

ПАНОРАМА PANORAMA

Имена

А. В. Ткаченко

СМЕНА ТВОРЧЕСКИХ ПРИОРИТЕТОВ В МОНУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КУЗБАССКОГО СКУЛЬПТОРА А. П. ХМЕЛЕВСКОГО (70-е ГОДЫ XX – НАЧАЛО XXI ВЕКА)

В работе рассматриваются монументальные произведения выдающегося кузбасского скульптора А. П. Хмелевского. Более десяти работ скульптора, размещенные в центральной части города Кемерово, могут рассматриваться как единая группа, своеобразный музей одного автора под открытым небом. Скульптор развивал традиции реализма и сумел сказать свое слово в отечественном монументальном искусстве.

Ключевые слова: монументальное искусство, скульптура, пластика, реализм, маньеризм, «интимизация» городской скульптуры.

A. V. Tkachenko

CHANGE OF CREATIVE PRIORITIES IN MONUMENTAL WORKS OF KUZBASS SCULPTOR A. P. KHMELYOVSKY (FROM THE 1970S TO EARLY 2000S)

The paper deals with monumental works by the outstanding sculptor of Kuzbass A. P. Khmelevsky. More than ten works of the sculptor, that were placed in the downtown of Kemerovo, may be considered as a group, a sort of museum in the open area. Sculptor developed the tradition of realism and managed to have his say in the national monumental art.

Keywords: monumental art, sculpture, plastic, realism, mannerism, «intimization» of urban sculpture.

Алексей Павлович Хмелевский – один из наиболее ярких, талантливых и известных скульпторов Кемеровской области. Однако его творческое наследие до сих пор не получило должного осмысления и художественной оценки.

Творчество Алексея Хмелевского одинаково плодотворно развивалось по нескольким направлениям. Он проявил себя как талантливый медальер, а также как создатель

произведений станковой скульптуры и скульптуры малых форм, которые в наибольшей степени способны отразить внутренний мир художника, его эстетические, нравственные и духовные предпочтения. Однако наиболее известны монументальные произведения А. Хмелевского, которые украшают улицы и площади города Кемерово. Большинство из них было создано в 70–80-е годы XX века. Художник прошел путь от камерной скульп-

птуры малых форм, представленной медалями и плакатами, станковой скульптуры до высот монументальных скульптурных памятников. Со 2-й половины 70-х годов все большее место в творчестве А. П. Хмелевского начинает занимать объемная монументальная скульптура.

А. Хмелевский начал заниматься этим видом искусства в то время, когда тематический диапазон российской скульптуры стал значительно шире, усложнилась его образная драматургия, обогатились пластико-композиционные приемы.

В 1970-е годы ведущее значение в формировании городской среды уделяется монументальной пластике: памятники и монументы становятся такой же необходимой составляющей города, как архитектурные ансамбли, скверы, бульвары. Характерно не только увеличение количества памятников в населенных пунктах, но и применение различных композиционно-пластических решений при их создании. На смену тиражным скульптурам приходят авторские произведения.

Изменения в монументальном искусстве 1960–1980-х годов Н. В. Воронов рассматривает как «сложение новой концепции монументальной пластики»: памятники и монументы приобрели менее официальный характер, усилилась их роль в окружающей среде, в процессе градообразования, в достижении синтеза с архитектурой. Вопрос о герое монументальной пропаганды ставится по-новому, более широко, что привело к увеличению круга лиц, которым устанавливались памятники, к распространению памятников-символов, посвященных явлениям или событиям, к «демократизации» и «символизации» монументальной скульптуры. Эти явления определили, с одной стороны, процесс монументализации городской скульптуры, а с другой – ее интимизацию. Монументализация проявляется как

комплекс композиционно-художественных приемов, ведущих к большей величавости, строгости, содержательности отдельных памятников, и как значительное увеличение числа мемориалов, монументов, памятников-символов, микроансамблей, посвященных обобщенным понятиям, событиям, большим коллективам людей. Интимизация же проявляется в уменьшении размеров памятников, в приближении их к человеку, в использовании приемов и средств станкового искусства [1, с. 56].

Монументальные произведения А. П. Хмелевского установлены в Кузбассе и большинство из них в Кемерово, за исключением нескольких, которые расположены в областных городах. Все они компактно собраны в центральной части города, и могут рассматриваться как единая группа, играющая важное градообразующее значение. К ним легко совершить пешеходную экскурсию и на их примере составить достаточно полное представление об эволюции творчества скульптора. Фактически это своеобразный музей одного автора под открытым небом – явление достаточно редкое в мировом искусстве и не имеющее аналогов в сибирском регионе. Обратимся к описанию памятников 70–80-х годов в контексте развития творчества мастера.

Открывает экспозицию монумент «Дружба народов» (1980), посвященный трудящимся Кузбасса и Венгерской Народной Республики, расположенный на улице Весенней в г. Кемерово. Здесь молодой и успешный художник, имеющий к тому же хорошее столичное образование, смог себя реализовать в полной мере [4]. Выполнение такого заказа сделало его в некоторой степени официальным скульптором, за что позднее его называли даже кузбасским Церетели.

Памятник относительно небольшого размера, т. к. он находится на замыкании перспективы неширокой, «камерной», с обильной зеленью по обеим сторонам улицы Весенней.

Площадка, на которой он расположен, небольшая, замкнутая с двух сторон зданиями, поэтому и весь строй пластического, композиционного решения располагает к близкому, неторопливому общению. Силуэт памятника вытянут вверх и напоминает стилизованный цветок, вырастающий из земли. Основа памятника выполнена из бетона. С одной стороны художник помещает две женские фигуры, олицетворяющие дружбу народов, с другой стороны изображен юноша-шахтер, символизирующий профессиональную общность двух областей. Скульптуры выполнены из меди.

Монумент исполнен с высокой степенью профессионализма, скульптор хорошо прочувствовал и нашел масштабные соотношения памятника и пространства, общего целого и частного отдельных деталей (орнаменты, ветвь в руке шахтера). В ритмической мягкости и плавности форм, в изяществе и строгости деталей есть необходимая камерность звучания, продиктованная местом расположения.

Особенно плодотворным для скульптора оказался 1985 год. В Кемерове 20 июня 1985 года открылась VI зональная выставка «Сибирь социалистическая». Такой смотр сибирского изобразительного искусства имел огромное значение для культурной и художественной жизни Кузбасса. Монументальное произведение А. П. Хмелевского «Земля Кузнецкая» стало эмблемой проходящей выставки. Сначала оно было установлено у входа в Манеж, где проходила выставка, а после ее закрытия скульптура была перенесена на улицу Весеннюю к гостинице «Кузбасс». Руководство области готовилось к важному региональному торжеству-выставке «Сибирь социалистическая». К этому событию в городе было установлено несколько памятников, большее число их было спроектировано и исполнено А. Хмелевским.

В своем произведении «Земля Кузнецкая» скульптор изображает фигуру молодой женщины, окруженную как бы раскрывающимися лепестками – кристаллами горной породы. Хмелевской создает символический образ хозяйки земных недр, подземных богатств. Художник находит такое положение фигуры, соотношение масс и объемов в произведении, чтобы ничто не напоминало литературный образ «хозяйки медной горы». Героиня «выходит» из недр земли, которые расходятся в разные стороны от прикосновения ее стройных, крепких ног. Статный торс женщины с развитыми бедрами венчает голова с развевающимися волосами, которая держится на высокой крупной шее. Руки женщины застыли в свободном жесте, правая рука опущена, немного отступает от тела, левая согнута в локте и ее ладонь сложена в приглашающем жесте. Скульптура решена в традициях реалистического искусства, что соответствовало методу социалистического реализма, но в ней уже заложены признаки маньеризма, свойственные творчеству художника (удлиненные пропорции тела женщины, излишне мощная шея, маленькая голова, длинные руки и ноги) [2]. Фигура движется на зрителя. Это движение подчеркнуто положением тела, стремящегося вперед, выдвинутой в шаг правой ногой. Движение усиливается впечатлением дуновения ветра, овевающего фигуру женщины и играющего ее волосами, рукавами платья, которые облегают руки впереди и волнами уходят назад; то же движение повторяют складки длинного платья, облегающего стройную фигуру и ноги. Произведение «Земля Кузнецкая» можно отнести не к скульптуре, а к пластике по легке форм и объемов.

Произведения семидесятых – начала восьмидесятых годов А. П. Хмелевского были выполнены на достаточно хорошем профессиональном уровне, но все же в них проявились скорее умения, знания, получен-

ные за годы учебы, освоенные скульптором художественные открытия других мастеров. Второй период творчества Алексея Павловича (середина 1980-х – середина 1990-х годов) ознаменован формированием собственного творческого метода, индивидуальной манеры художника. Скульптор испытал влияние искусства и культуры эпохи позднего Возрождения, а так же средневекового искусства России. Это проявилось в использовании характерных стилевых черт, присущих маньеризму и русскому иконописному искусству.

В 1980-х годах у скульптора возникают интересные пластические решения в таких заказных композициях, как «Шахтер» (1980), «Проходчикам Кузбасса» (1981). В большой трехметровой композиции «Проходчикам Кузбасса» художник изображает фигуру молодого шахтера, окруженного кристаллами горной породы. Образ поднимающегося из шахты горняка обретает символическое звучание как образ покорителя земных недр, хозяина подземных богатств. В нем почти эмблематичная выразительность силуэта сочетается с изяществом пластической проработки формы. В композиции, сделанной без ложной патетики, утверждается сила дерзаний современного человека [3].

В середине 1980-х – середине 1990-х годов А. П. Хмелевской также создает следующие монументальные произведения: памятник С. Орджоникидзе, «Знамя Победы», «Архитектура» (не установлена), «Двое в пространстве» (1985), «Пласты земли» (1989), «Аврора», «Мужчина и женщина» (триптих, рельеф), «Ника – богиня победы» (1990), «Экология» (1995).

Рассмотрим произведения, выполненные в реалистической манере: памятник Серго Орджоникидзе, оформляющий вход гимназии № 1, и монумент «Знамя Победы» в Соновом бору недалеко от областного центра. В этих работах скульптор обращается к теме исторического прошлого нашей страны.

В первой – через образ исторической личности, сыгравшей большую роль в становлении ее индустриальной мощи. Во второй – к теме Отечественной войны, изображая идеализированные фигуры мужчин – воина и труженика тыла и женщины в образе победителей. К последней теме он возвращается в зрелом периоде своего творчества. Это делает его одним из немногих мастеров рубежа XX–XXI веков, которые вновь поднимут тему давно прошедшей войны на уровень высокого искусства. Такого искусства, которое способно заставить сопереживать современных людей и вспомнить, чьими потомками они являются. В том и другом монументе фигуры расположены на фоне развивающихся флагов, что придает движение фигурам и наполняет произведения динамикой. В монументе «Знамя Победы» проявляется еще один индивидуальный признак, характерный для творчества мастера. Фигуры оторваны от плоскости основания – «парящие» фигуры. Прием, с помощью которого скульптор подчеркивает некий романтический ореол, проникающий в восприятие зрителем темы войны, спустя сорок лет со дня победы. Монумент создан на рубеже двух периодов в развитии нашей страны – окончание брежневского застоя и начало горбачевской перестройки. Вся стилистика и художественные выразительные средства принадлежат еще советскому прошлому. В целом произведение отличается приподнятым праздничным настроением, чему способствует и материал, из которого оно выполнено. Белый алюминий призван усиливать приподнятое ощущение от происходящего. Сейчас монумент находится скорее в уединенном месте, вдали от центра. В период его установки предполагалось, что рядом с ним будут происходить праздничные мероприятия.

В том же 1985 году, что и «Знамя Победы», скульптор создал произведение уже полностью принадлежащее грядущей эпохе.

Оно известно под названием «Двое в архитектуре», или «Скрипачка». Его основная идея – одиночество и разобщенность людей в современном мире. Еще один пример того, как художник угадывал проблематику времени. Проблема одиночества и бездуховности является в данный момент едва ли не самой большой опасностью для современного человеческого общества. Остро чувствуя эту тенденцию, художник и создал подобное произведение. Скульптура представлена сидящими фигурами женщины и мужчины, которые расположены каждый в своей отдельно стоящей нише, обозначенной металлической каркасной конструкцией из тонких стальных элементов. Это подчеркивает различные жизненные пространства женщины и мужчины. Усиливает этот факт расположение фигур спиной друг к другу и смещением их на плоскости. Углубляет эту позицию расположение каждой фигуры на своем невысоком постаменте. Фигура мужчины более крупная, массивная решена единым объемом: руки свободно расположены и прижаты к телу, ноги немного подогнуты в коленях и сжаты между собой. При круговом обходе скульптуры возникает впечатление некоторой «вдавленности» головы в плечи, что наводит на мысль о тяжелом грузе, лежащем на плечах мужчины. Голова немного опущена и повернута в противоположную сторону от женщины. Его фигура расположена в более низкой нише с квадратным завершением, что создает впечатление ограниченности, недостатка места для фигуры и замкнутости пространства. Художник пластическими средствами скульптуры создал «закрытый» образ мужчины.

Совершенно по-другому читается женский образ. Фигура женщины решена в более свободной манере. Она летящая, стремящаяся вверх, это подчеркивается жестом рук, которые разведены и отделены от торса – напоминают крылья птицы, она легко держится за высокое основание, на котором сидит, и,

кажется, через мгновение встанет, оттолкнется от земли и взлетит. Тело и ноги женщины, как натянутая пружина, готовы распрямиться и подняться вверх. Увеличивает это впечатлительное положение и поворот головы, направленный в противоположную от мужчины сторону и устремленный вверх. Усиливает состояние взлета большое пространство ниши, которое завершается арочным проемом, что символизирует возвышенность и духовность образа. Арка – символ царствия небесного. Женская фигура мастерски вылеплена. Чрезвычайно красив рисунок струящихся складок, которые свободно и легко обнимают фигуру.

Выразительно лицо женщины. Создавая ее образ, скульптор перерабатывает тип, встречающийся в более ранних его произведениях, отбрасывая все второстепенное и стремясь к идеализации. Лицо, обрамленное тяжелыми слегка вьющимися волосами, собранными на затылке в массивный пучок, полно благородной красоты. В нем не осталось графической жесткости предыдущих скульптур. Черты лица смягчены и преобразованы во впечатляющий идеальный образ. Скульптор преклоняется перед женщиной, предвидит новое положение женщины в обществе и создает в этом произведении благородный, сильный, яркий женский образ.

Стоит остановиться на мастерском техническом исполнении группы. Статуи выполнены из меди и прочеканены с исключительной тонкостью. Зритель ощущает фактуру волос, обнаженных частей тела, одеяний мужской и женской фигур. Замечательно переданы кисти рук с напряженно пульсирующими жилами и тонкими трепетными пальцами. Большое внимание уделяет скульптор чисто декоративным эффектам в обработке бронзы, любясь мерцанием металла, игрой теней и рефлексов, происходящей от света, падающего на скульптуру.

Скульптура, состоящая из двух фигур, установлена в небольшом сквере перед Об-

ластной филармонией. Преимущества композиционного решения, избранного Хмелевским, очевидны. Художнику удалось показать главенствующее положение женщины в композиции: женская фигура размещена лицом к зрителям и расположена в высокой нише, а фигура мужчины повернута спиной. Фигуры, расположенные таким образом, позволяют раскрыть новые соотношения двух фигур, усилить их противопоставление, подчеркнуть своеобразный композиционный контраст. Ось симметрии композиции является самая высокая часть стальной конструкции. Эта ось едина для обеих ниш, в которой расположены фигуры людей – это точка соприкосновения двух миров – мира женщины и мира мужчины.

Таким образом, смелое и удачное композиционное решение рассмотренной скульптуры Хмелевского «Двое в архитектуре» явилось продолжением и развитием заложенных скульптором основ камерного городского монумента в городе Кемерово («Дружба народов», «Земля Кузнецкая», «Экология»). В некотором смысле это декоративные скульптурные композиции с элементами дизайнерского подхода при организации городской среды. Но вместе с тем эти произведения наполнены значительным содержанием, что дает им право быть причисленными к монументальной скульптуре при сравнительно малых размерах и несмотря на пластическую разработку объемов, свойственных станковой скульптуре.

Скульптура «Двое в пространстве», которую в народе прозвали «Скрипачка», является собственностью скульптора, т. к. у администрации города и области не нашлось денег на ее установку. Скульптуру помогли установить спонсоры. Фактически монументальное произведение было подарено городу [5]. Еще одна дарованная жителям Кемерово скульптура А. П. Хмелевского – «Экология». Она расположена на улице Красная.

Наиболее значительные, самобытные произведения монументального искусства работы А. П. Хмелевского были созданы позднее, на стыке XX и XXI веков. Завершающий, или зрелый, период творчества скульптора, приходится на первое десятилетие XXI века. К нему относятся два произведения, находящиеся в областном центре Кузбасса. Это монументы «Труженикам тыла» (2005) и «Ради жизни» (2009). Оба произведения, как и большинство из тех, что рассмотрены выше, находятся в центральной части города. Первое из них посвящено теме войны, но не ратному, а трудовому подвигу народа. В таком ракурсе искусство скульптуры не часто изображает тему войны, тем более спустя шестьдесят лет со дня ее окончания. Интересно выглядит сравнение позднего монумента с произведением «Знамя Победы» (1985), относящимся к раннему периоду творчества. Их объединяет общая тематика и композиционное построение, в котором три фигуры, ориентированные фронтально, но под некоторыми углами друг к другу, располагаются на фоне, объединяющем всю группу и придающем всей композиции законченный вид детали. В позднем монументе большую роль играет силуэт, имеющий сложные очертания, но при этом дополненный графической проработкой самих фигур, имеющей определенный смысловой акцент. Как будто художник чувствовал недостаток выразительных средств скульптуры для наиболее полного раскрытия идеи произведения. От романтической и праздничной трактовки не осталось и следа. Перед нами работа зрелого мастера, представляющего свое отношение к теме войны не в героико-прославляющем варианте, а через духовно-стоическое и глубоко нравственное ее освоение. Характерная черта, присутствующая в поздних произведениях А. П. Хмелевского, это детали, в которых сконцентрировано содержание и которые одновременно несут символическую нагрузку.

Основные группы населения, оставшиеся в тылу, представлены тремя фигурами старика, женщины и юноши. Во многом они трактованы с позиций реалистического искусства, особенно лица. Но в том, как выполнена одежда, отчетливо угадывается иконописная традиция. Суровость времени и тяжесть испытаний выражены в мимике и жестах. Особенно это подчеркнуто в фигурах старика и женщины, выглядят они как непреодолимая преграда, решительно и непреклонно вставшая на пути врага. Взгляды устремлены навстречу испытаниям и не боятся их. В обрамлении этих двух монолитных фигур, преисполненных материальности, фигурка юноши смотрится как невесомая. Выражение его лица отличается от выражений лиц взрослых и представляет духовную составляющую всей композиции. Взгляд устремлен вдаль и куда-то ввысь. Реалистическое начало присутствует в его фигуре в меньшей степени, а взамен она является средоточием графических деталей, которые несут важную смысловую нагрузку. Кроме того, она выполнена в другом масштабе, чем обрамляющие ее фигуры взрослых, и находится в самой нижней точке монумента, почти на уровне земли, если не считать маленькой плоской ступеньки, с которой она вот – вот сойдет. Такой прием известен со времени эпохи Возрождения (Андреа Верроккьо «Христос и апостол Фома», Ор Сан Мигеле) и был характерен для эпохи барокко. Благодаря такому приему юноша находится в одной системе координат со зрителем, т. е. в его, зрителя, пространстве. Мальчик, сошедший с пьедестала, наш современник. А фигуры старика и женщины за его спиной воспринимаются как встающие из прошедших лет образы наших предков. Это отличие поколений еще более выражено в трактовке фигур – реалистической при изображении старика и женщины и обобщенной символической в образе юноши. У юноши отсутствуют руки. Вернее на ме-

сте, где они должны быть, есть намек на их движение, обозначенное графическим изображением складок, которые заканчиваются барельефами птиц на груди юноши. Возможно, птицы – это символы человеческих душ. Мы видим авторский иконографический прием, когда присутствует синтез двух искусств, скульптуры и графики, когда на пластическую форму накладывается графическое изображение.

Еще одна важная деталь, такая как мощная вертикальная доминанта, явно символизирующая силу победившего народа, отличает это произведение. Произведение целиком принадлежит новейшему времени, с его противоречивыми и часто взаимоисключающими процессами. Поэтому при его создании используются современные выразительные средства, дизайнерский подход, от чего монумент выглядит несколько декоративно. Воронки громкоговорителей, характерная черта военного времени, динамичные диагонали не то стрел, не то штыков, пронизывающие геометрическую форму знамени – все это скорее ассоциативный ряд, чем изображение реальных объектов.

Следующим шагом на пути создания искусства, отвечающего духу новейшего времени, становится монумент «Ради жизни» (2009). Это монументальное произведение стало последним в творческой биографии мастера и посвящено людям, ликвидировавшим последствия аварии на Чернобыльской атомной электростанции, было установлено после смерти художника.

Художественные выразительные средства реализма он отвергает окончательно. Скульптор обращается к языку символизма. А для того, чтобы наилучшим образом вписать произведение в городскую среду и сделать более понятным зрителю, синтезирует символизм с дизайнерским подходом. Данный монумент, несмотря на кажущуюся раздробленность, отличает выразитель-

ность силуэта. Лучше всего это выглядит при фронтальном обзоре. Основной частью всей композиции является фигура Спасителя. Художественный замысел таков, что при фронтальном обзоре она воспринимается парящей над землей. При общей высоте монумента около девяти метров, пятиметровая фигура с распростертыми крыльями, парящая над землей на высоте нескольких метров, производит сильное впечатление. Ощущение невесомости огромной фигуры и ее неслышного парения сильнее всего выражено при обзоре со средней и особенно ближней дистанции, когда зритель находится прямо под фигурой Спасителя. При этом зритель попадает в энергетическое поле, создаваемое распростертыми крыльями ангела, в образе которого выполнен Спаситель. По художественному замыслу, очевидно, он играет роль защитника от невидимой опасности, вставая преградой между ней и человеком. Опасность, находящуюся за спиной спасителя, художник изображает при помощи символов, таких как окружности и эллипсы. Такими символами обычно принято изображать движение атомов и электронов по своим орбитам. Сделано это таким образом, что находясь во фронтальной точке обзора, зритель видит выразительный силуэт ангела, а за его спиной тонкие полосы металла на фоне неба. В этом случае можно предполагать, что таким приемом скульптор изобразил невидимую опасность. Причем общий контур конструкции из кругов и эллипсов, держащейся на двух симметричных наклонно расположенных лучах, напоминает своими очертаниями ядерный взрыв. Вообще же символика А. П. Хмелевского не так однозначна и проста, как может показаться на первый взгляд. В композиции присутствует еще такие детали, как ветви дерева. Одна из них засохшая, а другая живая. На самом деле у человечества всегда есть выбор, по какому пути развития пойти. И один из них может привести к расцвету, а другой

к гибели. Двойственность и символизм, два признака, которые отличают зрелый период творчества мастера. В данном произведении можно усмотреть и сходство с библейской традицией, авторский вариант Голгофы, где с одной стороны вознесенье и вечная жизнь, а с другой смерть и обреченность скитаться по кругам ада. Длинная ось эллипса направлена по восходящей, в сторону живой ветки. Это своеобразная авторская трактовка библейской традиции, где стрела указывает праведное направление. И, наконец, нужно обратить внимание на то, что вся эта символика начинается в одной точке, находящейся почти у самого основания монумента. Именно там, по авторскому замыслу, расположились барельефы с изображениями человеческих фигур, застывших в неестественных, угловатых позах, замкнутых в тесные пространства геометрических фигур.

Заслуживает внимания и то обстоятельство, что внушительных размеров монумент имеет очень малую площадь опоры. Создается впечатление «парения» огромной фигуры в пространстве. Автор подобного произведения должен математически точно рассчитать устойчивость монумента. В данном случае мы видим пример успешного решения сложной конструктивно-технической задачи, позволившей наиболее полно выразить символический замысел художника.

Перечисленные произведения кузбасского скульптора позволяют говорить, что он «внес вклад в историю градостроительного искусства Сибири ... пафос творчества Хмелевского не в этом ... он населил целый город созданиями своей индивидуальной мифологии. И в этом смысле вполне заслуживает титул: гений места» [5].

Таким образом, можно определить, что монументальное искусство составляет значительную часть творческой жизни скульптора. Сюжеты его произведений отличаются большим разнообразием. Они посвящены памя-

ным датам российского государства, выдающимся деятелям науки, культуры, искусства, трудовому подвигу кузбассовцев. Скульптор разрабатывал тему взаимоотношений мужчины и женщины, предназначения человека, его духовности.

А. П. Хмелевской, являясь выдающимся скульптором (можно говорить о мировом значении его творчества), развивал традиции реализма и сумел сказать свое слово в монументальном искусстве Кузбасса.

Литература

1. Воронов Н. В. Советская монументальная скульптура 1960–1980-х годов. – М.: Искусство, 1984. – 311 с.
2. Грачева С. Реализм или маньеризм?! Творческие искания скульптора Алексея Хмелевского // Кузбасские ведомости. – 1996. – № 6–7. – С. 16–18.
3. Откидач В. Сила дерзаний // Художник. – 1986. – № 10. – С. 28–31.
4. Чертогова М. Ю. Алексей Хмелевской [Каталог] // Кемерово: Б. и., 1992.
5. Юдин Ю. Гений места // Культура. – 2006. – 16 марта. – С. 5.