

## **Александр Гвоздиков. Динамика остановленного мгновения**

**Котович Т. В.**

*Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова»,  
Витебск*

*В статье анализируется творчество витебского скульптора Александра Гвоздикова, работающего в монументальной и станковой скульптуре, продолжателя традиции реалистического творчества в пластике. С 1985 года он входит в состав Белорусского союза художников. Александр Николаевич Гвоздиков родился 29 ноября 1951 года в Витебске в художественной семье. С 14 лет занимался в студии Д. П. Генеральницкого, где постигал объем, трехмерное видение произведения, понимание пространственного расположения произведения и значение материала. Вместе с пластической анатомией изучал в студии рисунок, живопись и композицию. Учеба на отделении скульптуры в Белорусском театрально-художественном институте (1970–1976) была связана с педагогикой и воздействием творчества народного художника Беларуси А. О. Бембеля. А. Н. Гвоздиков связал свою творческую жизнь с Витебском. Здесь он живет и трудится. Самые главные направления его творчества – это тема войны, тема художника, тема выдающихся деятелей истории и культуры Беларуси, портреты современников.*

**Ключевые слова:** *скульптура, тема войны, патриотизм и героизм.*

## **Alexander Gvozdikov. Dynamics of the Moment Stopped**

**Kotovich T. V.**

*Educational establishment «Vitebsk State University named after P. M. Masherov»,  
Vitebsk*

*Creative work by Vitebsk sculptor Alexander Gvozdikov is analyzed in the article who is a monumental and indoor sculptor and continues traditions of realistic work in sculpture. He has been the member of Belarusian Artist Union since 1985. Alexander Gvozdikov was born on November 29, 1951 in Vitebsk into an artistic family. When he was 14 he became a student at D. P. Generalnitski studio where he learnt volume, three dimensional vision of the work, understanding of spacial position of the work and significance of the material. Along with plastic anatomy he studied drawing, painting and composition. The course at Sculpture Department at Belarusian Theater and Arts Institute (1970–1976) was connected with Pedagogical Science and impact by the creative activity of People's Artist of Belarus A. O. Bembel. A. N. Gvozdikov linked his creative life with Vitebsk. It is here that he lives and works. Main directions of his activity are the topic of war, the topic of the artist, the topic of Belarus outstanding people of history and culture, portraits of contemporaries.*

**Key words:** *sculpture, topic of war, patriotism and heroism.*

Военная тематика остается наиглавнейшей в жизни А. Н. Гвоздикова. Это связано с памятью об отце, со святым отношением к прошедшей войне (у нашего поколения это особое состояние, ведь наши родители прошли сквозь это пекло, и наше детство было обожжено их фронтовой острой болью, которая так и осталась жить вместе с нами, несмотря на то, что прошло больше полувека). Это связано с его постоянной дружбой с военными, с его живым интересом к военным мемуарам и ко всей военной литературе.

Цель статьи – выявление основных структурных и стилистических особенностей в скульптурных работах Александра Гвоздикова.

**Учителя.** Дмитрий Павлович Генеральницкий помогал ученикам «строить человеческое тело, объединять в скульптуре духовное и физическое, достигая необходимой в искусстве гармонии» [1]. Для А. Н. Гвоздикова учитель стал воплощением не только педагогического дара, но и высокого профессионализма художника. Генеральницкий Дмитрий Павлович (1911–1972), выпускник Московского городского пединститута (1950). Преподавал в Витебском государственном пединституте (1959–1972). Участник Великой Отечественной войны (медаль «За Победу над Германией»). Как отмечается в, пожалуй, единственной публикации об этом уважаемом в Витебске человеке: «У скульптурной майстэрні інстытута, акрамя студэнтаў-гурткоўцаў, займаюцца навучэнцы скульптурнай студыі. <...> Настаўнік не абмяжоўвае іх фантазіі, не навязвае сваёй думкі. Ён вучыць іх “будаваць” чалавечае цела, злучаць у скульптуры духоўнае і фізічнае, дасягаючы неабходнай у мастацтве гармоніі. Генеральніцкага радуе выразнасць перадачы свету чалавечых пачуццяў у работах школьніка Гвоздзікава, паэтычнасць скульптурных мініячюр студэнткі Арлоўскай, настойлівасць і патрабавальнасць да сябе студыйцаў Жаголка і Хмызы. У гэтых людзей ён верыць, як верыў, напрыклад, у рабочага хлопца Івана Каладоўскага, які пачынаў у яго студыі, а цяпер – першакурснік мастацка-графічнага факультэта». О самом творческом подходе Д. П. Генеральницкого автор статьи С. Буткевич пишет: «<...> Спачатку захапляўся малымі формамі, а з 1958 года перайшоў на буйныя. Выдатна ведаючы анатомію, ён імкнуўся, перш за ўсё, да дакладнай перадачы прапорцый, дэталёвай лепкі мыхцаў. <...> Але неўзабаве Генеральніцкі зразумеў, што галоўнае не проста капіраваць натуру, а знайсці і імкнуцца перадаць яе ўнутранае жыццё, яе духоўную сутнасць. <...> Менавіта гэтыя якасці ён імкнуўся перадаць у скульптурах “Рабочы”, “Малады настаўнік”, у партрэтах былога будзёнаўца І. Корсака, Героя Савецкага Саюза В. Свідзінскага. Малады прыгожы твар Свідзінскага нібы асветлены ўнутранай высакароднасцю, у лёгкай, стрыманай усмешцы – цеплыня і спакойная ўпэўненасць моцнага духам чалавека» [2].

Бембель Андрей Онуфриевич (1905–1986), выпускник Витебского художественного техникума (1924–1927) в мастерской М. А. Керзина, выпускник Академии художеств (1931, Ленинград). Обучал учеников искусству портрета и приемам передачи психологической глубины образа. Творчеству мастера близка военная тематика, стремление воспеть волевое начало в человеке. В скульптуре А. О. Бембеля очевидна яркость характеров, особые состояния портретируемого. Как педагог прививал ученикам серьезное и требовательное отношение к профессии и мастерству, глубокую любовь к скульптуре, «глубокий знаток и восторженный поклонник античности, непримиримый враг формализма и эстетства в искусстве» [3].



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

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

Портрет летчика Николая Гастелло, выполненный Андреем Бембелем еще в военное время, оказал немалое влияние на приоритеты Александра Гвоздикова, человеческие и художнические. Динамика и экспрессия, эффект обожженности материала (летческая куртка и лицо) в совмещении с гладкой обработкой кожи на груди и шее, треугольная (целых три треугольника по развороту, главный из которых – мужской) форма произведения – все это отзывается в гвоздиковских композициях, монументальных и станковых, где пафос подвига и высокая гражданственность неизменно пронизаны человечностью и даже интимностью. Скульптура – искусство героическое, и потому воздействует особенно сильно, однако А. Гвоздикова силу скульптуры, напряжения не снижая, осмысляет еще и как воздействие чувственное.

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

➤ *А. Угловский, броневой боец рядовой 306-й гвардейской стрелковой дивизии, в ночь на 20 декабря 1943 года на 22 км севернее Витебска, отбивая вражескую танковую атаку, бросился с*

*противотанковой гранатой под «тигр» и подорвал его. Бойцы подбили еще несколько танков и отбили атаку немцев.*

Памятник Анатолию Угловскому был установлен в 1978 году в 6 км к северо-западу от д. Вымно, около шоссе Витебск–Сураж (21-й км). Заказ на этот монумент скульптор получил от колхоза и работал там же над памятником в мастерских, где стояли комбайны. И местные сварщики варили каркас скульптуры, и местные шоферы возили ему машинами глину. И глина, бывало, трескалась на морозе. И этюды... бесчисленное множество этюдов, и литература, и изучение фактов, и настоятельный поиск формы... Работа длилась четыре года. Монумент в 4,5 метра в железобетоне: «Динамическое изображение воина, отброшенная назад рука, рядом разорванная лента гусеницы передают напряженность и драматизм момента. Динамика внутреннего состояния воина, его стремительный порыв уничтожить врага подчеркнуты экспрессией пластических форм. Волевое, мужественное лицо выражает внутреннюю собранность и напряженность. Скульптор так трактует образ, что мы верим – перед нами действительно герой» [4].

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

Связка гранат, зажата в правой согнутой в локте руке и поднятая на уровень головы, подобна факелу. А голова, едва склоненная на грудь, кажется в грудь втиснутой, отчего человек словно набычился. И весь торс подобен связке гранат. И тогда голова выглядит как огненная ромбовидная верхушка факела. А левая вытянутая рука подобна другому, длинному языку пламени. Как и порывом ветра и атаки отброшенная левая пола солдатской шинели.

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

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

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

снова и снова. Словно он снова и снова встает из пепла. Словно это пепел войны и земли образует вечный энергетический сгусток юноши-защитника-солдата.

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

➤ *Михаил Сильницкий прикрывал отход отряда партизан, в течение пяти часов ведущих бой с отрядом карателей в д. Плоты на подступах к партизанской зоне. Небольшой отряд народных мстителей сражался против 500 вражеских солдат, вооруженных пулеметами и минометами. М. Сильницкий пал смертью храбрых в марте 1942 года, уничтожив десятки гитлеровцев из своего пулемета. Первому среди партизан-комсомольцев Беларуси, ему было присвоено звание Героя Советского Союза.*

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

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

Гипсовая скульптура «Заложники» размерами 50x40x35 см удерживает внимание своей завершенностью, собранностью, компактностью формы и человечностью, сопряженной с молитвенной возвышенностью. Основная форма – это округлая фигура женщины, стоящей на коленях и прижимающей к себе детей. Верхняя часть композиции – чуть скругленный треугольник, основанием которого являются руки женщины, сторонами – ее плечи, воротник одежды и платок, вершиной – лоб женщины, ее волосы и острие завязанного на голове платка. Плечи округлы, кругло лицо женщины, от этого треугольная форма не выглядит острой и резкой. Фигурки детей проступают на ее теле как рельефы (мальчик – всем тельцем, у остальных видны только головы), как ее собственная плоть. Она держит их перед собой, и они тоже смотрят в небо. Это – их общее предстояние перед высшей силой. Реальная ситуация среди войны, единичный случай в пламени всеобщей гибели воплощаются скульптором как превышающая человеческую силу. Женщина, пытающаяся защитить и спрятать детей, женщина и ее род, женщина, взыскающая к Богородице, молчаливо надеющаяся и готовая на жертву во имя детей. Она закрывает их от мира людского и придает их миру божественному. Поэтому в композиции нет острых углов, нет жесткости, но есть внутренняя предельная сосредоточенность персонажей. В газетной публикации Наталья Крупица отмечает, что скульптуры Гвоздикова «можно “читать” как авторские новеллы или как стихи, исполненные трагического звучания. Вряд ли оставит кого-либо равнодушным его серия «Цена Победы». Одна из фигур в ней – безымянный солдат-мальчишка, в момент гибели выдыхающий «Ма-ма-а!!!». Этот крик, как эхо строк Владимира Высоцкого: «Я падаю, грудью хватая свинец...». В этой серии – невыносимо мучительная картина, изображающая безногого солдата-инвалида на тележке, единственной рукой поднимающего стопку «За здоровье товарища Сталина» (Отсылка к послевоенной трагедии поколения инвалидов, получивших имя «сталинских самоваров», уничтоженных, чтобы не портить картину послевоенных городов. – Т. К.). Так Александр Гвоздилов обращается к теме, которая крайне редко встречается в искусстве, к теме «второго плана» войны, к ее постскриптому. И в этом плане потрясает психологический лаконизм скульптуры Гвоздикова» [5]. Другой автор, Наталья Соловьева, рассматривая скульптуру генерала Власова, пишет: «У скульптурным вобразе А. Гвоздзікаў бліскуча ўвасобіў душэўную спустошанасць генерала, ад якога грэблівва адварочваецца народ. Уласаў мусіў бы адразу застрэліцца, але ён напружана чакаў ісціны і пакарання: стоячы на эшафоце, падняў рукі на ўзровень плячэй. Каб адгарадзіцца ад ілжы? Яму цяжка ўзняць галаву і паглядзець у вочы тым, хто не верыць у высакароднасць намераў, асвечаных прывіднай мэтай. Якая душэўная трагедыя! Мастак знайшоў такі ракурс, пры якім для глядача твар Уласава – нябачны. Пластычная мова скульптурнай кампазіцыі дапамагае разблытаць псіхалогію генерала, разабрацца ў яго трагічных і небяспечных памкненнях» [6].

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

Александр Гвоздиков создал множество работ на военную тему. Герои Советского Союза (Анатолий Угловский, Михаил Сильницкий, Иван Черняховский, Николай Зайцев, Петр Наследников и др.), женщины и дети (дети Миная Шмырева, студенты ветинститута и др.). «Дабіваючыся максімальнага падабенства, А. Гвоздзікаў не імкнецца надаць партрэтам, якія ён стварае, нейкія дадатковыя, вонкава выйгрышныя рысы: рашучасць у позірку, волю і г. д. Яго героі – звычайныя людзі, мужнасць і сіла духу якіх выяўляецца ў іх паводзінах, учынках, штодзённым жыцці. <...> Тэма Вялікай Айчыннай вайны развіваецца ў шэрагу твораў мастака: “Вызваленне” – салдат-пераможца трымае ў руках серп як сімвал мірнай працы і чаканай дзеля яе Перамогі; помнік дзецям Шмырова (архітэктар В. Ягдніцкі) – даніна глыбокай павагі да героя Вялікай Айчыннай партызанскага камандзіра Міная Піліпавіча Шмырова; “Дзеці вайны” – твор, прысвечаны памяці лётчыка Аляксандра Мамкіна, які вывозіў партызанскіх дзяцей на Вялікую зямлю; кампазіцыя “Перамога”, якая мела поспех на Усесаюзнай выстаўцы студэнцкіх работ у Ленінградзе ў 1974 годзе, і інш.» [4, с. 55].

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

**Тема художника в творчестве А. Гвоздикова.** Она представлена, в первую очередь, **памятником Марку Шагалу**, который сооружен в 1992 году на ул. Покровской в Витебске размером 5x3x2 м.

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

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

Угловский развернут в пространстве, он движется в пространстве, преодолевая его, отталкиваясь от него, он целиком направлен вовне. Сосредоточенная фигура женщины с детьми направлена вовне и вверх. А Шагал отрешен от внешнего пространства, обособлен в нем. Он сомнамбулически расслаблен, как в первой фазе сна, когда происходит общение с ирреальным миром. Изгиб арки, тонкой линии над ним еще более отграничивает внутреннее пространство Шагала от пространства внешнего. Летящая маленькая фигурка Беллы, прикрепленная к тонкой линии арки и словно парящаяверху, – персонаж мира ирреального, внутреннего, кажущегося. Мягчайшие очертания кресла, как бы поглощающего Шагала, тонкая хрупкая фигура самого Шагала, тонкие пальцы, заостренные черты лица – основной смысл этой композиционной части представляет собой *состояние*. В этом

состоянии персонажа ощутима особая мелодия души и памяти мастера, подчеркнутая особой музыкальностью линий, когда тонкость и острота дополняется мягкостью и плавностью формы. В зависимости от освещения (на площади, где стоит памятник, оно всегда остается локальным), поверхность фигуры и лица мерцает скользящими тенями, которые меняют выражение каждого мускула. Лицо становится живым, обработка поверхности, подчиняясь воздушной среде, сохраняет главное состояние персонажа.

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

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

Художники, представленные в триптихе, разные, по характеру, мышлению, мировоззрению, художественной манере. Подробно вглядываясь и создавая лицо каждого из них, скульптор находит и точное место каждого на перекрестке времен: Репин – в XIX, Шагал – в XX, Малевич – в XXI веке. Их атрибуты – реальные (букет), символистские (летающая муза), супрематические (квадрат) – подтверждают эту позицию скульптора. Контуры и массы льются, гнутся, прямятся или зеркально отражают натуру. Автор триптиха ищет простой и надежный знак каждого из своих героев для предельной узнаваемости.

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

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

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

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

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

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

В серии *«Рождение полета»* привлекает внимание *«Икар»* 45х25х20. Фигура упавшего Икара удерживается на остром куске скалы, которая раскрывается, принимая в своеобразную чашу тело юноши. Ритмически линиям чаши вторит линия тела или наоборот, абрису тела вторит абрис чаши скалы. Торс сильно поднят, он почти перпендикулярен линии горизонта. Также как и ноги Икара. Правая рука вздернута и выпрямлена вверх. Голова запрокинута. Вся фигура в целом создает впечатление чаши. Или цветка с листьями-остриями. Или пламени, языками-остриями взвивающегося вверх. Такой формой скульптор подчеркивает трагизм ситуации, и в то же самое время снимает этот трагизм, превращая его в цветущее торжество – духа и стремления, порыва и преодоления. Каждая мышца Икара наполнена не болью, но торжеством. Икар Александра Гвоздикова объединяет военную тему в его творчестве и тему художника: подвиг жертвоприношения единый.

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

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

Третья часть композиции – самолет-бомбардировщик, из дыма и огня взлетающий к небу. Он падает не на землю, а в небо, словно в его металлическом корпусе взлетает в бессмертие Антуан де Сент-Экзюпери, который утверждал, что, если у него кончится бензин, он будет падать... вверх. Гигантский столб огненных всполохов повторяет фигуру Джордано Бруно, а фюзеляж и крылья самолета – крест, к которому Бруно прикован, а моторы под крыльями – воздетые джордановы руки.

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

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

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

В творчестве А. Гвоздикова понятие школы и традиции искусства скульптуры отражено четко и последовательно. Он художник-монументалист, и в значительной мере его работы были отражением

идей пропаганды. Они обращены к массе и декларативны, поэтому остаются памятником времени и художественному мышлению времени. Крупные размеры, прочность материала, идейный замысел соотносились с предельной типизацией монументов. Здесь очевидна приверженность закономерностям массового искусства с его ясностью мотива, реализмом формы, профессионализмом исполнения и предельной простотой для понимания.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Мелин, В. Неуклонное стремление / В. Мелин // Знамя юности. – 1985. – 18 апр. – С. 4.
2. Буткевіч, С. Настаўнік, выхавальца, мастак / С. Буткевіч // Віцебскі рабочы. – 1969. – 10 студз. – С. 3.
3. Кучко, М. Многое успел / М. Кучко // Віцебскі рабочы. – 1996. – 14 верас. – С. 4.
4. Міхайловіч, А. Пераемнасць / А. Міхайловіч // Мастацтва Беларусі. – 1989. – № 11. – С. 4.
5. Крупица, Н. «...Войди в огонь, в котором я горю» / Н. Крупица // Витьбичи. – 2012. – 7 фев. – С. 1, 5.
6. Салаўёва, Н. Мастацкая праўда Аляксандра Гвоздзікава / Н. Салаўёва // ЛіМ. – 2008. – 15 лют. – С. 11.

*Поступила в редакцию 24.03.2015 г.*