

Иван Казак. Вскипающая энергия металла

Котович Т. В.

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

Статья посвящена творчеству одного из известных витебских скульпторов И. Казаку. Иван Владимирович Казак родился 6 июля 1959 года в г. п. Бешенковичи Витебской области. В 1983 г. закончил Белорусский театрально-художественный институт в мастерской А. А. Аникейчика. Определен структурообразующий элемент творчества – вскипающая энергия материала. Действительно, читатель может увидеть это воочию в представленных работах скульптора. Автор статьи находит именно такую метафору для выявления главного пластического средства для создания пространственно-пластической структуры произведений, находит «кратное» для основных произведений скульптора И. Казака. Наиболее значительный период творчества Ивана Казака – это создание произведений символических, образно ассоциативных, выполненных в станковой скульптуре. Однако, при композиционной, структурной и сюжетной схожести это – разные образы с разной информационностью, эмоциональностью и воздействием.

Ключевые слова: скульптура, пластика, объем, композиции.

Ivan Kazak. Boiling up Energy of Metal

Kotovich T. V.

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

The article centers round the creative activity of one of outstanding Vitebsk sculptors I. Kazak. Ivan Vladimirovich Kazak was born on July 6, 1959 in the town of Beshenkovichy, Vitebsk Region. In 1983 he graduated from Belarusian Theater and Art Institute at A. A. Anykeichik's Workshop. The structure building element of his creativity was shaped then-boiling up energy of the material. The reader can see it clearly in the presented works by the sculptor. The author of the article finds just this metaphor to find out main plastic means for creating space and plastic structure of works, finds out the «integer» for basic works by sculptor I. Kazak. The most significant period in Ivan Kozak's work is creation of symbolic, image associative works of indoor sculpture. However similar compositionally, structurally and from the point of view of the plot they are, these works are different images with different informational and emotional impact.

Key words: sculpture, plastics, volume, compositions.

Учитель передал ученику пластическую свободу мышления и мастерство композиции. Будучи новатором в пространственном построении произведения, А. А. Аникейчик поддерживал в молодом коллеге образное видение мира и способность воплотить свое видение в скульптурной форме. В формировании мировоззрения художника Ивана Казака самое важное значение имел Мастер, личность которого оказала на него даже большее влияние, чем обучение секретам ремесла. Как замечает сам скульптор, композиция – вопрос интуиции: «Вот композиция “Боль”, например... Вот возник образ матери, которая стоит на коленях и пленяет своего израненного сына, который остался без рук, без ног. А ведь он пришел в мир из нее, прошел через нее... Это очень сложно – ответить на вопрос о форме и композиции. Это как у поэта спросить: как рождается поэма? Это свыше нас... Потом только начинаешь сознавать, когда уже что-то вылепишь, и идут какие-то поправки, подключается профессионализм. Объяснить, как возникает идея, практически невозможно. Аникейчик говаривал: “Лепить мы вас научим, а вот композиция – это дар Божий”».

Цель статьи – выявление главных структурных единиц в творчестве скульптора Ивана Казака и структурообразующего элемента в его композициях.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Фигура полустоит на коленях, изогнутая назад. Треугольник, или скорей пирамида, в нижней части композиции, вершина которой округляется и переходит в диагональ корпуса, завершающегося шаром головы, встроенным в окружность. Правая рука превратилась в крыло пирамидальной формы, сложенное и увядающее. Внизу его виден маленький бугорок женской груди с набухшим соском, никогда не вскормляющим младенца. Бугрящийся живот разрывает круглая зияющая, уходящая вглубь,

дыра. Грудь пронизана таким же, но длинным разрывом. Голова склоняется влево, а вокруг нее – словно нимб, сотворенный, плавно вытекающий из линий тела. Это – единый силуэт, образованный скрещенными ногами (нижняя пирамида), полукругом живота (он выпирает вправо), диагональю левой части торса, нимбом, переходящим в крыло (верхняя пирамида).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Мужская голова установлена бокалом на круглом подножии, а шея в развороте напоминает ножку бокала. Голова вытянута вверх в виде яйца. В лице вторящие друг другу льющисся вогнутые области щеки и глаза, выпуклые – лба и носа. Основание ребра опирается разъятой вогнутой стороной в большой палец ноги, а каплеобразной выпуклой другой стороной соприкасается с шеей Адама. Тело

женщины, струей льющемся вверх из ребра к голове Адама, изогнуто. Ее торс и живот возвышаются над ребром, ноги выгнуты дугой, вторя линии адамова лба. Голова-капля с круглой выемкой внутри как бы вливается в вогнутую полость в мужской голове. Пальцы ноги у шеи Адама на подножии растопырены и похожи на длинные капли. Глаз перевернут, расположен вертикально и завершает ступню сбоку и тоже подобен капле.

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

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

У Ивана Казака есть еще одна композиция с таким же названием – *«Адам и Ева» (2)* (цветная вкладка). В ней основанием служит сама кость ребра, из вершины которого вырывается пламя страсти, чьи петли отдаленно напоминают слитые воедино и разлетающиеся, как от столкновения, человеческие тела. Будто жаждущий свободы дух из сосуда, будто легкий и прозрачный дым, будто лента Мебиуса или спираль ДНК – форма вьется вокруг внутреннего пустого пространства. Форма выгибается и обрывается внутрь, мелькает светотенью.

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

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

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

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

Подобны по абрису две скульптуры – *«Подайте Христа ради»* и *«Чернобыльская Мадонна»*. Дуга (как знак вопроса-недоумения-смирения?) спины и склоненная голова, дуга правой руки у тела. Только одно тело старческое, тонкое-сухое-плоское. И есть в нем обреченность, пусть и стойкая и мужественная. Дугу спины покрывает простой старушечий платок, круглящийся в завиток на голове.

В другой скульптуре женское тело очень молодое, тонкое, изящное и беременное. Иллюзия дуги правой руки трансформируется в форму сатурнова кольца вокруг полусферы живота и становится видимым космическим объектом внутри дуги женского тела. А сама эта дуга напоминает серп луны. Голова-капля касается коленей, оставляя внутри пустое пространство. Вся фигура опирается на расколотый шар, она сидит на этом земном шаре, отколотом посередине, с содранным куском, который похож на искаженную звезду (полюнь?).

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

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

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

«Я сделал «Чернобыльскую Мадонну» в 1992 году и показал ее на своей персональной выставке. Потом она была представлена в Москве, вошла в каталог моих работ. Фото «Чернобыльской Мадонны» было опубликовано в Германии, Чехии. <...> мэрия Нинбурга приняла решение установить эту скульптуру в городе. <...> приурочили к 26 апреля 2000 года, концу века, в котором произошла трагедия. <...> Место идеальное для скульптуры. <...> В последние годы меня особенно интересует тема трагедии, перелома человеческих судеб, боли людей. Это возможность пластически передать сильные эмоции, поразмышлять, предупредить, заставить сопереживать. Я могу назвать некоторые работы этой серии: «Врата», «Боль», «Несущий крест», «Казнь церковей». В них и Чернобыль, и Афганистан, и Вторая мировая война, и разрушение храмов» [1].

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

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

задач согласования объема и плоскости, причем объема и плоскости супрематических. Плюс к этому – взаимодействие объема, плоскости и рельефа.

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

«Боль»: слепой и недвижимый человек, спеленатый болью, упрямой горизонталью пересекает пространство подобно стреле, пронзившей его самого; гигантский бинт-пелены, наброшенный на него матерью, защищает его ото всего мира. Это – реквием по всем погибшим во всех войнах. Это – современная Пьетта, в которой боль приобретает вселенский характер человеческой судьбы и врезается в плавные линии мира, пытаясь их разрушить. Традиционная Пьетта представляет собой крест, образованный вертикалью материнской и горизонталью фигуры сына, лежащего у нее на коленях. В работе Ивана Казака возникает новая геометрическая интерпретация: купол пронзен горизонталью, а также нечто похожее на эфес с рукоятью внутри него. Неожиданная интерпретация привычных формул вызывает разные восприятия скульптуры. И только часть из них, представленная сейчас нами, подтверждает, что работа Ивана Казака насыщена коннотациями, т. е. способностью «отсылать к иным – предшествующим, последующим или вовсе внеположенным – контекстам» [2].

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

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

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

Композиция вызывает множество ассоциаций, возникающих благодаря ее геометрии, образности и лаконичности. Каждый зритель в праве прочесть свои собственные смыслы, так как она символична, не является портретным изображением или обобщением человеческих фигур и четким силуэтом. Более того, она не является изображением боли. Она сама по себе боль, и это ощущение возникает из-за пространственности внутри материала. Это пространство позволяет увидеть и осознать невидимое, невысказанное и невыразимое в материале. Памятник размещен в Витебске на перекрестке улицы Чкалова и проспекта Воинов-интернационалистов. «Его (Ивана Казака. – Т. К.) сквозная тема – раскрепощение человека – завязалась в тугий узел и с задачей чисто профессиональной, «цеховой». Раскрепощение человека от оков идеологии грубого социума, от петли унитарного государства, от вселенской казармы, в которую загнала нас история. Скульптор понимает: задача неосуществима, если не раскрепостишься сам – не стряхнешь пыль академических догм, не будешь свободен в формотворчестве. Скульптурой нельзя рассказывать, «выражать тему». Она не терпит отстраненности. Форма – мир. И ты в нем. Скульптор, употребляя выражение поэта Бродского, проливается формой. У Ивана Казака это прежде всего в работах «Боль», «Врата»,

«Композиция № 2», «Крик», «Сальвадор Дали». Все его работы – о любви. К духовной попечительнице бабушке Полине, к церкви, связанной с ее именем. О любви к расправляющему плечи, словно крылья, человеку. О любви женщины и мужчины» [3].

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

В городской среде, которая сегодня требует скульптуры предельно реалистической, в точности повторяющей реальные формы тел, лиц, одежды и т. п., и скульптор вынужден соответствовать заказу. Но, подчиняясь социальной актуальности, он сохраняет некоторый мир собственных художественных ценностей. «Уличный музыкант» тому подтверждение. Или более ассоциативный «**Танец**», поставленный в Белоярске Ханты-Мансийского автономного округа в России перед Центром культуры и досуга.

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

1. Пастернак, Т. Скульптура Ивана Казака «Чернобыльская мадонна» установлена в Нинбурге / Т. Пастернак // Народные слова. – 2000. – 18 мая. – С. 3.
2. Барт, Р. S/Z / Р. Барт; пер. с фр. Г. Косикова и В. Мурат. – М., 2001. – С. 17–18.
3. Рублевский, С. Иван Владимирович Казак. Скульптура / С. Рублевский. – СХ РБ, 1991. – С. 2.

Поступила в редакцию 09.06.2015 г.