. 21 × 21,2 × 28,5 см

Проект представляет собой двенадцать концептуальных портретов творцов XX века, изображенных в виде яйцеобразных объ-

ектов. Скульптурная составляющая акции отличается исключительной техничностью. Отточенная подача произведений с использованием, наряду с традиционными, новейших hi-tech технологий и материалов позволяет авторам проекта достигнуть максимальной как предметной, так и концептуальной выразительности. Для белорусской станковой скульптуры проект интересен репрезентацией упомянутых новых материалов, а также демонстрацией предельного смыслового наполнения почти одинаковых по форме объектов именно за счет использования этих материалов. «Проект века» В. Цеслера и С. Войченко обходится без пластических средств выразительности, его можно рассматривать как своего рода футуристический прогноз для станковой скульптуры, «растворяющейся» в дизайне. В проекте присутствует доминанта идеологии современного дизайна.



Т. Соколова. *Гексограмма*. 1999. Шамот, эмали. Выс. 70 см.  
Собственность автора

Разработки на уровне концептуальной скульптуры демонстрирует Т. Соколова. На протяжении последних лет она создает керамические полихромные объекты, обобщенные и схематизированные

по форме. За счет потери утилитарности эта абстрактная керамика, кроме оставшейся функции по пластическому обогащению интерьера, пространства, приобретает качества формальной скульптуры («Объединение» (1999), «Гексограмма» (1997) и многие другие).

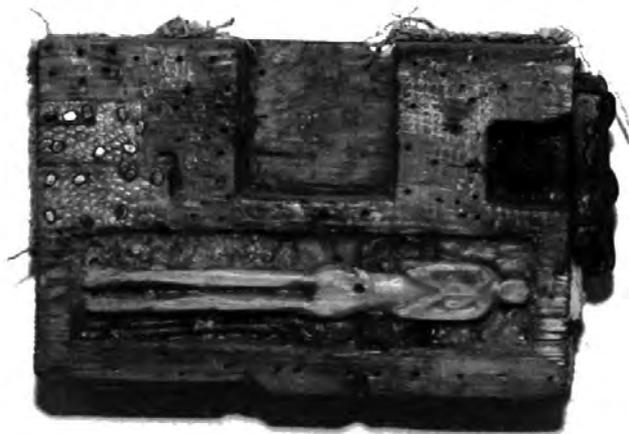
Станковые по форме объекты Л. Толбузина показательны гармоничным сочетанием технологичности и смысловой наполненности («Самоидентификация» (2002), «Иллюминоиды» (2001), «Гексаэдры» (2002) и др.). Не может не вызывать симпатии зрителя аналитично-ироничный взгляд автора на окружающую его действительность, которую в своих станковых работах он стремится реинтерпретировать и эстетизировать.



Л. Толбузин. *Самоидентификация*. 2002. Смешанная техника. Выс. 44 см.  
Собственность автора

Декоративно-прикладными, инсталляционными инновациями характеризуются станковые объекты О. Сазыкиной. Полисемантическая ее произведений достигается использованием и сочетанием оригинальных материалов, например живой травы, изготовленной вручную сложносоставной бумаги и др. («Очень старая история» (1998), проект «Автобиографические поверхности» (1999)). Практика подобных экспериментов довольно распространена в современном искусстве, однако на настоящем этапе для белорусской станковой скульптуры они вполне актуальны.

Исключительным концептуальным содержанием наполняются объекты В. Макаркова. Включающие множество природных и рукотворных артефактов, они создаются художником в рамках перманентного в его творчестве проекта — создания средствами искусства некой всеобъемлющей «Книги» («Без названия» (2000), (2002)).



В. Макаров. *Без названия*. 2000. Смешанная техника. 20 × 15 × 3 см.  
Собственность автора

Как самостоятельные станковые работы эти предметы интересны своей насыщенностью многоуровневым содержанием, их прочтение не однозначное, как, например, объектов из упоминавшегося «Проекта века» В. Цеслера и С. Войченко.

Манипулирует простыми предметами (иногда просто найденными, использованными, выключенными из ареала «полезности»), минималистичным набором выразительных средств, однако достигает при этом максимальной выразительности С. Бабарико («Radujofakt» (1994), «28—0 в твою пользу» (1998)). Темы его произведений не плакатны и глубоко гуманистичны. Работы С. Бабарико также апеллируют к общим, абстрактным смыслам, однако их понимание требует активации личного опыта человека, даже определенных морально-нравственных качеств, а не прикосновения к языку архетипических образов и символов, как у В. Макаркова.

В. Чернобрисов — классик минского концептуального искусства — его инсталляция «Купание красного коня» (1989) на этапной для белорусского искусства выставке «Панорама» (1989) стала запоминающейся пластической доминантой ее экспозиции — в 1990-х годах обращается к образам архаики. Грубо обработанные каменные портреты, изготовленные из природных валунов, по стилистике глубоко архаичны. Высекая условные лица на поверхности камней, художник почти не вмешивается в их форму и структуру, оставляя практически нетронутыми. Таковы его «Портреты» (1996, 1997).

Игровое использование материала представляют близкие по форме к станковой скульптуре инсталляционные произведения А. Клинова («Передвижной партизанский бутик» (2003)), В. Почижкого («Академик Павлов» (2001), «Юрий Гагарин» (2002) и др.), А. Капустникова. Два последних автора стремятся, используя специфические материалы — отходы деятельности человека, создать «занимательную» скульптуру, наполненную таким же «забавным», легким содержанием. Характерная для творчества А. Клинова постмодернистская игра смыслами присутствует в его коллажных объектах, несущих отдельные станковые черты.



А. Клинов. *Передвижной партизанский бутик* (фрагмент). 2003.

Найденные объекты. Размеры варьируются.

В частных коллекциях и собственности автора

Группа работающих в Витебске живописцев — В. Васильев, А. Фалей, В. Ляхович, А. Слепов. А. и Г. Малей — актуализирует «витебский ренессанс» времен Шагала и Малевича. Не будучи

скульпторами, художники тем не менее плодотворно работают со скульптурными станковыми объектами, продолжая и реинтерпретируя отечественные авангардные традиции 1920-х годов.



В. Васильев. *Судьба*. 2003. Авторская техника. Выс. 145 см.  
Собственность автора

Заканчивая беглый обзор станковых произведений художников, не являющихся скульпторами-профессионалами, отметим, что он необходим для наиболее полной картины современной станковой скульптуры. В данных работах можно наблюдать станковую пластику в крайних, пограничных с другими видами искусства (дизайн, керамика, живопись, концептуальное искусство и др.) проявлениях. В целом представленные этой группой художников приемы, материалы, концептуальные и пластические ходы обогащают традиционную скульптурную практику.

Итак, проанализировав состояние белорусской станковой скульптуры от середины 1990-х до 2000 года, можно сделать следующие выводы:

- белорусская станковая скульптура 1990-х годов выходит в своем развитии на новый, гораздо более содержательный уровень. Пластический язык современной станковой скульптуры становится все более разнообразным, авторами используются рассмотренные выше многочисленные новые формальные подходы. В творчестве скульпторов данного периода присутствует разбежка тенденций в диапазоне от традиционного реализма до крайних степеней формализма;

- белорусские авторы 1990-х годов не работают в рамках одного направления, а стремятся выработать индивидуальный оригинальный стиль. В своих произведениях скульпторы используют заимствования и компиляции из истории искусств, а также цитаты из творчества популярных зарубежных художников. Такая постмодернистская «всеядность» накладывается на исторический контекст развития белорусского искусства, существующие национальные традиции белорусской пластики и вкупе с индивидуальным видением каждого отдельного автора приводит к созданию оригинальных произведений;

- станковая скульптура смыкается с другими видами современного искусства — дизайном, концептуальным искусством, живописью, керамикой и т. д. Авторы пытаются расширить границы этого вида скульптуры. Они не довольствуются также традиционными скульптурными техниками и технологиями, постоянно пополняя и расширяя арсенал выразительных приемов и средств;

- современную белорусскую станковую скульптуру характеризует возросшая роль материала. Поступательное развитие традиций обработки естественных материалов привело к формированию оригинальной национальной манеры работы с этими материалами, которая прослеживается в произведениях современных белорусских авторов;

- творчество нового, молодого поколения белорусских авторов позволяет прогнозировать поступательное динамичное развитие белорусской станковой пластики. В их произведениях среди общего многообразия тенденций пока еще сложно выделить направления, которые могут стать определяющими в дальнейшем. Молодые

скульпторы-станковисты творчески переосмысливают традиции белорусской скульптуры, опыт современной зарубежной пластики. Свободно пользуясь новыми техническими приемами и материалами, они в своем творчестве руководствуются личным, индивидуальным началом;

- отмечается коммерциализация станковой скульптуры на современном этапе развития. Коммерческая направленность сужает тематический и стилистический диапазоны художественного творчества, однако в анализируемом контексте это явление кроме негативных имеет и позитивные стороны: например, стимулирование авторов к использованию новых эстетически привлекательных технологий и видов техники, к повышению качества обработки материала.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В станковой скульптуре последней четверти XX века нашли отражение общие тенденции, которые проявились:

- в едином художественном пространстве, преемственности традиций, принципов и методов работы. Эти пространство и преемственность возможны только при наличии образовательной среды, сформировавшейся к настоящему времени в виде определенной системы обучения;

- связи с предшествующими периодами, которые являются основой ее современного состояния. Специфика современной станковой пластики детерминирована предыдущими этапами ее развития;

- присутствию наследуемых характерных черт и традиций, присущих отечественной школе, которые придают современной белорусской скульптуре национальное своеобразие, таких как:

- 1) базирование на традициях позднего европейского академизма;

- 2) характерное взаимодействие и переплетение монументальности и станковости;

- 3) доминанта повествовательности;

- 4) синтетичность и открытость к различным влияниям извне, стремление к обогащению скульптурных решений за счет использования изобразительных средств других видов искусства (графика, живопись, декоративно-прикладное искусство);

- 5) декоративность и пластичность формальных решений;

- 6) наличие двух тенденций в использовании материала, характеризующихся: а) абстрактным подходом к использованию материала; б) тактичным отношением к материалу, выявлением его декоративных качеств — это направление базируется на использовании традиций народной белорусской пластики;

- 7) гуманистическая направленность тематических поисков;

- достижения в период 1970—2000-х годов разнообразия, оригинальности в стилистических и формальных трактовках произведений при расширении их тематического спектра.

В целом современное состояние станковой скульптуры синхронизировано с поступательным развитием белорусского искусства и общества в целом.

Анализ произведений белорусской станковой скульптуры последней четверти XX века дает возможность выделить отдельные периоды, которые характеризуются рядом черт и художественных тенденций. Выделяются три периода, которые являются последовательными вехами, этапами в формировании современного состояния белорусской станковой скульптуры:

1. 1970—1980 годы. Период постепенного отхода от формально и тематически регламентированных принципов творческого метода социалистического реализма. Этот период характеризуется появлением тенденций к романтизации и схематизации «сурового стиля». Также в станковой пластике этого периода отмечаются изменения в области формы и композиции, что предвещает многообразие формальных и тематических трактовок произведений последующих периодов. Тем не менее в станковой скульптуре конца 1970—1980-х годов, несмотря на более свободную трактовку формы, продолжает сохраняться ряд общих черт, обусловленных особенностями национальной академической школы, традиционной социальной тематикой работ и требованиями государственного заказа.

2. Конец 1980—начало 1990-х годов. Формирование основ современного пластического языка белорусской станковой скульптуры. Этот процесс связан с творчеством ряда авторов:

1) для Г. Горовой характерны обострение концептуального содержания работ при использовании оригинальных пластических решений в обобщенной, знаковой стилистике, что стало основой для соответствующей тенденции в дальнейшем развитии белорусской станковой скульптуры;

2) с творчеством Л. Зильбера связывается доминирование стилизации, обобщения, придание пластическим объектам декоративности, превалирование конструктивности и модульности;

3) несколько обособлено можно рассматривать творчество Ю. Полякова и А. Крохолева с их попытками привнести в станковые композиции черты экспрессионизма и активное взаимодействие с пространством.

Далее эти разработки были поддержаны и развиты плеядой молодых скульпторов: В. Слободчиковым, А. Финским, А. Метлицким и др.

В период 1980—начала 1990-х годов в белорусской станковой пластике проявляются новые тенденции:

- эффективное взаимодействие с материалом, когда обобщение продиктовано именно материалом, а не концептуальным замыслом автора;
- сочетание в одной композиции различных материалов при их различной обработке;
- заимствование приемов и изобразительных средств в авторской интерпретации (начала XX века, послевоенной европейской скульптуры);
- декоративность и некоторая схематичность в пластической трактовке работ.

Все эти новые тенденции сосуществуют с традиционным реализмом, который приобретает новые черты, лишившись социально полезной составляющей.

В тематике большинства произведений прослеживается отказ скульпторов от политизированности, патетичности. В решении скульпторами разных поколений близких по тематике произведений отмечаются различия в формальном подходе.

3. Середина 1990-х—2000 год — современное многоплановое развитие белорусской станковой скульптуры. В это время наметились следующие тенденции:

- радикальные формальные эксперименты вплоть до отказа от фигуративности и приближения к знаковости;
- индивидуализация формальных и композиционных поисков (многообразии авторских концепций, творческих манер и пластических приемов);
- расширение границ и области применения станковой пластики, ее связь с другими современными видами искусства (с дизайном, инсталляцией, керамикой и пр.);
- расширение арсенала выразительных приемов (в том числе за счет переосмысления современной зарубежной пластики) и технических средств.

Тематическая эволюция исследуемого периода синхронизирована с настоящей периодизацией и иллюстрирует поэтапный отход от диктуемой принципами социалистического реализма доминанты социальной полезности и движение к раскрытию личностных, мировоззренческих авторских поисков. Важным стимулом в освоении национальной пластикой новых изобразительных и выразительных средств стала тема осмысления исторического прошлого Беларуси. К настоящему времени историческая тема сохраняет свои позиции с несколько смещенными акцентами («возрожденческий этнографизм», экологическая тема) и в разнообразных стилистических решениях, рассмотренных в исследовании. В 1990-х годах наблюдается максимальное расширение тематики произведений. В дальнейшем коммерциализация станковой скульптуры приводит к естественному ограничению тематического диапазона. Стремление к глубине содержания, к концептуальности присуще главным образом творческим, а не коммерческим работам скульпторов.

Конец XX века следует рассматривать как определенный цельный этап в развитии белорусской станковой пластики. Этот период характеризуется поступательно возрастающим разнообразием стилистических направлений и техник их воплощения. Белорусская станковая пластика на ограниченном временном отрезке последней четверти XX века достигла высокой степени разнообразия, оригинальности, что представляет собой качественный скачок по сравнению с некоторым тематическим и формальным однообразием станковой скульптуры предыдущих периодов. В отличие от 1930—1970-х годов, когда произведения белорусских скульпторов были сравнительно однородны, в современных работах актуализируется множество разнообразных направлений, ни одно из которых явно не доминирует.

Творчество скульпторов с 1990-х по 2000 год развивается как в фигуративных направлениях (опора на академические традиции, романтизированная трактовка реализма, использование элементов гиперреализма, натурализм), так и в чисто формальных.

Белорусской станковой нефигуративной скульптуре присущи следующие черты:

- стремление придать абстрактным формообразованиям символическое звучание (В. Козловский, И. Казак);

■ использование абстрактных изобразительных кодов, не ограниченных содержанием и тематикой (И. Зосимович, А. Плечков).

Между реалистическим и формалистическим подходами к станковой пластике можно выделить различные стилистические градации, рассмотренные в исследовании.

Анализ творчества избранных скульпторов нового поколения (А. Воробьёва, В. Копача, А. Шаппо и др.), приведенный в работе, относительно того или иного художественного направления позволяет сделать вывод о динамичном, перспективном развитии белорусской станковой пластики. Авторы творчески переосмысливают традиции белорусской скульптуры, опыт зарубежной пластики. Свободно манипулируя цитатами, новым опытом, новыми техническими приемами, они в своем творчестве руководствуются личным, индивидуальным началом, создавая оригинальные произведения.

На протяжении изученного периода отмечается явная активизация работы скульпторов-станковистов в твердых природных материалах. В работах современных авторов в этих материалах прослеживается стилистическая и пластическая общность, что дает возможность говорить о складывающейся оригинальной белорусской школе художественной обработки камня и дерева.

Авторы в своих работах также применяют новые материалы (полимеры, стекло и др.), а в работе с традиционными скульптурными материалами новых визуальных эффектов добиваются их комбинированием, а также использованием новых технологических средств их обработки.

Расширение сферы взаимодействия с материалами (как с новыми, так и с традиционными) ведет к разнообразию формальных трактовок произведений станковой пластики. Таким образом, отмеченные и проанализированные тенденции в работе с материалом позволяют констатировать возрастание его роли в белорусской станковой скульптуре последней четверти XX века.

В последней четверти XX века региональные центры белорусской станковой скульптуры слабо выражены, что требует

внимания к развитию станковой скульптуры в регионах. Большинство белорусских скульпторов сконцентрировано в Минске. В столице находятся все звенья образовательной цепи, готовящей скульпторов-профессионалов, основные музейные собрания и выставочные площадки. Из областных центров можно отметить Витебск, в котором сложился небольшой коллектив ваятелей, характеризующийся общностью творческих интересов.

Анализ белорусской станковой скульптуры последней четверти XX века позволяет сделать следующий прогноз ее дальнейшего развития.

Без надлежащей системной информированности о современном развитии прогрессивной зарубежной скульптуры белорусские ваятели обречены повторять уже пройденные зарубежными авторами пластические и композиционные решения. Это ведет к периферийности по отношению к общей линии развития мировой станковой скульптуры. Для преодоления маргинальности важно осознать место белорусской скульптуры в контексте развития мировой скульптуры и найти то новое, оригинальное, и в то же время национальное, что белорусская скульптура способна привнести в мировое искусство.

От белорусской станковой скульптуры можно ждать открытия новых пластических и стилистических, возможно, концептуальных ходов, способных быть актуальными в контексте мировой художественной культуры. Этот процесс нуждается в стимуляции. Несомненно, будет традиционно востребовано реалистическое направление. Историзм в форме чистых или опосредованных цитат также не утратит позиций. Большое будущее видится также за тенденциями синтеза различных видов искусства, в которых станковая скульптура станет составной частью.

В целом же с уверенностью можно сказать, что при дальнейшем развитии разнообразия форм художественного рынка и выставочной деятельности, укреплении и расширении зарубежных культурных связей белорусскую станковую скульптуру ожидает множество оригинальных творческих путей для вхождения в современное пространство мировой художественной культуры.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамаў, С. Жывём ў краі прыдняпроўскім / С. Абрамаў // Мастацтва Беларусі. — 1986. — № 12. — С. 4—10.
2. Адамовіч, Г. Шляхі — імёны / Г. Адамовіч // Мастацтва. — 1992. — № 5. — С. 2—5.
3. Азгур, З.И. Впечатления о художественной жизни Франции / З.И. Азгур // Тр. Акад. художеств СССР. — 1985. — Вып. 3. — С. 270—278.
4. Азгур, З.И. Незабыўнае / З.И. Азгур. — Минск: Дзярж. выдава БССР, 1962. — 286 с.
5. Азгур, З.И. То, что помнится / З.И. Азгур. — Минск: Беларусь, 1973. — 416 с.
6. Вераб'ёў, А. Маска на кожны дзень (скульптура, аб'екты). Любоў Галушка. Адлюстраванне (фота): буклет да выстаўкі / А. Вераб'ёў. — 2001. — Б.м. — 4 с.
7. Андрэйчык, С. Знойдзенная жыццём форма / С. Андрэйчык // Мастацтва Беларусі. — 1985. — № 4. — С. 70—71.
8. Анікейчык, А. Адданасць ідэі / А. Анікейчык // Мастацтва Беларусі. — 1985. — № 2. — С. 5—9.
9. Антончык, Н. Міфы Геннадзя Лакобы / Н. Антончык // Мастацтва. — 1997. — № 6. — С. 34—36.
10. Антончык, Н. Маўклівай вечнасці паслужым / Н. Антончык // Мастацтва. — 1997. — № 12. — С. 63—65.
11. Апполон: изобраз. и декор. искусство. Архитектура: терминолог. слов. / сост.: В. Г. Арсланов [и др.]. — М.: Эллис Лак, 1997. — 735 с.
12. Атраховіч, А. Час. Стыль. Вобраз / А. Атраховіч // Мастацтва. — 1998. — № 1. — С. 17—20.
13. Белы, А. Засяроджаны і дапытлівы / А. Белы // ЛіМ. — 1984. — 16 лістап. — С. 13.
14. Багданава, Г. З колераў і рытму сучаснасці / Г. Багданава // Мастацтва. — 1992. — № 10. — С. 16—17.
15. Багданкевіч, С. Час збіраць камяні / С. Багданкевіч // Наша слова. — 1999. — 24 лют. — С. 6.
16. Баразна, М. Беларускае выяўленчае мастацтва ў XX стагоддзі: альманах / М. Баразна; Беларус. гос. акад. искусств. — 2000. — № 3. — С. 18—26.

17. Баразна, М. Хто здольны вярцець супрэматычныя юлы? / М. Баразна // Мастацтва. — 1994. — № 12. — С. 33—37.
18. Барысаў, К. Пераемнасць / К. Барысаў // ЛіМ. — 1984. — 29 чэрв. — С. 13.
19. Барысевіч, Ю. Сувязь праз смерць / Ю. Барысевіч // Мастацтва. — 1997. — № 9. — С. 38—41.
20. Барысевіч, Ю. Метафарычны аўтапартрэт / Ю. Барысевіч, А. Сідаровіч // Мастацтва. — 2002. — № 2. — С. 40—45.
21. Бахир, А. Дети Азгура — герои нашей эпохи / А. Бахир // 7 дней. — 1996. — 17 февр. — С. 15.
22. Бекус-Ганчарова, Н. Новае мастацтва Беларусі: выснова і ява / Н. Бекус-Ганчарова // Мастацтва. — 2000. — № 10. — С. 43—44.
23. Белавусаў, П. Глыбокія карэнні маладых парасткаў / П. Белавусаў // ЛіМ. — 1977. — 20 мая. — С. 14.
24. Беларускае мастацтва: зб. арт. і матэрыялаў / рэдкал.: П.Ф. Глебка [і інш.]. — Мінск: Выд-ва Акад. навук БССР, 1960. — 219 с.
25. Беларуская акадэмія выяўленчага мастацтва: каталог. — Мінск: Нэсі, 1996. — 27 с.
26. Беларуская савецкая скульптура: альбом / склад.: І. Елатамцава, І. Краўчанка. — Мінск: Беларусь, 1973. — 175 с.
27. Беларуская ССР: карот. энцыкл.: у 5 т./гал. рэд. І.П. Шамякін. — Мінск: Беларус. савец. энцыкл., 1981. — Т. 5. — 720 с.
28. Беларускі саюз мастакоў: энцыкл. давед. / аўт.-склад.: Б.А. Крэпак [і інш.]. — Мінск: Кавалер Паблішэрс, 1998. — 663 с.
29. Бембель, Т. «...И бронза на столе» от Сергея Бондаренко / Т. Бембель // Мир металла. — 2002. — № 2/3. — С. 60—61.
30. Бойко, В. Глебов Алексей Константинович / В. Бойко. — Мінск: Беларусь, 1974. — 48 с.
31. Буйвал, В. Куды ідзець? / В. Буйвал // Мастацтва. — 1994. — № 7. — С. 20—22.
32. Буйвал, В. Мы чытаем: 37-мы—45-ты / В. Буйвал // Мастацтва Беларусі. — 1990. — № 11. — С. 33—47.
33. Буйвал, В. Одзину і Ярылу / В. Буйвал // Мастацтва. — 1994. — № 6. — С. 54—56.

34. Буйвал, В. Маладыя на галярэі / В. Буйвал // Мастацтва. — 1998. — № 4. — С. 13—33.
35. Буралкін, Г. «Саюз жыве надзеяй...»: інтэрв'ю / Г. Буралкін // ЛіМ. — 1998. — 20 ліст. — С. 10—11.
36. Буралкін, Г. Крок за крокам, або доўгая дарога / Г. Буралкін, В. Трыгубовіч // Мастацтва. — 1998. — № 9. — С. 57—65.
37. Вайніцкі, П. Апошняя работа скульптара — помнік пісьменніку / П. Вайніцкі // Роднае слова. — 2002. — № 12. — С. 80—82.
38. Вайніцкі, П. Next generation у беларускай скульптуры / П. Вайніцкі // Мастацтва. — 2003. — № 9. — С. 20—23.
39. Вайніцкі, П. Помнік Рагнедзе і Ізяславу ў Заслаўі / П. Вайніцкі // Роднае слова. — 2001. — № 11. — С. 85—87.
40. Вайніцкі, П. Афрыканскія нататкі. Біенале ў Каіры / П. Вайніцкі // Мастацтва. — 2004. — № 2. — С. 16—19.
41. Вайніцкі, П. Выстава новага пакалення беларускіх скульптараў у Полацку / П. Вайніцкі // Мастацтва. — 2004. — № 2. — С. 53.
42. Вайніцкі, П. Біенале ў Каіры / П. Вайніцкі // Культура. — 2004. — 7—13 лют. — С. 11.
43. Вайніцкі, П. Next generation у беларускай скульптуры // Культура. — 2004. — 1—7 мая — С. 9.
44. Вайніцкі, П. Помнік тураўскаму Златавусту / П. Вайніцкі // Роднае слова. — 2004. — № 3. — С. 89—90.
45. Вайніцкі, П. Чаканная, адточаная манера скульптара / П. Вайніцкі // Альманах / Беларус. дзярж. акад. мастацтваў. — 2001. — № 4. — С. 222—226.
46. Вайніцкі, П. За месяц і на вякі / П. Вайніцкі // Мастацтва. — 2004. — № 11. — С. 26—31.
47. Вайніцкі, П. Асаблівасці сучаснай беларускай станковай скульптуры / П. Вайніцкі // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі: Серыя гуманітарных навук. — 2004. — № 4. — С. 75—84.
48. Вайцахоўская, В. На галярэі / В. Вайцахоўская // Мастацтва Беларусі. — 1991. — № 9. — С. 8—25.
49. Валерый Магучы: каталог / вст. ст. С. Рублеўскага. — Б.м. — 22 с.
50. Валерый Калесінскі. Скульптура. Партрэт: буклет да выставы. — Мінск, 2000. — 4 с.

51. Ваніслаў, Ю. Скульптура вечная справа / Ю. Ваніслаў // Региональная газета. — 2001. — 23 сак. — С.3.
52. Васілеўскі, П. Акадэмія была, Акадэмія — ёсць! / П. Васілеўскі // Мастацтва. — 1996. — № 4. — С. 54—56.
53. Васілеўскі, П. Пераадоўванне супярэчнасцей / П. Васілеўскі // Мастацтва Беларусі. — 1985. — № 11. — С. 15.
54. Васілеўскі, П. Вяртанне да вытокаў / П. Васілеўскі // Мастацтва Беларусі. — 1983. — № 2. — С. 8—16.
55. Васілеўскі, П. Беларусь—«Пагоня»—Адраджэнне / П. Васілеўскі, Ф. Гараднічук // Мастацтва Беларусі. — 1991. — № 8. — С. 42—57.
56. Васілеўскі, П. Дар — не падарунак / П. Васілеўскі // Мастацтва. — 1999. — № 1. — С. 40—44.
57. Васілеўскі, П. Дзень сённяшні / П. Васілеўскі // Мастацтва Беларусі. — 1983. — № 5. — С. 22—24.
58. Васілеўскі, П. Жыве Беларусь. Viva Akademia! / П. Васілеўскі // Мастацтва. — 1992. — № 11. — С. 6—12.
59. Васілеўскі, П. Крывіцкі човен вярнуўся ў Полацк / П. Васілеўскі // ЛіМ. — 2001. — 2 ліст. — С. 1.
60. Васілеўскі, П. Крыкам нічога не пабудуеш / П. Васілеўскі // Мастацтва Беларусі. — 1988. — № 7. — С. 27—28.
61. Васілеўскі, П. На шляху да саміх сябе / П. Васілеўскі // Мастацтва Беларусі. — 1988. — № 4. — С. 49—52.
62. Васілеўскі, П. Ад фонду Крапівы / П. Васілеўскі // ЛіМ. — 1997. — 22 жн. — С. 2.
63. Васілеўскі, П. Новая генерацыя / П. Васілеўскі // Мастацтва Беларусі. — 1991. — № 11. — С. 23—24.
64. Васілеўскі, П. Новы помнік ў старым горадзе / П. Васілеўскі // Мастацтва Беларусі. — 1983. — № 7. — С. 19—22.
65. Васілеўскі, П. Сад камянёў на ўскраіне / П. Васілеўскі // Мастацтва. — 1997. — № 3. — С. 10—15.
66. Васілеўскі, П. Лекцыя авангарда па-нямецку / П. Васілеўскі, Ф. Гараднічук // Мастацтва Беларусі. — 1991. — № 2. — С. 39—44.
67. Васілеўскі, П. Два абеліскі, якіх шмат / П. Васілеўскі // ЛіМ. — 1998. — 23 студз. — С. 3.

68. Веймарн, Б.В. Интернациональный характер советского многонационального изобразительного искусства / Б.В. Веймарн // Тр. Акад. художеств СССР. — 1984. — Вып. 2. — С. 9—21.

69. Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин. — СПб.: Мифрил, 1994. — 398 с.

70. Вішнёў, З. Не варта забывацца, што яйкі б'юцца / З. Вішнёў // Мастацтва. — 1999. — № 12. — С. 40—41.

71. Власов, В.Г. Стили в искусстве. Архитектура, графика, декоратив.-приклад. искусство, живопись, скульптура: слов.: в 2 т. / В.Г. Власов. — СПб.: Кольна, 1995. — Т. 1. — 672 с.

72. Возвращение к образу: каталог выставки / сост. А. Савицкий. — Б.м: Acom international. — 20 с.

73. Воинов, А.А. Дом правительства Белорусской ССР / А.А. Воинов, С.Ф. Самбук. — Минск: Выш. шк., 1975. — 99 с.

74. Войницкий, П. Белорусская монументальная скульптура 1998—2001 гг. / П. Войницкий // Материалы 35-й студен. науч.-твор. конф. (15—16 мая 2001 года). — Минск, 2001. — С. 5—8.

75. Войницкий, П. Блестящая полуреальность / П. Войницкий // Архитектура и стр.-во. — 2002. — № 1. — С. 73.

76. Войницкий, П. Идеология в камне? / П. Войницкий // Чалавек. Грамадства. Свет. — 2001. — № 2. — С. 112—127.

77. Войницкий, П. К вопросу о монументальной пропаганде: альманах / П. Войницкий; Белорус. гос. акад. искусств. — 2000. — № 3. — С. 103—107.

78. Войницкий, П. Развитие белорусской станковой скульптуры 1975—2000 гг. / П. Войницкий // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: материалы Междунар. науч. конф.: в 2 ч. / Гродн. гос. ун-т.; под ред. У.Д. Розенфельда. — Гродно, 2002. — Ч. 2. — С. 17—18.

79. Войницкий, П. Скульптура в городе. Белорусский опыт последних лет / П. Войницкий // Архитектура и стр.-во. — 2002. — № 5. — С. 3—6.

80. Войницкий, П. Становление белорусской школы скульптуры (1920—1970 гг.) / П. Войницкий // Чалавек. Культура. Адукацыя: матэрыялы Рэсп. навук.-тэарэт. канф. / Беларус. дзярж. ін-т. праблем культуры; навук. рэд. У.П. Скараходаў. — Минск, 2003. — С. 165—168.

81. Войницкий, П. Щиты и ангелы: заметки об открытом респ. конкурсе на лучший эскиз. проект памятника сотрудникам органов внутрен. дел и военнослужащим внутрен. войск МВД Респ. Беларусь, погибшим при исполнении служеб. и воин. долга / П. Войницкий // *Архитектура и стр-во.* — 2002. — № 5. — С. 41—43.

82. Войницкий, П. Некоторые аспекты взаимовлияния украинской и белорусской школ скульптуры на современном этапе / П. Войницкий // *Беларусь—Україна: гістарычны вопыт узаемаадносін: матэрыялы Міжнарод. навук. канф., Мінск, 18—19 сак. 2003 г. / Інстытут гісторыі НАН Беларусі; рэд. У. Калаткоў.* — Мінск, 2004. — С. 382—385.

83. Войницкий, П. Изваяния исчезают ночью / П. Войницкий // *Архитектура и стр-во.* — 2004. — № 5. — С. 15—17.

84. Войницкий, П. Мемориалы Великой Отечественной. Этапы эволюции / П. Войницкий // *Архитектура и стр-во.* — 2004. — № 2. — С. 48—52.

85. Войницкий, П. От Малевича до Азгура: Метаморфозы белорус. школы скульптуры / П. Войницкий // *Маст. адукацыя і культура.* — 2003. — № 2. — С. 45—50.

86. Войницкий, П. Традиции и переименность в белорусской станковой пластике / П. Войницкий // *Нацыянальная мастацкая школа. Праблемы трансфармацыі на сучасным этапе: матэрыялы Рэсп. навук.-практ. канф., Мінск, 23—24 мая 2002 г. / Беларус. дзярж. акад. мастацтваў.* — Мінск, 2003. — С. 78—80.

87. Войницкий, П.В. Новые тенденции в современной белорусской станковой скульптуре / П. Войницкий // *1-я Нефёдаўскія чытанні: матэрыялы міжнар. навук.-творчай канф., Мінск, 18—19 лют. 2003 г. / Беларус. дзярж. акад. мастацтваў.* — Мінск, 2004. — С. 177—183.

88. Войницкий, П. Эволюция мемориалов Великой Отечественной войны на территории Беларуси (современный этап). Беларусь в годы Великой Отечественной войны: уроки истории и современность: материалы Междунар. науч. конф., Минск, 29—30 июня 2004 г. / П. Войницкий // *Институт истории НАН Беларусі.* — Минск, 2004. — С. 118—120.

89. Войницкий, П. Белорусская станковая скульптура последней четверти XX в. в контексте современных направлений зарубежной пластики / П. Войницкий // *Европа-2003: сборник науч.*

статей по материалам Междунар. науч.-образовательного форума, Минск, 4 июня 2003 г. / ЕГУ; сост. С.Д. Курочкина. — Минск, 2004. — С. 426—430.

90. Войцеховская, В. Вяўленчае мастацтва Беларусі / В. Войцеховская // Нар. асвета. — № 6. — 1995. — С. 100—105.

91. Володько, Ф. Найти свою «Крылатую» / Ф. Володько // Рэспубліка. — 1993. — 12 ліст. — С. 9.

92. Воробьёва, Л. Гармонія / Л. Воробьёва // Мастацтва Беларусі. — 1989. — № 12. — С. 40 — 42.

93. Выгодский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выгодский. — Минск: Соврем. слово, 1998. — 480 с.

94. Высоцкая, Н.Ф. Пластыка Беларусі XII—XVII стагоддзяў / Н.Ф. Высоцкая // Пластыка Беларусі XII—XVII стагоддзяў: альбом / склад. Н.Ф. Высоцкая. — Мінск: Беларусь, 1983. — С. 3—7.

95. Высоцкая, Н.Ф. Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII—XVII стагоддзяў / Н.Ф. Высоцкая // Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII—XVII стагоддзяў: альбом / склад. Н.Ф. Высоцкая. — Мінск: Беларусь, 1984. — С. 5—15.

96. Вытокі творчасці. Беларус. акад. мастацтваў: альбом / рэдкал.: В.П. Шаранговіч [і інш.]. — Мінск: Беларусь, 1995. — 263 с.

97. Галина Горовая: альбом / вст. ст. И. Метлицкой. — Минск: Компарт, 1996. — 15 с.

98. Ганчароў, М. Гімн усенароднай мужнасці / М. Ганчароў // Мастацтва Беларусі. — 1985. — № 5. — С. 6—13.

99. Гараднічук, Ф. Дык што новага? / Ф. Гараднічук // Мастацтва Беларусі. — 1988. — № 10. — С. 11—13.

100. Гаранская, Т. Суседзі ці аднадумцы? / Т. Гаранская // Мастацтва Беларусі. — 1988. — № 11. — С. 34—35.

101. Гаранская, Т. Адчуць сябе мастаком / Т. Гаранская // Мастацтва Беларусі. — 1984. — № 1. — С. 26—28.

102. Гарбунова, С. «Выразіць іх гарачаю веру...»: размова з В. Трэгубовіч / С. Гарбунова // Мастацтва Беларусі. — 1988. — № 6. — С. 12—14.

103. Гарбунова, С. Не заводзіць плесні / С. Гарбунова // Мастацтва Беларусі. — 1987. — № 9. — С. 2—3.

104. Гараднічук, Ф. У галерэі Пушкіна... / Ф. Гараднічук // Мастацтва. — 1994. — № 7. — С. 8.

105. Гедройц, В. Каментарый міністэрства культуры / В. Гедройц; гут. Т. Падаляк // Звязда. — 1998. — 24 студз. — С. 4.

106. Генадзь Буралкін. Скульптура, графіка: каталог / уст. слова Б.А. Крэпак. — Б.м. — 7 с.

107. Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / А. Гильдебранд; пер.: Н.Б. Розенфельда, В.А. Фаворского. — М.: Мусагеть, 1914. — 195 с.

108. Гирская, Л. Свидетельство академика гродненскому художнику / Л. Гирская // Гродн. правда. — 1998. — 7 февр. — С. 2.

109. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / редкол.: С.В. Марцэлеў [і інш.]. — Мінск: Навука і тэхніка, 1987—1994. — Т. 1—6.

110. Графіка. Скульптура: каталог / склад. Э. Громыко, Л. Вераб'ева. — Мінск: Польша. 1989. — 77 с.

111. Гройс, Б. В поисках утраченной эстетической власти // оветское искусствознание. XX век: сб. ст. / Б. Гройс; редкол. В.М. Полевой [и др.]. — М.: Совет. художник, 1991. — Вып. 27. — С. 58—75.

112. Гройс, Б. Стилль — Сталин / Б. Гройс // Утопия и обмен. — М.: Знак, 1993. — С. 11—113.

113. Гумілеўскі, Л. Скульптура. Выстаўка «Маладосць рэспублікі» / Л. Гумілеўскі // Мастацтва Беларусі. — 1983. — № 7. — С. 12—14.

114. Дабравольскі, А. І пакаянне і пазнанне / А. Дабравольскі // Мастацтва Беларусі. — 1990. — № 4. — С. 19—25.

115. Дабравольскі, А. Усім значыць кожнаму. Або як абудзіць спагаду... / А. Дабравольскі // Мастацтва Беларусі. — 1987. — № 8. — С. 10—15.

116. Дзягілеў, Л.Я. Скульптура // Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / Л.Я. Дзягілеў; гал. рэд. С.В. Марцэлеў. — Мінск: Навука і тэхніка, 1994. — Т. 6: Пачатак 1960-х—сярэдзіна 1980-х гг. / рэд. В.І. Жук. — С. 121—143.

117. Дробов, Л.Н. Мастацтва Беларускай ССР / Л.Н. Дробов. — Л., 1983. — 28 с. ил.

118. Дробов, Л.Н. Сучасны беларускі партрэт: жывапіс, скульптура, графіка / Л.Н. Дробов. — Мінск, 1982. — 174 с.

119. Елатомцева, И.М. Монументальная летопись эпохи / И.М. Елатомцева. — Минск: Наука и техника, 1969. — 151 с.

120. Елатомцева, И.М. Очерки по истории белорусской советской скульптуры / И.М. Елатомцева. — Минск: Наука и техника, 1974. — 118 с.

121. Елатомцева И.М. Станковая скульптура. Понятие о жанрах / И.М. Елатомцева. — Минск: Выш. шк., 1975. — 198 с.

122. Живопись, скульптура (Галина Кононова, Александр Ботвиненко, Александр Чигрин): каталог групп. выст. — Минск, 1999. — 35 с.

123. Жук, В.И. Белорусская скульптура малых форм / В.И. Жук. — Минск: Беларускі кнігазбор, 1998. — 95 с.

124. Жук, В.И. Скульптура малых форм Беларуси: истоки и традиции / В.И. Жук // Основы мастацтва. — 1999. — № 1. — С. 76—85.

125. Из бронзы и мрамора: сб. ст. / сост.: В.М. Рогачевский, П.К. Балтун. — Л.: Художник РСФСР, 1965. — 474 с.

126. Искусство XX века. Государственная Третьяковская галерея. — М.: Галарт, 2000. — 32 с.

127. История советского искусства. Живопись, скульптура, графика: в 2 т. / ред. кол.: Б.В. Веймарн [и др.]. — М.: Искусство, 1965. — Т. 1. — 304 с.

128. История советского искусства. Живопись, скульптура, графика: в 2 т. / ред. кол.: Б.В. Веймарн [и др.]. — М.: Искусство, 1965. — Т. 2. — 323 с.

129. История искусства народов СССР : в 9 т. / редкол.: Б.В. Вейман [и др.]. — М.: Изобраз. искусство, 1982. — Т. 9, Кн. 1: Искусство народов СССР 1960—1977 годов. — 439 с.

130. Иназемцава, А. Сэрца скульптуры / А. Иназемцава // Мастацтва. — 2001. — № 9. — С. 45—46.

131. Іўчанка, В. Арт-рынак Беларусі: праблемы і перспектывы развіцця / В. Іўчанка // Мастацтва. — 1996. — № 11. — С. 2—6.

132. Кантор, А.М. Искусство восьмидесятых годов / А.М. Кантор // Советское искусствознание: сб. ст. / редкол.: В.М. Полевой [и др.]. — М.: Совет. художник, 1988. — Вып. 24. — С. 5—29.

133. Каваленка, О. «Няміга-17» у Трацякоўцы / О. Каваленка // Мастацтва. — 2003. — № 1. — С. 22—29.

134. Кавалёў, А.Ф. Сяргей Селіханаў / А.Ф. Кавалёў. — Мінск: Беларусь, 1978. — 48 с.
135. Кавалёў, А. Гарманічнае суседства / А.Ф. Кавалёў // Мастацтва Беларусі. — 1989. — № 11. — С. 21—25.
136. Казакова, А. И селу и городу // Вечерний Минск. — 1998. — 27 февр. — С. 8.
137. Капёнкiна. В. «Гэта я, госпадзі!» / В. Капёнкiна // Мастацтва. — 1997. — № 2. — С. 39—40.
138. Кароткiна, Н. «Sequenda». Ці будзе працяг? / Н. Кароткiна // Мастацтва. — 1996. — № 3. — С. 68—63.
139. Кастелянский, А.Г. Изобразительное искусство БССР / А.Г. Кастелянский. — М.; Л.: Огиз: Изогиз, 1932. — 24 с.
140. Каталог выставки произведений белорусских скульпторов / авт и сост. Л. Солодкина. — Минск: Типография БГУ им В.И. Ленина, 1990. — 32 с.
141. Каталог республиканской выставки-конкурса молодых художников «Время—Пространство—Личность» / сост. И. Кузнецова. — Минск: ЗАО «Юнипак», 1999. — 27 с.
142. Каталог республиканской выставки-конкурса молодых художников «Новые имена» / сост. И. Кузнецова. — Минск: Б.м., 2000. — 15 с.
143. Каталог республиканской выстаўкi-конкурсу «Час не стаць i не чакае»: да 120-й гадавіны Якуба Коласа i Янкі Купалы / склад. І. Кузняцова. — Мінск: Юніпак, 2003. — 11 с.
144. Кацэр, М.С. Скульптура савецкай Беларусі / М.С. Кацэр. — Минск, 1957. — 45 с.
145. Кацэр, М.С. Нарысы па гісторыі выяўленчага мастацтва савецкай Беларусі / М.С. Кацэр. — Минск, 1960. — 184 с.
146. Кашкуревич, А. «В тишине созревает плод...» / А. Кашкуревич // Беларусь. — 1998. — № 6. — С. 17.
147. Керзин, М.А. Скульптура / М.А. Керзин // Очерки по истории изобразительного искусства Белоруссии: Сб. ст. — М.; Л.: Искусство, 1940. — С. 53—84.
148. Кірпічэнкава, Н. Калі і дзе мы ўбачым помнік Скарыне? / Н. Кірпічэнкава // Культура. — 19 студз. — 2002. — С. 5.
149. Конан, У. Мастацкая культура ў святле ленінскай тэарэтычнай спадчыны / У. Конан // Мастацтва. — 1983. — № 4. — С. 6.

150. Конан, У. Мастацкая культура ў сістэме эстэтычнага выхавання / У. Конан // Мастацтва Беларусі. — 1986. — № 1. — С. 37—40.

151. Крэпак, Б.А. Пластычныя экспрэсіі Уладзіміра Церабуна / Б.А. Крэпак // Мастацтва Беларусі. — 1989. — № 3. — С. 19—21.

152. Крэпак, Б.А. Анатолій Аляксанравіч Анікейчык / Б.А. Крэпак. — Мінск: Беларусь, 1980. — 46 с.

153. Крэпак, Б.А. Кветку папараці падарыў яму лёс / Б.А. Крэпак // Альманах Беларус. дзярж. акад. мастацтваў. — 1999. — № 2. — С. 142—150.

154. Крэпак, Б.А. Андрэй Бембель / Б.А. Крэпак. — Мінск: Беларусь, 1988. — 115 с.

155. Крэпак, Б.А. І музы не маўчалі / Б.А. Крэпак // Мастацтва Беларусі. — 1984. — № 2. — С. 5.

156. Крэпак, Б.А. Расказаць пра сваё / Б.А. Крэпак // ЛіМ. — 1979. — 5 лют. — С. 12.

157. Крэпак, Б.А. Пластычныя формулы Генадзя Буралкіна / Б.А. Крэпак // Культура. — 1997. — 25 кастр. — С. 5.

158. Крэпак Б. Талент, памножаны на школу / Б.А. Крэпак // Культура. — 1996. — 13—19 сак. — С. 15.

159. Крэпак, Б.А. Як увайсі ў храм душы / Б.А. Крэпак // Культура. — 2000. — 28 кастр. — 3 ліст. — С. 7.

160. Кузняцова, І. Новыя імёны. А мастацтва? / І. Кузняцова // Мастацтва. — 2001. — № 2. — С. 29—32.

161. Кузняцова, І. Час. Прастора. Асоба / І. Кузняцова // Мастацтва. — 1999. — № 6. — С. 25—35.

162. Лапцэвіч, Л.Г. Светапогляд — галоўнае / Л.Г. Лапцэвіч // Мастацтва Беларусі. — 1986. — № 7. — С. 33—36.

163. Лапцэвіч, Л.Г. Скульптура / Л.Г. Лапцэвіч, Э.А. Петэрсон // Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / гал. рэд. С.В. Марцэлеў. — Мінск: Навука і тэхніка, 1994. — Т. 5: Мастацтва пасляваеннага перыяду (1945—60-х гг.). — С. 185—210.

164. Лапцэвіч, Л.Г. Скульптура / Л.Г. Лапцэвіч, Э.А. Петэрсон // Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / гал. рэд. С.В. Марцэлеў. — Мінск: Навука і тэхніка, 1994. — Т. 6: Мастацтва другой паловы 70-х—сярэдзіны 80-х гг. // Гісторыя беларускага мастацтва. — С. 289—307.

165. Лецка, Я. Вяртанне назаўсёды / Я. Лецка // Голас Радзімы. — 2001. — 7 ліст. — С. 4—5.

166. Лецка, Я. Папаўняецца творчая купаліяна / Я. Лецка // Голас Радзімы. — 2001. — 11 ліп. — № 28. — С. 5.

167. Лісты часу: мастацкая выстаўка, прысвеч. 130-годдзю з дня нараджэння В.К. Бялыніцкага-Бірулі, Мінск, 12—22 сак. 2002 г. / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Нац. музей гісторыі і культуры Беларусі. — Мінск, 2002. — 12 с.

168. Лысенка, Л. Дух і матэрыя / Л. Лысенка // Мастацтва. — 1999. — № 6. — С. 12—14.

169. Люторович, П.В. Искусство Советской Белоруссии / П.В. Люторович. — Минск, 1959. — 138 с.

170. Лявонава, А.К. Скульптура / А.К. Лявонава // Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / гал. рэд. С.В. Марцэлеў. — Мінск: Навука і тэхніка, 1988. — Т. 2: Ад старажытных часоў да другой паловы XVI стагоддзя / рэд. С.В. Марцэлеў, Л.М. Дробаў. — С. 214—229.

171. Лявонава, А.К. Скульптура / А.К. Лявонава // Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / гал. рэд. С.В. Марцэлеў. — Мінск: Навука і тэхніка, 1988. — Т. 2: Другая палова XVII—канец XVII ст. — С. 71—81.

172. Лявонава, А.К. Скульптура / А.К. Лявонава // Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / гал. рэд. С.В. Марцэлеў. — Мінск: Навука і тэхніка, 1988. — Т. 2: Другая палова XVII—канец XVII ст. — С. 178—188.

173. Лявонава, А.К. Скульптура / А.К. Лявонава // Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / гал. рэд. С.В. Марцэлеў. — Мінск: Навука і тэхніка, 1989. — Т. 3: Канец XVIII—пачатак XX стст. — С. 233—241.

174. Лявонава, А.К. Скульптура / А.К. Лявонава // Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / гал. рэд. С.В. Марцэлеў. — Мінск: Навука і тэхніка, 1989. — Т. 3: Канец XVIII—пачатак XX стст. — С. 381—387.

175. Лявонава, А.К. Скульптура / А.К. Лявонава, Т.Ф. Ляўкова // Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / гал. рэд. С.В. Марцэлеў. — Мінск: Навука і тэхніка, 1989. — Т. 3: Канец XVIII—пачатак XX стст. — С. 120—134.

176. Ляксева, І. Голас моладзі ў выяўленчым мастацтве / І. Ляксева // Голас Радзімы. — 1998. — 22 студз. — С. 7.
177. Майстры выяўленчага мастацтва Беларусі: альбом. / аўт. ўст. арт. І. Мятліцкая. — Мінск: Компарт, 1995. — 29 с.
178. Макараў, А. Першародныя праблемы «другаснага» жанру. У абарону аніمالістыкі / А. Макараў // Мастацтва Беларусі. — 1988. — № 2. — С. 12—15.
179. Мароз, Д. Служэнне вечнаму / Д. Мароз // Мастацтва. — 1998. — № 1. — С. 27—31.
180. Марцінович, А. Пад ветразем надзеі / А. Марцінович // Мастацтва Беларусі. — 1985. — № 5. — С. 16—19.
181. Мастацтва савецкай Беларусі: зб. дак. і матэрыялаў: у 2 т. / склад.: А.Я. Атрошчанка [і інш.]. — Мінск, 1976. — Т. 1—2.
182. Міхановіч, А. Пераемнасць / А. Міхановіч // Мастацтва Беларусі. — 1986. — № 10. — С. 55—56.
183. Міхневіч, Л. Імкненне адпавядаць абставінам і часу / Л. Міхневіч // Мастацтва. — 2000. — № 10. — С. 37—42.
184. Молодые художники Белорусии: каталог выставки / авт. и сост.: В. Трегубович, И. Метлицкая. — М.: Совет. художник, 1989. — 127 с.
185. Московский международный художественный салон. ЦДХ 2002. Новое поколение: каталог выставки. — М.: Б.м., 2003. — 219 с.
186. Муромцев, Г.И. Каталог выставки произведений из собрания Национального музея Республики Беларусь / Г.И. Муромцев. — Минск: Б.м., 1997. — 24 с.
187. Мятліцкая, І. Патрабуецца адметнасць бачання / І. Мятліцкая // Мастацтва Беларусі. — 1989. — № 8. — С. 25—30.
188. Мятліцкая, І. У пошуках героя нашага часу / І. Мятліцкая // Мастацтва Беларусі. — 1986. — № 9. — С. 58—60.
189. Наркевіч, А. Адданы народу і партыі / А. Наркевіч // Мастацтва Беларусі. — 1986. — № 4. — С. 25—26.
190. Нечаева, Е. Скорина и Гусовский: впервые в Минске / Е. Нечаева // Беларусь. — 1999. — № 4. — С. 29.
191. Нікалсон, Д. Натхнёныя прастораў / Д. Нікалсон // Мастацтва. — 1994. — № 4. — С. 33—35.
192. Новицкая, Л. Семейный дуэт в интерьере творческих мастерских / Л. Новицкая // Гродн. правда. — 1998. — 28 ліст. — С. 5.

193. Озеров, В. В искусстве нет перерыва / В. Озеров // Рэспубліка. — 1998. — 13 лют. — С. 3.
194. Ойстрах, О. Сіла, пластыка, характар / О. Ойстрах // Мастацтва Беларусі. — 1983. — № 11. — С. 11—13.
195. Падаляк, Т. Жураўлі Аляксандра Лышчыка / Т. Падаляк // Звязда. — 2001. — 24 сак. — С. 2.
196. Пастернак, Т. Скульптура Ивана Казака «Чернобыльская мадонна» установлена в Нинбурге / Т. Пастернак // Народное слово (г. Витебск). — 2000. — 18 мая. — С. 2.
197. Персональная выставка произведений скульптора Слинченко Владимира Петровича, посвященная 75-летию художника: буклет. — Б.м. — 4 с.
198. Першы пленэр // Мастацтва Беларусі. — 1989. — № 3. — С. 50—52.
199. Петэрсон, Э.А. Чацвёра маладых у прасторы і часе / Э.А. Петэрсон // Мастацтва Беларусі. — 1985. — № 7. — С. 10—15.
200. Петерсон, Э.А. Портретная скульптура советской Белоруссии: автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.04 / Э.А. Петерсон; Акад. наук БССР. Отд-ние общ. наук. — Минск, 1974. — 31 с.
201. Петерсон, Э.А. Портретная скульптура советской Белоруссии / Э.А. Петерсон. — Минск: Выш. шк., 1982. — 110 с.
202. Петэрсон, Э.А. І гісторыя і сучаснасць / Э.А. Петэрсон // Мастацтва Беларусі. — 1983. — № 5. — С. 20—21.
203. Петэрсон, Э.А. Майстар, які ўмеў усё... / Э.А. Петэрсон // Альманах Зап. Беларус. дзярж. акад. і мастацтваў. — 1998. — № 1. — С. 142—147.
204. Петэрсон, Э.А. Пластыка, натхнёная жыццём / Э.А. Петэрсон // Мастацтва Беларусі. — 1983. — № 1. — С. 22—23.
205. Петэрсон, Э.А. Свежа, выразна / Э.А. Петэрсон // ЛіМ. — 1976. — 22 кастр. — С. 8.
206. Петэрсон, Э.А. Андрэй Бембель: Скульптура: альбом / Э.А. Петэрсон. — Мінск: Беларусь, 1980. — 47 с.
207. Петэрсон, Э.А. Леў Гумілеўскі: Скульптура: альбом / Э.А. Петэрсон. — Мінск: Беларусь, 1982. — 47 с.
208. Петэрсон, Э.А. Партрэтная галерэя герояў / Э.А. Петэрсон // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. — 1973. — № 4. — С. 39—41.

209. Петэрсон, Э.А. Скульптура / Э.А. Петэрсон // Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / гал. рэд. С.В. Марцэлеў. — Мінск: Навука і тэхніка, 1990. — Т. 4: 1917—1941 гг. — Гл. 2. — С. 153—162.

210. Петэрсон, Э.А. Скульптура / Э.А. Петэрсон // Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / гал. рэд. С.В. Марцэлеў. — Мінск: Навука і тэхніка, 1990. — Т. 4: 1917—1941 гг. — Гл. 3. — С. 262—278.

211. Петэрсон, Э.А. Скульптура / Э.А. Петэрсон // Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / гал. рэд. С.В. Марцэлеў. — Мінск: Навука і тэхніка, 1992. — Т. 5: 1941—да 60-х гг. — С. 28—34.

212. Петэрсон, Э.А. Скульптура / Э.А. Петэрсон, Л.Г. Лапцэвіч // Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / гал. рэд. С.В. Марцэлеў. — Мінск: Навука і тэхніка, 1992. — Т. 5: 1941—да 60-х гг. — С. 28—34; 185—210.

213. Петэрсон, Э.А. Скульптура / Э.А. Петэрсон, Л.Г. Лапцэвіч // Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / гал. рэд. С.В. Марцэлеў. — Мінск: Навука і тэхніка, 1992. — Т. 5: 1941—да 60-х гг. — С. 185—210.

214. Пленэр памяці Анатоля Анікейчыка: I Междунар. пленэр скульптуры «Художник и город», посвящ. памяці нар. худож. Беларусі А.А. Анікейчыка, приуроч. к 930-летию Минска: 1 июня—5 июля 1997 г. — Минск: Изд. гр. «Нессис», 1997. — 21 с.

215. Полякова, Н. Скульптура и пространство / Н. Полякова. — М.: Совет. художник, 1982. — 199 с.

216. Пракапцова, В.П. Мастацкая адукацыя ў Беларусі (Сацыякультурны аспект): дыс. д-ра мастацтвазнаўства: 17.00.09 / В.П. Пракапцова. — Мінск, 2000. — 289 с.

217. Пракапцоў, У.І. Мікалай Рьжанкоў / У.І. Пракапцоў. — Мінск: Беларусь, 1989. — 55 с.

218. Прысвечана памяці Г.Г. Сакалова-Кубая. Калектыўная выстава скульптуры / А.Сарокін [і інш.]. — Б.м., Б. г. — 4 с.

219. Пугачёва, Э. Метафора і жанр в станковай скульптуре Белоруссии / Э. Пугачёва // Искусство. — 1987. — № 7. — С. 16—21.

220. Пугачёва, Э. Станковая скульптура Белоруссии / Э. Пугачёва // Творчество. — 1982. — № 10. — С. 22—24.

221. Пуцко, В.Г. Скульптура і дробная пластыка / В.Г. Пуцко, Г.В. Штыхаў // Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / гал. рэд.

С.В. Марцэлеў. — Мінск: Навука і тэхніка, 1987. — Т. 1: Ад старажытных часоў да другой паловы XXІ стагоддзя / рэд.: С.В. Марцэлеў, Л.М. Дробаў. — С. 97—108.

222. Пярэра, І. Вобраз, што хвалюе многіх / І. Пярэра // Мастацтва. — 1994. — № 5. — С. 58—61.

223. Пярэра, І. Залюстроўе / І. Пярэра // Мастацтва. — 1992. — № 10. — С. 34—37.

224. Пярэра, І. Інтанакцыі шчырасці і даверу / І. Пярэра // Мастацтва Беларусі. — 1990. — № 12. — С. 44—46.

225. Радына, Н. Помніць і осмысліць / Н. Радына // Навіны. — 1999. — 10 жніўня. — С. 3—4.

226. Размова з камянямі: пленэр па скульптуры: каталог / уступ. арт. А. Вераб'ева. — Мінск: НІА РБ, ВК «ПаліБіг», 1996. — 14 с.

227. Раманюк, М. Выбух, які радуе / М. Раманюк // Мастацтва Беларусі. — 1988. — № 1. — С. 18—20.

228. Раманюк, М. Колер, якім пульсуе матэрыя... / М. Раманюк // Мастацтва. — 1994. — № 9. — С. 13—14.

229. Рогінская, Ф.С. Заір Ісаковіч Азгур / Ф.С. Рогінская. — М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. — 92 с.

230. Рэут, І. Скульптура і графіка побач / І. Рэут // Культура. — 2000. — 18 ліст. — С. 3.

231. Савіцкі, А. Чарговае адзенне голага караля / А. Савіцкі // Звязда. — 1998. — 24 студз. — С. 4.

232. Сакалоў-Кубай, Г. Адраджаць сваю культуру / Г. Сакалоў-Кубай // Мастацтва Беларусі. — 1991. — № 11. — С. 12—20.

233. Сакалоў-Кубай, Г. Пасля аўкцыёна / Г. Сакалоў-Кубай, Я. Шунейка // Мастацтва Беларусі. — 1988. — № 7. — С. 14—23.

234. Салаўёва, Т. Экзамен на творчаю сталасць / Т. Салаўёва // Мастацтва Беларусі. — 1984. — № 1. — С. 25—26.

235. Салееў, В. Візуальныя мастацтвы / В. Салееў // Мастацтва. — 2003. — № 4. — С. 1.

236. Салееў, В. Мастацкая культура і мастацтва на мяжы тысячагоддзяў / В. Салееў // Мастацтва. — 2003. — № 1. — С. 7—11.

237. Салодкіна, Л. Лінія на пяску / Л. Салодкіна // Мастацтва. — 1992. — № 6. — С. 48—49.

238. Салодкіна, Л. Паміж Сцылай і Харыбдай / Л. Салодкіна // Мастацтва. — 1994. — № 9. — С. 15—17.

239. Салодкіна, Л. Рух у прасторы / Л. Салодкіна // Мастацтва. — 1994. — № 9. — С. 56—57.
240. Сахута, Я. Беларуская народная гліняная цацка / Я. Сахута. — Мінск: Польша, 1981. — 15 с.
241. Сінякевіч, В. Гонар і сумленне / Я. Сінякевіч // Мастацтва Беларусі. — 1989. — № 6. — С. 49—51.
242. Слободчиков, В. Произведение искусства — не предмет роскоши / В. Слободчиков // Вечерний Минск. — 1998. — 6 февр. — С. 3.
243. Советское изобразительное искусство и искусствознание в условиях перестройки: отчет о Всесоюз. теорет. конф., Москва, 17—19 нояб. 1987 г. // Совет. искусствознание: сб. ст. / редкол. В.М. Полевой [и др]. — М.: Совет. художник, 1989. — Вып. 25: Искусство XX века. — С. 336—352.
244. Стальмашонак, У. Час асэнсавання, час дзеяння / У. Стальмашонак // Мастацтва Беларусі. — 1988. — № 3. — С. 2—3.
245. Столярчук, К. Девочка на зубре / К. Столярчук // Вечерний Минск. — 1997. — 27 нояб. — С. 1.
246. Суша, А. Тэст на вольнадумства: роздум пасля выстаўкі к 150-годдзю К. Каліноўскага / А. Суша // Мастацтва Беларусі. — 1988. — № 8. — С. 22—36.
247. Тарановіч, А. Крок наперад / А. Тарановіч // Мастацтва Беларусі. — 1989. — № 10. — С. 23—27.
248. Трыгубовіч, В. «Дах» гуртуе, але не раўняе / В. Трыгубовіч // Мастацтва. — 2001. — № 9. — С. 28—33.
249. Трыгубовіч, В. Новая варта да старага падмурка / В. Трыгубовіч // Мастацтва. — 2002. — № 2. — С. 14—19.
250. Трыгубовіч, В. «Не давайце чужынцамі быць!» / В. Трыгубовіч // Мастацтва. — 1995. — № 1. — С. 12—41.
251. Трыгубовіч, В. Кніга водгукаў, альбо Карагод вакол Пушкіна / В. Трыгубовіч // Мастацтва Беларусі. — 1989. — № 10. — С. 28—33.
252. Трыгубовіч, В. Пачынаць з абітурыента / В. Трыгубовіч // Мастацтва Беларусі. — 1987. — № 1. — С. 13—19.
253. Трыгубовіч, В. Сучаснік буйным планам: з круглага стала «МБ» / В. Трыгубовіч // Мастацтва Беларусі. — 1984. — № 5. — С. 5—16.

254. Турчин, В. О художественном смысле фактуры / В. Турчин // Советская скульптура: сб. / сост. Р.О. Антонов. — М.: Совет. художник, 1983. — Вып. 7. — С. 123—128.

255. Уладзімір Слабодчыкаў: Скульптура: альбом. — Б.м., 1998. — 31 с.

256. Ус, А. Беларускае выяўленчае мастацтва ў мастацтвазнаўчай літаратуры / А. Ус // Беларускае мастацтва: зб. арт. і матэрыялаў / рэдкал. П.Ф. Глебка [і інш.]. — Мінск: Выд-ва Акад. навук БССР, 1960. — С. 202—210.

257. Успаміны Адама і Евы: выстава эратычных твораў Андрэя Вераб'ёва (скульптура, графіка, паэзія). — Б.м., 1996. — 4 с.

258. Фатыхава, Г. «Увайдзі ў агонь, у якім я палаю...» / Г. Фатыхава // Мастацтва. — 2000. — № 4. — С. 25—30.

259. Фатыхава, Г. Лёс Радзімы ў бронзе / Г. Фатыхава // Скульптура. — 2000. — 9—15 верас. — С. 8—9.

260. Філіпаў, В.В. Скульптура / В.В. Філіпаў // Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / гал. рэд. С.В. Марцэлеў. — Мінск: Навука і тэхніка, 1988. — Т. 2: Другая палова XVII—канец XVII стст. / рэд. Я.М. Саухта. — С. 296—309.

261. Финкельштейн, Л. Ладья Времени / Л. Финкельштейн // Беларус. деловая газ. — 2001. — 1 нояб. — С. 13.

262. Фядотава, Н. Паветра ў бронзе / Н. Фядотава // Чырвоная змена. — 2000. — 25 ліп. — С. 6.

263. Хорсун, С. Птицы, поющие в дождь / С. Хорсун // Семь дней. — 1999. — 3 апр. — С. 11.

264. Художники советской Белоруссии: справ. / редкол. В.И. Версоцкий [и др.]. — Минск: Беларусь, 1976. — 400 с.

265. Цыпіс, Н. С кем я хацеў бы выпіць / Н. Цыпіс // Мастацтва. — 1998. — № 6. — С. 28—34.

266. Чарняўская, А. In — formation 95 / А. Чарняўская // Мастацтва. — 1996. — № 6. — С. 62—66.

267. Чаупова, Р. Скульптурный портрет / Р. Чаупова // Советская скульптура, 78: сб. ст. / сост. В.А. Тихонова. — М.: Совет. художник, 1980. — С. 184—192.

268. Чегодаева, М. Массовая культура и социалистический реализм / М. Чегодаева // Вопр. искусствознания. — 1997. — №1. — С. 115—125.

269. Червонная, С. М. К вопросу о диалектике национального и интернационального в советском изобразительном искусстве / С. Червонная // Тр. Акад. художеств СССР. — М., 1985. — Вып. 3. — С. 18—35.

270. Шамрук, А. Пра камень і пра скульптуру / А. Шамрук // Мастацтва. — 2000. — № 7. — С. 31—33.

271. Шамрук, А. Шляхам пошуку / А. Шамрук // Мастацтва Беларусі. — 1989. — № 10. — С. 34—36.

272. Шамрук, А. Быць мастаком цікавым і адказным / А. Шамрук // Альманах Зап. Беларус. дзярж. акад. мастацтваў. — 2000. — № 3. — С. 142—148.

273. Шаранговіч, Н. Вобразныя парадоксы Юрася Анушкі / Н. Шаранговіч // ЛіМ. — 1994. — 17 чэрв. — С. 10.

274. Шаранговіч, Н. Подых старога горада / Н. Шаранговіч // Мастацтва. — 1994. — № 1. — С. 54—57.

275. Шаранговіч, Н. Адметнае пакаленне / Н. Шаранговіч // ЛіМ. — 2000. — 27 кастр. — С. 3.

276. Шаранговіч, Н. Арганізуючы прастору / Н. Шаранговіч // ЛіМ. — 2000. — 24 ліст. — С. 4.

277. Шацких, А. Деревянная скульптура Д.А. Якерсона / А. Шацких // Совет. скульптура: сб. / сост. В.И. Перфильев. — М.: Совет. художник, 1984. — Вып. 8. — С. 160—169.

278. Шлях да Міцкевіча: кат.-давед. / склад. М. Барзна. — Мінск: Тэксар, 1998. — 70 с.

279. Шмигельская, Е.В. Портрет в современной скульптуре / Е.В. Шмигельская. — Л.: Художник РСФСР, 1987. — 126 с.

280. Шунейка, Я. Блуканні па пакутах радасці / Я. Шунейка // Мастацтва. — 1995. — № 10. — С. 28—31.

281. Шунейка, Я. На памылках вучацца? / Я. Шунейка // Мастацтва Беларусі. — 1988. — № 10. — С. 23.

282. Шунейка, Я. Цяжкае абуджэнне / Я. Шунейка // Мастацтва Беларусі. — 1990. — № 5. — С. 28—35.

283. Шчакаціхін, М. Беларускае мастацтва да 10-годдзя юбілею Кастрычніка / М. Шчакаціхін // Польша. — 1927. — № 7. — С. 188—195.

284. Шчакаціхін, М. Сучаснае мастацтва Беларусі / М. Шчакаціхін // Польша. — 1926. — № 6. — С. 130—148.

285. Шчакаціхін, М. Наша сучаснае мастацтва і нацыянальны стыль / М. Шчакаціхін // Трыбуна іскусства. — 1925. — № 1—3.

286. Шчакаціхін, М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва / М. Шчакаціхін; Ін-т беларус. культуры. — Мінск, 1928. — 278 с.

287. Шчэціна, В. Стыхія Ігара Засімовіча / В. Шчэціна // Звязда. — 2002. — 2 сак. — С. 7.

288. Щедрина, О. Бронзовые лошади Сергея Бондаренко // Рэспубліка. — 1996. — 29 ліст. — С. 3.

289. Юрась Анушка. Скульптура-94: каталог / уступ. арт. Я. Шунэйкі. — Мінск: Інформ.-выд. студыя «Арт-Прэс». — 1994. — 8 с.

290. Яблонская, М.Н. Новые черты в развитии современной советской станковой скульптуры. Опыт систематизации / М.Н. Яблонская // Советское искусствознание-80: сб. ст. / редкол.: В.М. Полевой [и др.]. — М.: Совет. художник, 1981. — Вып. 1. — С. 36—43.

291. Яблонская, М.Н. Проблемы повествовательности в современной станковой скульптуре / М.Н. Яблонская // Советская скульптура: сб. ст. / редкол. В.И. Перфильев. — М.: Совет. художник, 1984. — Вып.8. — С. 116—132.

292. Якимович, А.К. Советское изобразительное искусство 1970—начала 1980-х: по материалам, опубликов. в сб. «Советская живопись», «Советская скульптура» и «Советская графика» / А.К. Якимович / А.К. Якимович // Советское искусствознание: сб. ст. / редкол.: В.М. Полевой [и др.]. — М.: Совет. художник, 1985. — Вып. 2 (19). — С. 29—64.

293. Ялатамцава, І. На подступах да вышынь / І. Ялатамцава // ЛіМ. — 1972. — 28 ліп. — С. 10—11.

294. Ялатамцава, І. Яе персанальнае вымярэнне / І. Ялатамцава // Культура. — 2004. — 15—21 мая. — С. 8.

295. Янковский, А. Скульптура и графика: Валентина Шоба, Владимир Пантелеев // [Электронный ресурс] Арт-обзор Андрея Янковского. Минск—2000. Минский городской портал. — Режим доступа: <http://www.minsk2000.to/>.

296. Яхонт, О. Советская скульптура / О. Яхонт. — М.: Просвещение, 1988. — 224 с.

297. Arnason, H.H. History of Modern Art: painting, sculpture, architecture / H.H. Arnason. — 3-ed. — New York: H.N. Abrams, 1986. — 744 c.
298. Beal, G. A Quiet Revolution: British sculpture since 1965 / G. Beal. — London; New York: Thames and Hudson, 1987. — 188 p.
299. Cheney, S. Sculpture of the World: a history / S. Cheney. — New York: Viking Press, 1968. — 538 p.
300. **Co słyhać?** Sztuka nainowsza / pod red. M. Sitkowskiej. — Warszawa: Wydaw Andrzej Bonarski, 1989. — 272 s.
301. Crawen, W. Sculpture in America / W. Crawen. — New York: Cornwall Books, 1984. — 782 p.
302. Cros, C. L'ABCdaire de la sculpture da XXe siècle / C. Cros. — Paris: Flammarion, 2003. — 120 p.
303. Bogucki, J. Sztuka Polski Ludowej / J. Bogucki. — Warszawa: Wyd-wo Artystyczne i Filmowe, 1983. — 385 p.
304. Dictionnaire de l'art moderne et contemporain / Sous la direction de G. Durozoi. — Paris: Hazan, 1992. — 676 p.
305. Dombrovski. **Скульптура: альбом.** — Минск: ПП «МЕТ», 1994. — 22 с.
306. Galina Gorovaya. **Скульптура: альбом / вступ. ст. П. Павлова.** — Б.м. — 27 с.
307. Integrart'99. **Międzynarodowy plener rzeźby w granicie: katalog.** — **Białystok, 1999.** — 77 с.
308. Integrart'2001. **Międzynarodowy plener rzeźby w granicie: katalog.** — **Białystok, 2001.** — 54 с.
309. Feist, P.H. Figur und objekt. Plastik im 20. Jahrhundert / P.H. Feist. — Leipzig: E.A.Seemann, 1996. — 304 p.
310. Gradowska, A. Sztuka **Młodej** Polski / A. Gradowska. — Warszawa: Wyd-wo Artystyczne i Filmowe, 1984. — 199 p.
311. Hammacher, A.M. Modern sculpture: Tradition and innovation / A.M. Hammacher. — New York: Harry N. Abrams, 1988. — 447 p.
312. Krauss, R. The originality of the Avan-Garde and other modernism myths / R. Krauss. — London: The MIT Press Cambridge, 1993. — 307 p.
313. Le Thorel—Daviot, P. Petit dictionnaire des artistes contemporains / P. Le Thorel—Daviot. — Paris: Bordas, 1996. — 287 p.

314. Melbechowska-Luty, A. **Figura w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku** / A. Melbechowska-Luty, P. Szubert. — Warszawa, 1999. — 307 s.
315. **Młoda sztuka Białorusi**. Kwiecień 1992. Katalog wystawy w CSW Fra Angelico w Katowicach. — **Б.м., Б.г.**
316. Néraudau, J.-P. Dictionnaire d'histoire de l'art / J.-P. Néraudau. — Paris: Press univ. de France, 1985. — 521 p.
317. Read, H.E. A concise history of modern sculpture. A Concise History / H.E. Read. — Toledo: Thames and Hudson, 1983. — 310 p.
318. Selikhanov: Sculptures, lithographs: **кат. / вступ. ст. Т. Карандашова**. — **Б.м., Б.г.** — **38 с.**
319. Sergei and horses: FeiHong and horses: **буклет**. — Minsk. — **Б.м., Б.г.** — **5 с.**
320. Sergei Bondarenko. Skulptor: **буклет**. — Minsk. — **Б.м., Б.г.** — **4 с.**

Научное издание

**ВОЙНИЦКИЙ** Павел Владимирович

**СТАНКОВАЯ СКУЛЬПТУРА БЕЛАРУСИ  
ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА**

Подписано в печать 26.02.2015. Формат 60×84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная. Ризография.

Усл. печ. л. 11,68 + 0,23 вкл. Уч.-изд. л. 9,14. Тираж 100. Заказ 1137.

Издатель и полиграфическое исполнение: Белорусский национальный технический университет.

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя, распространителя печатных изданий № 1/173 от 12.02.2014. Пр. Независимости, 65. 220013, г. Минск.