

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І
АРХІТЕКТУРИ

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І
АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

СТРЕЛЬЦОВА МАРИНА ВОЛОДИМИРІВНА

Прим. № 1
УДК 73.022.81 (477)

ДИСЕРТАЦІЯ
СИМПОЗИУМНИЙ РУХ УКРАЇНИ ТА СВІТОВА СКУЛЬПТУРНА ПРАКТИКА
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело


_____ М. В. Стрельцова

Науковий керівник:
Протас Марина Олександрівна, доктор
мистецтвознавства, ст.н.с,
головний науковий співробітник
відділу кураторської виставкової
діяльності та культурних обмінів ІПСМ
НАМ України

Київ – 2023

АНОТАЦІЯ

Стрельцова М. В. Симпозіумний рух України та світова скульптурна практика кінця ХХ – початку ХХІ століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 023 – «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2023.

Дисертація є комплексним, багаторівневим дослідженням національної симпозіумної практики межі ХХ–ХХІ ст. в її кореляції з синхронними явищами еволюції світової пластики. Враховуючи активну динаміку українських симпозіумів (щоправда, уповільнену через повномасштабне вторгнення російських військ в Україну), **мета дослідження** – встановити роль скульптурних симпозіумів у процесі формування головних тенденцій еволюції сучасної української скульптури, а саме концептуальних дизайн-об'єктів і творів, орієнтованих на художньо-образну епістему; визначити місце та значення симпозіумного руху України в контексті світової скульптурної практики, зокрема міжнародного симпозіумного руху, наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст.

Аналіз ступеню наукової розробки теми засвідчив її недостатнє опанування та наявність певних дискусійних моментів, що стосуються, зокрема, генези симпозіумного феномена у другій половині ХХ ст. Причинами, що ускладнюють вивчення та аналіз пленерної практики, вважаємо відсутність темпоральної дистанції, розпорошеність або брак архівних даних, втрату та пошкодження окремих об'єктів симпозіумної скульптури, зокрема на тимчасово окупованих територіях України, дедалі інтенсивніше поширення симпозіумного руху Україною та світом. Тож нагальним завданням є збір інформації, атрибуція, аналіз і введення до наукового вжитку симпозіумної скульптури, виконаної українськими скульпторами на національних і закордонних пленерах. Методологічна база дослідження передбачає сукупність використаних методів: філософського

діалектичного, загальнонаукового історично-порівняльного, специфічних конкретно-емпіричних методів дослідження, а саме: стилістичного аналізу, аналітичного, синтетично-інтерпретаційного, типологічного, культурологічного підходів і польових досліджень (натурного обстеження творів та інтерв'ю з учасниками українського симпозіумного руху).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в аналізі симпозіумної діяльності представників трьох поколінь митців-піонерів національного плерного руху (1960-х, 1970-х і 1980-х) та їх ролі у процесі модернізації сучасної української скульптури; окресленні концептуального підґрунтя міжнародного симпозіумного руху; визначенні національної симпозіумної парадигми та її впливу на формотвірні й образно-стильові тенденції української ландшафтної скульптури; висвітленні характеристик національного симпозіумного руху як форми public art; вивченні закордонного плерного досвіду українських скульпторів на початку ХХІ ст. і введенні до наукового вжитку їхніх творів, що досі не були досліджені та не публікувалися. Уточнено принципи формування міжнародного симпозіумного руху у другій половині ХХ ст., а також значення терміну «public art» в українському та закордонному мистецтвознавстві. Подальший розвиток отримало вивчення передумов і еволюції міжнародного та українського симпозіумного руху, а також формально-стилістичний аналіз симпозіумних доробків на території України.

Практичне значення отриманих результатів дисертації зумовлене можливістю застосування їх у навчальному процесі в художніх закладах вищої та середньої освіти під час підготовки скульпторів, арт-менеджерів і фахівців інших споріднених спеціальностей, а також для подальшого всебічного дослідження симпозіумної практики в Україні та світі. Певними положеннями та висновками дисертації можуть скористатися організатори й куратори українських симпозіумів скульптури.

На підставі вивчення корпусу українських та іноземних наукових розвідок з'ясовано, що в українському мистецтвознавстві різні аспекти національного й почасти міжнародного симпозіумного руху отримали широке висвітлення у наукових розвідках Л. Лисенко та М. Протас. Так, 2012 року була видана

монографія М. Протас «Скульптурні симпозиуми України. Стилiстико-парадигмальна еволюція». Проте ознайомлення з архiвними джерелами, натурне обстеження мистецьких артефактiв, проведення iнтерв'ю з учасниками процесу, що розглядається, виявили певнi лакуни та дискусiйнi питання у їхнiх дослідженнях, необхіднiсть запровадження до наукового обiгу нещодавно створених об'єктiв ландшафтної скульптури тощо. Зроблено висновок, що в закордонному мистецтвознавствi вказана тема вивчена недостатньо. Зазвичай їй присвяченi статтi науково-популярного та публiцистичного характеру.

Аналіз еволюції світової скульптурної практики та української скульптури від другої половини ХХ до початку ХХІ століття виявив наявність різноманітних оцінок науковцями тих самих явищ. Проте всі вони наголошують, що на неї вплинула низка чинників насамперед зміна артепістем модернізму, постмодернізму і post-постмодернізму, а також науково-технічний прогрес. Цей процес спричинив розширення жанрових меж скульптури та нівелювання її видової специфіки. Західні експерти, такі як С. Абрам, А. Віленіца, Д. Ч. Доукінс, А. Єлінек, М. Квон, М. Дж. Леже, Р. Лі, Ж. Б. Слейтер, Г. Фостер, Р. Хамід, а також українська мистецтвознавиця М. Протас, вказують на негативні наслідки комерціалізації культурно-мистецького процесу та комодифікації культурного продукту під впливом неоліберальної економіки транснаціонального капіталу. У цьому контексті важливо враховувати, що уніфікаційний вплив культурiндустрії та відмова від автономної артепістемати можуть призвести до зниження професійного рівня скульпторів (deskilling), втрати аутентичності скульптури, як світової, так і української, та перетворення її на дизайн (М. Протас).

Зібрано, атрибутовано та систематизовано репрезентативну об'єктну базу дослідження – твори ландшафтної, передусім симпозиумної, почасти станкової та малої пластики українських і зарубіжних скульпторів різних років. Проведена атрибуція виявила факт повної втрати або пошкодження деяких скульптур. Незрозумілим залишається стан симпозиумної скульптури на тимчасово окупованих територіях України.

Розглянуто обставини, що сприяли відродженню ландшафтної скульптури та

започаткуванню симпозіумного руху на українських теренах, зокрема, нові умови соціального характеру та міського розвитку; необхідність виходу пластики в публічний простір і наближення її до людини; компрометація створеної в 1970-х – на початку 1980-х монументальної та паркової скульптури; трансформація й тяжіння до синтезу з природою станкової пластики і скульптури малих форм. Серед інших факторів слід згадати організацію перших виставок скульптури просто неба та всесоюзних і республіканських симпозіумів скульптури на території колишніх радянських республік, учасниками яких ставали і українські митці. Варто віддати належне і активній соціальній та творчій позиції київського скульптора Ю. Синькевича, якого вважають засновником українського симпозіумного руху (1986).

Наголошено на значенні для оновлення пластичної мови українських скульпторів їхньої праці у твердих матеріалах без проміжних моделей, ініціаторами якої в Україні стали покоління митців 1960-х і 1970-х.

Поступ української симпозіумної практики на зламі ХХ–ХХІ ст. охоплює два етапи. Перший (1986-1990-ті) характеризується історизмом художньої свідомості скульпторів, спричиненим пошуками ними «національного українського стилю», та активізацією процесу національної самоідентифікації в українському суспільстві. Це період, коли в пошуках нових стилістичних вирішень українські скульптори активно реінтерпретували світову та національну мистецьку спадщину, котра раніше не вивчалася в межах академічної програми, а також експериментували в межах художньої парадигми постмодернізму. Головним рушійним фактором цього періоду було прагнення до символічно-міфологічного спрямування, властивого українській ментальності.

Другий етап (2000-ті) характеризується більшою концептуалізацією симпозіумної практики та підпорядкуванням її стратегіям public art і артринку. Це призводить до реїфікації мистецьких творів через зацікавлення митців формально-знаковою скульптурою і тривимірними об'єктами contemporary art (сучасного мистецтва). Натомість наративу глобалізації протистоять ідеологічні програми окремих симпозіумів, орієнтованих на тяглість символічного простору

етнонаціонального дискурсу та трансцендентальну естетику.

На прикладі творчості трьох поколінь скульпторів-пленеристів відображено шляхи розвитку національного симпозіумного руху та сучасної української скульптури в другій половині ХХ століття. Акцентовано, що окремі представники поколінь 1960-х і 1970-х протистояли методу соціалістичного реалізму, застосовуючи засоби художньої виразності різних епох і стилів (від палеоліту до модерністсько-авангардної моделі творчості першої третини ХХ ст.). На тлі динамічних процесів формування етнонаціональної свідомості наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. особливу роль у цьому відіграло звернення митців до української культури, власного історичного коріння, зокрема скульптурної спадщини степової й трипільської архаїки, народної дерев'яної скульптури та архітектури, середньовічного різьблення Київської Русі, візантійської і народної іконописної традиції, українського бароко тощо. Зазначено, що, попри варіативність індивідуальних творчих манер, українські митці тяжіли до граничної редукції форми, лаконізму й декоративного (аж до дизайнерських рішень) характеру пластичної мови.

Натомість молоде покоління, становлення якого припало на більш демократичний період другої половини 1980-х, або зберігало тяглість модерністської традиції або, як О. Сухоліт і його колеги-однодумці, сприймало актуалізацію національних художніх кодів у постмодерністській площині. Спираючись на досвід українського симпозіумного руху, вони впровадили нові формати роботи, котрі органічно поєднували практику (колективну/самостійну рукотворну роботу в камені просто неба та виставкові акції, яким було властиве своєрідне «поєднання мистецтв» – скульптура фактично ставала частиною театральної режисури простора О. Сухолітом) й теорію (дискусії, формулювання певних концепцій). Йдеться про скульптурні симпозіуми-семінари «Абетка» (1992) і «Знак» (1993).

Вивчено передумови формування, ідеологічну платформу та магістральні шляхи розвитку міжнародного симпозіумного руху. Завважено, що його еволюція віддзеркалює перехід від автономної артепістими модернізму до концептуально-

просторового сприйняття скульптури в межах «розширеного поля» постмодернізму, що спричинило, зокрема появу ленд-арту та легітимізацію технічно орієнтованої художньої свідомості. Нехтування важливістю естетичної оцінки часом призводить до *deskilling* (зниження фахового рівня) митців і беззмістовної «тотальної дизайнізації», на що вказує Г. Фостер. Глобалізаційні процеси й диктат *public art* призводять до деформації пластичної лексики. Серед головних світових симпозіумних тенденцій у мистецькій царині виявлено: уніфікацію та концептуалізацію художньої мови, активізацію неопопартівського спрямування, апропріацію та самоапропріацію, повсюдне тиражування й цитування форм і прийомів. Доведено, що сьогодні міжнародний симпозіумний рух не є в авангарді формальних і стилістичних новацій світової скульптурної практики. Утім, його інституціоналізація, динамічне поширення різними континентами й країнами, а також соціокультурна функція сприяння сталому міському розвитку та розбудови інших населених пунктів на фоні західноєвропейського руху урбанізму доводить його релевантність як складника актуального культурно-мистецького процесу.

Запропоновано власну парадигму національних симпозіумів відповідно до структурно-функціональних особливостей останніх. Їх порівняльний аналіз продемонстрував перспективність передусім приватної та гібридної симпозіумних моделей, котрі так чи інакше взувають на актуальні тенденції світової культуріндустрії й бенчмаркінгової політики та віддають пріоритет проектам *contemporary art* (сучасного мистецтва) і дизайн-об'єктам. Проте основа національного симпозіумного руху – муніципальна модель – залишається затребуваною та розвивається відповідно до нових соціально-економічних умов. Поступ національного симпозіумного руху відповідає загальносвітовим тенденціям: популярності технократичного *global public art*, концептуальних проєктів, формально-знакової й архітектурної скульптури, об'єктів дизайну; залученні матеріалів індустриального походження та *readymades*; запровадженні відкритих конкурсів для учасників симпозіумів (*open calls*); відчутній комерціалізації пленерних заходів. З'ясовано, що своєрідність українського

симпозіумного руху позначена такими характерними ознаками: актуальністю етнонаціонального нарративу, архетипів і міфологем, архаїзованих та фольклорних стилістичних вирішень, домінуванням фігуративної пластики символічного-алегоричного й дедалі частіше концептуального характеру, а також пієтетом до рукотворної роботи в камені.

Дослідження національного симпозіумного руху як форми public art уможлиблює його визначення як мистецтва в публічному просторі / громадських місцях (art in public places), котре має неабиякий соціокультурний потенціал і здатне трансформувати імідж окремого населеного пункту. У межах руху сталого урбанізму скульптурні симпозіуми відіграють вагомую роль у створенні безпечних та інклюзивних міст, що є надважливим у контексті повоєнного відновлення України.

Вперше проаналізовано та введено в науковий вжиток репрезентативну вибірку ландшафтних творів українських митців, які нині є активними учасниками міжнародного симпозіумного руху: О. Додатко, В. Кочмаря, М. Левченка, Л. Мисько, К. Синицького, В. Татарського. Аргументовано, що їхня творчість успішно інтегрується у світовий артпростір. Зроблено висновок, що закордонний плернерний досвід стимулює оновлення пластичної мови українських скульпторів.

Еволюція українського плернерного руху суголосна актуальним процесам у міжнародному симпозіумному русі та світовій скульптурній практиці. Він не втрачає свого соціокультурного значення, сприяючи культурній децентралізації, сталому розвитку українських міст, а також професійному вишколу молодих скульпторів. Утім, симпозіумна практика в Україні та світі поступово втрачає свій статус «території вільної творчості» і часто підпорядковується іміджевим і фінансовим інтересам організаторів й учасників симпозіумів.

Українські симпозіуми віддзеркалюють чотири актуальні стильові стратегії національної скульптури: контемпорарну абстрактно-концептуальну редукцію; елліністично-орієнтовану скульптуру з приматом трансцендентальної естетики та українського кордоцентризму; кітч і натуралістичну гаптику. Однак вони вже не грають таку роль у модернізації пластичного мислення скульпторів, як це було у

1980–1990-х. У цій царині їх замінили мультидисциплінарні тривимірні практики contemporary art.

Ключові слова: симпозіумний рух України, міжнародний симпозіумний рух, українська скульптура, український стиль, стилістичні вирішення, поєднання мистецтв, сучасне мистецтво, культура, культурно-мистецький процес, наратив, дизайн, архітектура, міський розвиток, Україна, кінець XX – початок XXI ст.

SUMMARY

Streltsova M. V. Symposium Movement of Ukraine and World Sculptural Practice of the Late 20th – Early 21st Centuries. – Qualification scientific paper, manuscript copyright.

Thesis for a PhD degree in Art Studies, specialty 023 – Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. – National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2023.

The dissertation is a comprehensive, multilevel study of the national symposium practice at the turn of the twentieth and twenty-first centuries in its correlation with the synchronous phenomena of the evolution of world plastic art. Taking into account the active dynamics of Ukrainian symposia (though slowed down by the full-scale invasion of Russian troops into Ukraine), **the objective** of the work is to establish the role of sculptural symposia in the process of forming the main trends in the evolution of contemporary Ukrainian sculpture, namely conceptual design objects and works focused on the artistic and figurative episteme; to determine the place and significance of the Ukrainian symposium movement in the context of world sculptural practice, particularly the international symposium movement, in the late twentieth and early twenty-first centuries.

The analysis of the degree of scientific development of the topic has shown its insufficient mastery and the presence of specific controversial issues, particularly the genesis of the symposium phenomenon in the second half of the twentieth century. The reasons that complicate the study and analysis of plein air practice are the lack of temporal distance, the dispersion or lack of archival data, the loss and damage of certain objects of

symposium sculpture, in particular in the temporarily occupied territories of Ukraine, and the increasingly intensive spread of the symposium movement in Ukraine and the world. Therefore, the urgent task is to collect information, attribute, analyse and introduce symposium sculptures made by Ukrainian sculptors at national and foreign plein airs into scientific use. The methodological basis of the study includes a set of methods used: philosophical dialectical, general scientific, historical and comparative, specific concrete empirical research methods, namely: stylistic analysis, analytical, synthetic and interpretive, typological, cultural approaches and field research (field survey of works and interviews with participants of the Ukrainian symposium movement).

The scientific novelty of the obtained results lies in the analysis of the symposium activities of representatives of three generations of artists-pioneers of the national plein air movement (the 1960s, 1970s and 1980s) and their role in the process of modernisation of contemporary Ukrainian sculpture, outlining the conceptual basis of the international symposium movement, defining the national symposium paradigm and its influence on the formative and figurative-stylistic trends of Ukrainian landscape sculpture; highlighting the characteristics of the national symposium movement as a form of public art; studying the foreign plein air experience of Ukrainian sculptors in the early twenty-first century and introducing their works that have not yet been studied and published into scientific use. The principles of the formation of the international symposium movement in the second half of the twentieth century, as well as the meaning of the term "public art" in Ukrainian and foreign art history, were clarified. The study of the prerequisites and evolution of the international and Ukrainian symposium movement, as well as the formal and stylistic analysis of symposium works in Ukraine, was further developed.

The practical significance of the results of the thesis is due to the possibility of applying them in the educational process in artistic institutions of higher and secondary education in the training of sculptors, art managers and specialists in other related fields, as well as for further comprehensive research of symposium practice in Ukraine and the world. Certain provisions and conclusions of the thesis can be used by the organisers and curators of Ukrainian sculpture symposia.

Based on the study of the corpus of Ukrainian and foreign scientific research, it was found that in Ukrainian art history, various aspects of the national and partly international symposium movement were widely covered in the scientific research of L. Lysenko and M. Protas. Thus, in 2012, M. Protas published her monograph "Sculptural Symposia of Ukraine. Stylistic and Paradigmatic Evolution". However, acquaintance with archival sources, field examination of art artefacts, interviews with participants in the process under consideration revealed certain gaps and controversial issues in their research, the need to introduce recently created objects of landscape sculpture into scientific circulation, etc. It is concluded that this topic has been studied insufficiently in foreign art history. Usually, it is the subject of popular science and journalistic articles.

An analysis of the evolution of sculptural practice from the second half of the twentieth to the beginning of the twenty-first century has revealed the existence of various scholarly assessments of the same phenomena. However, all of them emphasise that it was influenced by a number of factors, primarily the change in the artifacts of modernism, postmodernism and post-postmodernism, as well as scientific and technological progress. This process led to the expansion of the genre boundaries of sculpture and the levelling of its species specificity. Western experts such as S. Abram, A. Vilenica, D.C. Dawkins, A. Jelinek, M. Kwon, M.J. Leger, R. Lee, J.B. Slater, G. Foster, R. Hamid, as well as Ukrainian art critic M. Protas, point to the negative consequences of the commercialisation of the artistic process and the commodification of the cultural product under the influence of the neoliberal economy of transnational capital. In this context, it is important to take into account that the unifying influence of the culture industry and the abandonment of the autonomous *artepisteme* can lead to a decrease in the professional level of sculptors (deskilling) and the loss of the authenticity of sculpture, both world and Ukrainian (M. Protas).

The representative object base of the study – works of landscape, primarily symposium, partly easel and small sculpture by Ukrainian and foreign sculptors of different years – as collected, attributed and systematised. The attribution revealed the fact of complete loss or damage to some sculptures. The state of symposium sculpture in the temporarily occupied territories of Ukraine remains unclear.

The article considers the circumstances that contributed to the revival of landscape sculpture and the beginning of the symposium movement in Ukraine, in particular, new urban planning and social conditions; the need for plastic to enter the public space and bring it closer to people; compromise of monumental and park sculpture created in the 1970s and early 1980s; transformation and tendency to synthesise with nature of easel plastic and small-scale sculpture. Other factors include the organisation of the first open-air sculpture exhibitions and all-Union and republican sculpture symposia in the former Soviet republics, in which Ukrainian artists also participated. We should also pay tribute to the active social and creative position of the Kyiv sculptor Yurii Synkevych, who is considered the founder of the Ukrainian symposium movement (1986).

The author emphasises the importance for the renewal of the plastic language of Ukrainian sculptors of their work in solid materials without intermediate models, which was initiated in Ukraine by the generation of artists of the 1960s and 1970s.

The development of Ukrainian symposium practice at the turn of the twentieth and twenty-first centuries covers two stages. The first one (1986–1990s) is characterised by the historicism of the sculptors' artistic consciousness, caused by their search for a "national style" and the intensification of the process of national self-identification in Ukrainian society. It was a period when Ukrainian sculptors actively reinterpreted the world and national artistic heritage that had not been studied in the academic curriculum and experimented within the postmodern artistic paradigm. The main driving factor of this period was the desire for a symbolic and mythological direction inherent in the Ukrainian mentality.

The second stage (2000s) is characterised by a greater conceptualisation of symposium practice and its subordination to the strategies of public art and the art market. This leads to the reification of artworks through the artists' interest in formal and iconic sculpture and three-dimensional objects of contemporary art. Instead, the narratives of globalisation are countered by the ideological programmes of individual symposia focused on the continuity of the symbolic space of ethnonational discourse and transcendental aesthetics.

On the example of the works of three generations of plein air sculptors, the ways of development of the national symposium movement and contemporary Ukrainian sculpture in the second half of the twentieth century are reflected. It is emphasised that some representatives of the generations of the 1960s and 1970s opposed the method of socialist realism, using the means of artistic expression of different eras and styles (from the Palaeolithic to the modernist-avant-garde model of the first third of the twentieth century). Against the backdrop of the dynamic processes of forming ethnonational consciousness at the turn of the twentieth and twenty-first centuries, a special role in this was played by the artists' appeal to their own historical roots, in particular the sculptural heritage of the steppe and Trypillian archaic, folk wooden sculpture, medieval carvings of Kyivan Rus, Byzantine and folk iconographic traditions, Ukrainian Baroque, etc. It is noted that, despite the variability of individual creative manners, Ukrainian artists tended to the extreme reduction of form, laconicism and decorative (up to design solutions) nature of the plastic language.

Instead, the younger generation, whose formation took place in the more democratic period of the second half of the 1980s, either kept the continuity of the modernist tradition or, like O. Sukholit and his like-minded colleagues, perceived the actualisation of national artistic codes in the postmodernist plane. Drawing on the experience of the Ukrainian symposium movement, they introduced new formats of work that organically combined practice (collective/independent handmade work in stone in the open air and exhibition events) and theory (discussions, formulation of certain concepts). We are talking about the sculptural symposiums-seminars "Alphabet" (1992) and "Sign" (1993).

The prerequisites for the formation, ideological platform and main ways of development of the international symposium movement are studied. It is noted that its evolution reflects the transition from the autonomous art episteme of modernism to the conceptual and spatial perception of sculpture within the "expanded field" of postmodernism, which led, in particular, to the emergence of land art and the legitimisation of technically oriented artistic consciousness. Neglecting the importance of aesthetic evaluation sometimes leads to deskilling (lowering the professional level) of artists and meaningless "total design", as pointed out by G. Foster. Globalisation

processes and the dictates of public art lead to the deformation of plastic vocabulary. Among the main global symposium trends in the artistic field are the following: unification and conceptualisation of artistic language, activation of the neo-popular trend, appropriation and self-appropriation, widespread replication and citation of forms and techniques. It has been proved that today the international symposium movement is not at the forefront of formal and stylistic innovations in world sculptural practice. However, its institutionalisation, dynamic spread across different continents and countries, as well as the socio-cultural function of promoting the sustainable development of cities and other settlements against the background of the Western European urbanism movement, proves its relevance as a cultural and artistic phenomenon.

The author proposes his own paradigm of national symposia in accordance with the structural and functional features of the latter. Their comparative analysis demonstrates the prospects of, first of all, private and hybrid symposium models, which in one way or another look at current trends in the global cultural industry and benchmarking policy and give priority to contemporary art projects and design objects. However, the basis of the national symposium movement, the municipal model, remains in demand and is developing in line with the new socio-economic conditions. The progress of the national symposium movement is in line with global trends: the popularity of technocratic global public art, conceptual projects, formal and architectural sculpture; the use of materials of industrial origin and readymades; the introduction of open calls for symposium participants; and the significant commercialisation of plein air events. It is found that the originality of the Ukrainian symposium movement is marked by the following characteristic features: the relevance of ethnonational themes, archetypes and mythologies, archaic and folklore stylistics, the dominance of figurative plastic of a symbolic and allegorical and increasingly conceptual nature, as well as a reverence for handmade work in stone.

The study of the national symposium movement as a form of public art makes it possible to define it as art in public space / public places, which has a significant socio-cultural potential and is able to transform the image of a particular locality. As part of the

sustainable urbanism movement, sculpture symposia play a significant role in creating safe and inclusive cities, which is crucial in the context of Ukraine's post-war recovery.

For the first time, a representative sample of landscape works by Ukrainian artists who are now active participants in the international symposium movement is analysed and introduced into scientific use: O. Dodatko, V. Kochmar, M. Levchenko, L. Mysko, K. Synitskyi, V. Tatarskyi. It is argued that their work is successfully integrated into the world art space. It is concluded that the foreign plein air experience stimulates the renewal of the plastic language of Ukrainian sculptors.

The evolution of the Ukrainian plein air movement is in line with the current processes in the international symposium movement and world sculptural practice. It does not lose its socio-cultural significance, contributing to cultural decentralisation, sustainable development of Ukrainian cities, and professional training of young sculptors. However, the symposium practice in Ukraine and the world is gradually losing its status as a "territory of free creativity" and is often subordinated to the image and financial interests of the organisers and participants of symposia.

Ukrainian symposia reflect four current stylistic strategies of national sculpture: contemporary abstract-conceptual reduction; Hellenistic-oriented sculpture with the primacy of transcendental aesthetics and Ukrainian cordocentrism; kitsch and naturalistic hapticism. However, they no longer play the same role in the modernisation of sculptors' plastic thinking as they did in the 1980s and 1990s. They have been replaced by multidisciplinary three-dimensional practices of contemporary art.

Key words: symposium movement of Ukraine, international symposium movement, Ukrainian sculpture, Ukrainian style, stylistic concepts, combination of arts, contemporary art, culture, cultural and artistic process, narrative, design, architecture, urban development, Ukraine, the end of the XX – beginning of the XXI century.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Стрельцова М. Специфіка парків ландшафтної скульптури України в різних симпозіумних моделях. *Українська академія мистецтва* : Дослідн. та наук.-метод. пр. Київ, 2019. № 28. С. 149–154.
2. Стрельцова М. Симпозіумний рух України як форма паблік-арту. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. Ужгород : Закарпатська академія мистецтв, 2019. С. 142–149.
3. Стрельцова М. Явище видової трансформації скульптури в сучасному мистецтвознавчому дискурсі. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів : Львівська національна академія мистецтв, 2019. Вип. № 42. С. 94–103.

Статті в іноземних міжнародних реферованих журналах, індексованих у наукометричних базах:

4. Стрельцова М. В. Роль матеріалу в формальному та образному вирішенні симпозіумної скульптури. *World Science*. 2020. № 2 (54). С. 8–13. DOI: 10.31435/rsglobal_ws/28022020/6933.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Стрельцова М. В. Канівські скульптурні симпозіуми 2011–2014 рр. як етап розвитку вітчизняного пленерного руху. *Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства*. Тези і матеріали доповідей міжвузівської наукової конференції молодих науковців, аспірантів і студентів. Київ : Фенікс, 2015. С. 36–37.
6. Стрельцова М. В. Міжнародні скульптурні симпозіуми як спосіб творчої самоідентифікації (на прикладі канівського та бобриського міжнародних симпозіумів 2015 року). *Треті Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ : Фенікс, 2016. С. 74–75.

7. Стрельцова М. В. «Одіссея» південноукраїнських симпозиумів (на матеріалі одеських скульптурних симпозиумів 1988 та 1990 рр.). *Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства*. Тези і матеріали доповідей міжвузівської наукової конференції молодих науковців, аспірантів і студентів. Київ : Фенікс, 2017. С. 59.
8. Стрельцова М. В. Передумови виникнення українського симпозиумного руху. *Четверті Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ : СПД Чалчинська Н. В., 2017. С. 84–85.
9. Стрельцова М. В. I та II Міжнародні симпозиуми скульптури «Український степ». Прецедент оновлення симпозиумного формату. *II 'яті Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ : Видавництво Людмила, 2018. С. 102–103.
10. Стрельцова М. В. Український симпозиумний досвід 2010-х рр. *Шості Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ, 2019. С. 144–145.
11. Стрельцова М. В. Симпозиумна діяльність ГО «Про Арте Мункач»: презентація туристичного маршруту «Скульптурний шлях Закарпаття». *Сьомі Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ : СПД Чалчинська Н. В., 2020. С. 152–153.

Статті, що додатково відображають результати дослідження:

12. Стрельцова М. Людмила Мисько. Феномен жінки-скульпторки. *Образотворче мистецтво*. 2019. № 1. С. 92–93.
13. Стрельцова М. Скульптурні «Грані» Канева. *Антиквар*. 2019. URL: <https://antikvar.ua/skulpturni-grani-kaneva/>.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ ТА АБРЕВІАТУР	20
ВСТУП	21
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ	32
Висновки до розділу 1	54
РОЗДІЛ 2. РОЛЬ НАЦІОНАЛЬНОГО СИМПОЗИУМНОГО РУХУ В ООНОВЛЕННІ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКИХ СКУЛЬПТОРІВ НА ЗЛАМІ ХХ–ХХІ ст.	57
2.1. Генеза українських симпозиумів скульптури	57
2.2. Симпозиумна діяльність як один зі шляхів модернізації національної пластичної культури	72
Висновки до розділу 2	109
РОЗДІЛ 3. СИМПОЗИУМИ УКРАЇНИ ЯК СКЛАДНИК МІЖНАРОДНОГО СИМПОЗИУМНОГО РУХУ	112
3.1. Засадничі принципи та провідні тенденції розвитку міжнародного симпозиумного руху	112
3.2. Типологія симпозиумних моделей України	127
3.3. Національний симпозиумний рух як форма паблік-арту	152
3.4. Досвід участі українських скульпторів у міжнародних симпозиумах за кордоном. До проблеми творчої самоідентифікації	166
Висновки до розділу 3	180
ВИСНОВКИ	184
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	192
ДОДАТКИ	204
ДОДАТОК А	205
Список ілюстрацій	205
Ілюстрації	242
ДОДАТОК Б	323

Інтерв'ю з митцями й кураторами	323
ДОДАТОК В	362
Список опублікованих праць за темою дисертації	362
Відомості про апробацію результатів дослідження	364

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ ТА АБРЕВІАТУР

- АМ СРСР – Академія мистецтв СРСР
- ВДХПУ – Вижницьке державне художньо-промислове училище
- КДХІ – Київський державний художній інститут
- КМРМ – Київський музей російського мистецтва, м. Київ
- КТНХП – Косівський технікум народних художніх промислів
- ЛВХПУ ім. В. Г. Мухіної – Ленінградське вище художньо-промислове училище ім. В. Г. Мухіної
- ЛДПДМ – Львівський державний інститут прикладного і декоративного мистецтва
- ЛНАМ – Львівська національна академія мистецтв
- Мистецький Арсенал – Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький арсенал»
- НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ
- НККГ – Національний музей «Київська картинна галерея», м. Київ
- НСХУ – Національна спілка художників України
- НХМУ – Національний художній музей України, м. Київ
- СПДХПА ім. О. Л. Штігліца – Санкт-Петербурзька державна художньо-промислова академія імені О. Л. Штігліца
- СХУ – Спілка художників України
- УАМ – Українська академія мистецтва, м. Київ
- УУПМ – Ужгородське училище прикладного мистецтва (з 1995 р. – Коледж мистецтв ім. А. Ерделі Закарпатської академії мистецтв)
- ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв
- ХНУБА – Харківський національний університет будівництва та архітектури;
- ЦБХ – Центральний будинок художника, м. Київ
- ISSA – International Sculpture Symposium Alliance (Міжнародна асоціація скульптурних симпозіумів)

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Попри суперечливі думки щодо факту виникнення міжнародного симпозіумного руху, є сенс вести його відлік від першого документально зафіксованого міжнародного симпозіуму, проведеного 1959 року в Австрії [168]. Тобто поява та розвиток симпозіумної практики припали на постмодерну добу, котра так само, як явище contemporary art, розпочалася після Другої світової війни й позначена неабиякими протиріччями суспільно-політичного та економічного характеру, а також зміною ціннісних орієнтирів людства. Це викликало всеосяжну кризу в сучасній культурній сфері, зокрема у царині неоліберальних візуальних практик, що від початку 2000-х контролюються транснаціональним артбізнесом. Ринок і бенчмаркінгова політика впливають на провідні мистецькі тенденції в світі. Мистецтво і культура активно сприяють формуванню нових просторових і геополітичних утворень у сучасних капіталістичних суспільствах, виконуючи переважно економічну функцію залучення інвесторів, туризму, стимулювання економіки та максимізації прибутків. Роль культури в неоліберальному капіталізмі змінюється, адже вона втрачає свою автономію та функцію критики системи. Зрештою, глобалізація капіталістичної економіки призводить до гомогенізації форм культурного самовираження та комерціалізації мистецтва.

Сьогодні міжнародний симпозіумний рух експансивно поширюється десятками країн світу. Як наслідок, урбаністичні та природні публічні й частини приватні простори майже на всіх континентах активно поповнюються колекціями ландшафтної скульптури, а сам рух інституціоналізується на інтернаціональному рівні. Паралельно спостерігається формування когорти так званих «симпозіумних скульпторів» як представників прекаріату: симпозіуми вони розглядають насамперед як джерело забезпечення, доходу, хоча і нестабільного. Враховуючи вищезазначені процеси, виникає потреба з'ясувати, яку роль відіграють міжнародні, зокрема українські скульптурні симпозіуми у глобальній ієрархії

світового мистецтва? Якою мірою вони інтегровані в актуальні світові мистецькі процеси, та в чому полягає їхня специфіка?

Сучасні тенденції у культурному середовищі сприяють поширенню постліберальної версії post-постмодернізму, котра унаочнює зміну епістемологічних акцентів: вона ставить на перше місце не технократичні принципи, а акцентує те, що в Україні відомо як «кордоцентризм». Нинішня російсько-українська війна стимулює парадигмальні зміни та привертає увагу до необхідності вивчення симпозіумної проблематики України у глобальному соціокультурному й мистецькому контексті. Таке дослідження не лише оприявнить та введе в науковий обіг раніше невивчені та некаталогізовані симпозіумні артефакти, котрі сьогодні знаходяться під загрозою знищення, зокрема на тимчасово окупованих територіях України. Воно також сприятиме усвідомленню ризиків некритичної адаптації сучасною українською ландшафтною скульптурою мейнстрімних тенденцій global public art та уречевлення мистецтва з властивою їм масовою естетикою глобалізації (гігантоманією, дизайнізацією тощо) й у такий спосіб уможливить активізацію процесу національно-культурного самовизначення, котрий набув особливої значущості в умовах повномасштабного воєнного вторгнення.

Термін «симпозіум» (лат. *symposium*, від дав.-гр. *συμπόσιον* – «бенкет», «симпосій») – ритуалізований бенкет у Давній Греції, у межах якого проводили творчі змагання. Нині поняття «скульптурний симпозіум» означає специфічну колективну форму творчості художників просто неба (звідси друга назва – «пленер»: від фр. *en plein air* – «на свіжому повітрі») в матеріалі, без проміжного етапу створення гіпсових моделей [71, с. 385–386]. Щоб зрозуміти специфіку й еволюційний вектор зазначеного явища, потрібно з'ясувати, яка концептуальна та художня парадигма є визначальною в його минулому та сьогодні, адже, говорячи про скульптурні симпозіуми у твердих матеріалах (камені, дереві, дедалі частіше в металі або поєднанні різних матеріалів), ми трактуємо насамперед традиційну скульптуру, що, згідно з модерністськими принципами, здебільшого зберігає свій статус автономного твору мистецтва, усі її видові ознаки (об'єм, форму,

матеріальність, тактильність, світлотіньові характеристики тощо) й авторську художню манеру. Водночас, існуючи в постмодерністському, а нині вже в post-postмодерністському візуальному та філософському дискурсі, міжнародний симпозіумний рух зазнав значних змін, аналіз яких дає змогу отримати відповідь на поставлені вище запитання.

Національний симпозіумний рух є органічним складником загальносвітового мистецького процесу межі ХХ–ХХІ ст. Заразом динаміка розвитку й географія симпозіумного руху на українських теренах (його започаткував 1986 року київський скульптор Ю. Синькевич) свідчить про те, що для нашої країни скульптурні симпозіуми – стала риса художнього життя з притаманними їй структурними і функціональними особливостями. З одного боку, симпозіуми вже давно зарекомендували себе як прогресивна та плідна форма взаємодії мистецтва та суспільства, мистецтва та природи. З іншого, вони дають унікальну змогу скульпторам набути навички та досвід самостійної роботи із твердим матеріалом, а також удосконалити власну майстерність завдяки обміну професійним досвідом і творчому діалогу з колегами й мистецтвознавцями. Їхнє значення також полягає в об'єднанні індивідуальної та колективної енергії творчості [100, с. 6]. Симпозіуми стимулюють прагнення скульпторів до творчих експериментів і виявлення художнього потенціалу природи матеріалу, актуалізують процеси впровадження новацій у сферу концептуальних та естетичних програм сучасної української скульптури.

На межі 1980–1990-х вони стали одним із найважливіших чинників оновлення пластичної мови українських митців, що корелює з підґрунтям і принципами перших європейських симпозіумів 1960-х – прагненням його учасників позбутися академічних догм і ідеологічних умовностей соціального замовлення. Їхній вплив можна простежити, серед іншого, на творах, експонованих на перших масштабних фахових виставках скульптури доби незалежної України – «Всеукраїнських трієнале скульптури» (1999–2020).

Розвиток симпозіумного руху в Україні відбувається на тлі активного поширення в мистецькій царині модерністської парадигми з постмодерністською

епістемою та їхніх гібридних версій. Набуває популярності й суто постмодерністська (концептуальні об'єкти, інсталяції, ленд-арт, дизайн-проекти тощо) скульптура. Поява у середині 1990-х мистецтва нових медіа й поширення Інтернету, активізація у другій половині 2000-х потужних мистецьких інституцій на кшталт Міжнародного центру сучасного мистецтва «PinchukArtCentre» (Київ, з 2006 року) і Національного культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький арсенал» (Київ, з 2007 року), помітне збільшення кількості масштабних національних і міжнародних артпроектів («Зимовий салон» (Київ, 2004), «Великі скульптурні салони» (Київ, 2007–2015), Перша Київська міжнародна бієнале сучасного мистецтва «Arsenale 2012» (Київ)) та реалізація проектів public art (Перший український парк сучасної скульптури й інсталяції «Kiev Fashion Park» (ініційований 2011 р.), Перший міжнародний фестиваль сучасної скульптури «Sculpture Project» (Київ, 2012), виставки проекту «Скульптура просто неба» (Київ, 2016, 2018) тощо), відкритість кордонів і необмежені можливості для подорожей країнами світу дедалі більше стимулюють апропріацію та творчу інтерпретацію новітньою українською скульптурою світових арттрендів.

Згодом скульптурні симпозиуми, які на першому етапі свого розвитку стали для українських митців справжньою художньою лабораторією, втрачають свої авангардні позиції, залишаючись здебільшого в ричищі традиційної скульптури. Утім, останнім часом, особливо впродовж 2010-х, вони також зазнають значних концептуальних і структурно-функціональних змін, що впливають на еволюцію пластичної мови українських скульпторів-плереристів. З огляду на вищезазначене й на те, що присвячена українському плерерному руху ґрунтовна монографія скульптурознавиці М. Протас вийшла друком 2012 року, феномен українського симпозиумного руху скульпторів потребує подальшого всебічного дослідження мистецтвознавчою наукою як комплексного явища, що є системою взаємопов'язаних проблем. Через дедалі експансивніший характер українських симпозиумів є доцільним визначити та теоретично обґрунтувати роль і значення симпозиумного руху України в контексті світових, зокрема національних,

скульптурних практик кінця ХХ – початку ХХІ ст. Тепер конче потрібно проаналізувати мету й завдання скульптурного симпозіуму та знайти шляхи синтезу здобутків минулого, що базуються на закладеній в генотипі української ментальності трансцендентній парадигмі, із сучасним темпом життя, що спричиняє появу нових форм і форматів.

Поза тим, нагальним є питання збирання, систематизації, аналізу і введення до наукового вжитку широкого діапазону симпозіумної пластики та відомостей про розвиток симпозіумного руху в Україні. Це зумовлене, по-перше, відсутністю єдиної бази даних національних симпозіумів, а також тим фактом, що участь українських скульпторів у закордонних міжнародних симпозіумах майже не фіксує українська мистецтвознавча думка; по-друге, фактами вандалізму та загрозою знищення ландшафтних скульптур у результаті воєнних дій, особливо на тимчасово окупованих територіях України, а також поточними проблемами утримання на балансі населених пунктів держави симпозіумних скульптур. Виявлення, аналіз та узагальнення вказаного матеріалу сприятиме визначенню змістової та художньої своєрідності національної симпозіумної скульптури, специфіки нової парадигми її образотворення, а також еволюції її головних формотвірних принципів і власне феномену симпозіумного руху України межі ХХ–ХХІ ст. Актуальність проблеми у загальному контексті сучасного мистецького процесу, її недостатнє теоретичне розроблення й потреба практики зумовили вибір теми дисертації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в межах наукової теми кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) «Мистецький простір України: минуле, сучасне, майбутнє» і відповідно до наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво у світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0117U002222 від 01.01.2017).

Мета дослідження – встановити роль скульптурних симпозіумів у процесі формування головних тенденцій еволюції сучасної української скульптури, а саме концептуальних дизайн-об'єктів і творів, орієнтованих на художньо-образну

епістему; визначити місце та значення симпозіумного руху України в контексті світової скульптурної практики, зокрема міжнародного симпозіумного руху, наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст.

Відповідно до мети дослідження поставлено такі **завдання**:

– проаналізувати міру вивченості явища симпозіумного руху в Україні та світі за допомогою опрацювання архівних і бібліографічних джерел;

– виокремити магістральні вектори критичної думки стосовно еволюції та сучасного стану світової скульптурної практики;

– зібрати, атрибутувати та каталогізувати репрезентативну об'єктну базу дослідження – твори ландшафтної, передусім симпозіумної, почасти станкової та малої пластики українських і зарубіжних скульпторів різних років – згідно з результатами натурних обстежень, вивченням архівних даних, матеріалів у мережі Internet та інтерв'ю з кураторами і скульпторами;

– дослідити передумови виникнення й специфіку двох перших етапів українського симпозіумного руху (1986-й – 1990-ті; 2000-ті);

– проаналізувати творчі доробки скульпторів-піонерів пленерної практики в Україні, визначити значення їхньої діяльності для еволюції української пластики межі ХХ–ХХІ ст.;

– розглянути генезу та сучасний стан розвитку міжнародного симпозіумного руху; з'ясувати його місце серед інших форм світової скульптурної практики другої половини ХХ – початку ХХІ ст.;

– виявити особливості функціонування пленерного руху на українських теренах згідно з наявною симпозіумною парадигмою від 1986 року до сьогодні;

– з'ясувати риси симпозіумного руху України як форми public art; зробити висновки про актуальність цієї практики у процесі формування іміджу населеного пункту й самоідентифікації його громади;

– систематизувати та проаналізувати зарубіжний симпозіумний доробок українських митців;

– визначити місце національного симпозіумного руху в контексті світової скульптурної практики та міжнародного симпозіумного руху; розкрити його роль

в оновленні художньої мови українських скульпторів наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст.

Об’єкт дослідження – світова скульптурна практика межі ХХ–ХХІ ст.

Предмет дослідження – історія симпозіумного руху в Україні та його соціокультурні завдання на межі ХХ–ХХІ ст.

Межі дослідження зумовлені різними рівнями розгляду проблеми:

– хронологічно дисертація охоплює період від 1986 року (моменту заснування українського симпозіумного руху) до 2023 року. Утім, еволюцію національної школи пластики та міжнародний симпозіумний рух проаналізовано з огляду на їхню історичну періодизацію – впродовж другої половини ХХ – початку ХХІ ст.;

– географічно дослідження сконцентровано на об’єктах ландшафтної пластики з території України, але передбачає унаочнення певних теоретичних та історичних положень прикладами зі скульптурної, зокрема симпозіумної, практики різних країн світу;

– предметно роботу зосереджено на симпозіумних творах, установлених у природному та урбаністичному середовищі.

Методологічна основа дослідження. З метою комплексно-інтегрального розгляду світових явищ мистецької еволюції в контексті трансформації постмодерністської парадигми культуротворення впродовж другої половини ХХ століття в її пізнішу фазу функціонування як post-постмодерністської парадигми візуальних практик зламу ХХ-ХХІ століть, було використано *філософський діалектичний метод*. Він уможливив розгляд вищевказаних процесів у їх взаємозв’язку та виявлення антагонізмів, характерних для соціокультурного стану сучасності й contemporary art. *Загальнонауковий історично-порівняльний метод* дозволив проаналізувати та зіставити міжнародний та український культурно-мистецькі дискурси для з’ясування закономірностей й особливостей розвитку скульптурної практики, передусім симпозіумної, а також етапи розвою національного симпозіумного руху.

Поставлені в науковій розвідці завдання зумовили сукупність специфічних конкретно-емпіричних методів дослідження, а саме: *стилістичного аналізу творів*

окремих митців і репрезентативних збірок симпозіумної скульптури, що надав змогу виявити й теоретично обґрунтувати провідні пластичні тенденції України межі ХХ–ХХІ ст. і довести вплив скульптурних симпозіумів на зміну образно-формальної мови українських митців; *аналітичного* – для локалізації явища українського симпозіумного руху в контексті міжнародного симпозіумного процесу та сучасних скульптурних практик світу й України, зокрема як форми *public art*; *синтетично-інтерпретаційного* – для виявлення сутнісних причинно-наслідкових зв'язків між виникненням і поширенням симпозіумного руху й оновленням пластичної манери скульпторів у зазначений період; *типологічного* – під час систематизації та класифікації різних елементів симпозіумної парадигми і груп симпозіумних творів відповідно до специфіки їхньої образно-пластичної мови та належності до різних художніх течій; *культурологічного* – для цілісного й усебічного розгляду скульптурних симпозіумів як явища сучасної культури та розуміння їх місця й ролі в сьогоденному соціокультурному просторі. *Полюві дослідження*, передусім у вигляді *натурного обстеження* різних видів скульптури, а також *інтерв'ю* зі скульпторами, кураторами та організаторами симпозіумів уможливили збір, узагальнення та вивчення конкретних даних і подальше тлумачення їх відповідно до завдань дисертації.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що **вперше**:

- висвітлено симпозіумну діяльність представників трьох поколінь митців – 1960-х, 1970-х та 1980-х, які стояли біля витоків національного пленерного руху; проаналізовано їхній внесок в оновлення сучасної української скульптури;
- досліджено концептуальну програму сучасного міжнародного симпозіумного руху, запроваджену його засновником – австрійським скульптором К. Прантлом;
- запропоновано парадигму структурно-функціональних моделей українських симпозіумів відповідно до сучасних реалій, яка дає змогу диференціювати їхні ідеологічні програми й експозиційні стратегії, а також виокремити формально-стильові тенденції української симпозіумної скульптури;
- розглянуто національний симпозіумний рух як форму *public art*;

– проаналізовано і введено до наукового вжитку твори українських скульпторів-учасників міжнародних симпозіумів в Україні й за кордоном, що досі не були досліджені та не публікувалися.

Уточнено:

– засади становлення міжнародної пленерної практики у другій половині ХХ ст.;

– трактування терміну «public art» в українському та зарубіжному мистецтвознавстві.

Набуло подальшого розвитку:

– дослідження генези та еволюційних шляхів міжнародного, зокрема українського, симпозіумного руху;

– аналіз образно-стилістичних особливостей творів української симпозіумної пластики.

Основні результати дослідження отримані дисертанткою особисто. Усі опубліковані в межах дослідження статті є одноосібними публікаціями авторки.

Практичне значення отриманих результатів наукового дослідження.

Основні положення, класифікації, висновки окремих розділів і підрозділів наукової розвідки можуть бути використані для розроблення авторських програм у навчальному процесі вищих навчальних закладів України культурно-мистецького профілю та в системі післядипломної освіти, а також для подальшого поглибленого вивчення явища міжнародного та національного симпозіумного руху практиками й теоретиками сучасного мистецтва. Результати дисертації стануть у нагоді й безпосередньо організаторам, артменеджерам і кураторам українських скульптурних симпозіумів, адже вони акцентують організаційні принципи та проблеми експонування й інтеграції ландшафтних творів у міське, зокрема паркове, середовище.

Апробація результатів дослідження. Основні положення, результати й висновки дисертації оприлюднено у формі доповідей на 7 конференціях: Міжвузівській науковій конференції молодих науковців, аспірантів і студентів «Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства» (НАОМА, м.

Київ, 21.05.2015); Міжнародній науковій конференції «Треті Платонівські читання. Пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» (НАОМА, м. Київ, 28.11.2015); Всеукраїнській науковій конференції молодих науковців, аспірантів та студентів «Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства» (НАОМА, м. Київ, 22.04.2016); Міжнародній науковій конференції «Четверті Платонівські читання. Пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» (НАОМА, м. Київ, 26.11.2016); Міжнародній науковій конференції «П'яті Платонівські читання. Пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» (НАОМА, м. Київ, 25.11.2017); Міжнародній науковій конференції «Шості Платонівські читання. Пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» (НАОМА, м. Київ, 24.11.2018); Міжнародній науковій конференції «Сьомі Платонівські читання. Пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» (НАОМА, м. Київ, 23.11.2019). Матеріали дослідження апробовано під час підготовки тексту про міжнародні скульптурні симпозиуми України для каталогу ISSA (Міжнародної асоціації скульптурних симпозиумів) (Китай, лютий 2018 р.); організації та модерування в межах проєкту «3D. Public Art. Скульптура просто неба» круглого столу на тему «Україна в контексті міжнародного симпозиумного руху: периферія чи активний учасник процесу?» (Національний заповідник «Софія Київська», м. Київ, 18.08.2018); читання лекції на тему «Скульптура в публічному просторі та її роль у формуванні іміджу міста» в межах освітньої програми Міжнародного симпозиуму скульптури «Interaction» (м. Біла Церква, 18.05.2019). Апробацією результатів стала організація (у співпраці з іншими кураторами) двох виставок у межах проєкту «Скульптура просто неба»: «Точка зору. Від Заходу до Сходу» (07.06 – 30.09.2016) і «3D. Public Art» (14.06 – 05.10.2018) (Національний заповідник «Софія Київська», м. Київ), а також проведення I Міжнародного симпозиуму скульптури в камені «Музика міста» (м. Покровськ Донецької області, 22.09.–14.10.2018).

Публікації. Основні результати дисертації викладено в 4 наукових публікаціях, з яких 3 – у наукових фахових виданнях, затверджених ВАК України, 1 – в іноземному міжнародному збірнику, зареєстрованому в міжнародних

наукометричних базах; а також у 7 публікаціях апробаційного характеру (матеріалах наукових конференцій).

Структура та обсяг дисертації. Дослідження складається з одного тому. Він має вступ, 3 розділи, висновки, список використаних джерел. Список використаних джерел налічує 191 позицію. Крім того, том містить три додатки: Додаток А – список ілюстрацій та ілюстрації (317 іл.); Додаток Б – інтерв'ю з митцями та кураторами; Додаток В – список опублікованих праць за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження. Обсяг основного тексту дисертації становить 171 сторінку, обсяг із додатками – 365 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

Полівимірний мистецький і соціокультурний характер національного симпозіумного руху кінця ХХ – початку ХХІ ст., його відкритість глобалізаційній специфіці мультикультурного світу та пов'язані із цим виклики потребують цілісного підходу до аналізу вказаного явища в його кореляції із одночасними загальносвітовими процесами.

Ускладнюють ретельне вивчення та систематизацію характерних ознак симпозіумної практики брак часової дистанції, розрізненість і неповність архівних даних, втрата або фізична недоступність окремих мистецьких артефактів, зокрема на тимчасово окупованій Російською Федерацією території України, та висока інтенсивність поширення міжнародного й національного симпозіумного руху.

Усебічне дослідження зазначеного феномена зумовило вивчення українських і зарубіжних наукових праць, в яких висвітлюються:

– актуальний стан культуротвірної діяльності в умовах ринкової економіки та зміни парадигми з трансцендентальної естетики до масової естетики глобалізації; вплив транснаціонального артбізнесу на сучасні візуальні практики; ризики інструменталізації творчої свідомості, втрати ідентичності та повсюдного панування дизайну (С. Абрам, А. Віленіца, Д. Ч. Доукінс, А. Єлінек, М. Квон, М. Дж. Леже, Р. Лі, М. Протас, Ж. Б. Слейтер, Г. Фостер, Р. Хамід);

– концептуальні, образно-стильові та формотвірні тенденції поступу світової пластики впродовж ХХ – початку ХХІ ст. (Л. Лисенко, А. Мошинська, В. Одрехівський, А. Поттс, М. Протас, Я. Пруденко, Г. Рід, В. Дж. Страхан);

– магістральні процеси й етапи еволюції української скульптури (монументальної, ландшафтної, станкової та малої пластики) другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (М. Безроднова, Н. Велігоцька, О. Голубець, Л. Лисенко, В. Одрехівський, О. Петрова, М. Протас, Л. Савицька, Г. Скляренко, О. Собкович, А. Тарасенко, О. Тарасенко, О. Федорук, Я. Хоменко та ін.);

– розвиток міжнародного та національного симпозіумного руху (передумови та особливості генези, хронологія, структурні і функціональні зміни, типологія симпозіумних моделей в Україні та світі; аналіз доробків ландшафтної скульптури конкретних пленерів і митців); участь українських скульпторів у міжнародних симпозіумах різних країн світу (П. Антоненко, Н. Бараб, М. Безроднова, Р. А. Генріх, К. Зьонгур, К. Ізменій-Нойбер, О. Костіна, Л. Лисенко, М. Олексенко, Ю. Присяжна, М. Протас, К. Рай, І. Ріммер, О. Собкович, О. Тарасенко, Г. Троценко, О. Федорук та ін.);

– творчість окремих скульпторів – учасників симпозіумного руху України (Л. Авраменко, Л. Лисенко, О. Петрова, М. Протас, Г. Скляренко, О. Собкович, О. Соловей, А. Тарасенко, О. Тарасенко, О. Федорук та ін.);

– комунікативні завдання й експозиційні принципи облаштування парків ландшафтної, зокрема симпозіумної скульптури, а також різноманітні аспекти інтеграції скульптури в публічний простір в Україні та поза її межами (Н. Дубовицька, Л. Лисенко, А. Мошинська, М. Протас, Л. Цзюньнань та ін.);

– проблематика і головні характеристики поняття «public art», його роль у розв’язанні нагальних соціокультурних питань, гуманізації та естетизації довкілля, сприянні сталому міському розвитку, формуванні ідентичності громади того чи іншого населеного пункту, вуличне мистецтво як транскультурний феномен, а також ознаки явища public sculpture (А. Єфімова, М. Квон, Н. Мусієнко, М. Протас, К. Станіславська, І. Тофан);

– загальні питання історії та теорії сучасного мистецтва, художньої критики, зокрема в термінологічній сфері, естетиці, культурології, філософії тощо (В. Беньямін, К. Бішоп, П. Бюргер, Л. Бербенець, Г. Вишеславський, К. Гамалія, Д. Кошут, О. Петрова, Я. Пруденко, А. Пучков, Г. Скляренко, Л. Смирна, О. Федорук, Л. Фідлер, В. Хаматов). У більшості із цих теоретичних і критичних праць порушуються актуальні питання сучасного мистецтва та трактування категорії «сучасність», яка стала центральною в критичному й мистецькому дискурсі ХХ – початку ХХІ ст. Вивчення останніх доводить наявність проблеми термінологічної

неузгодженості категоріально-понятійного апарату сучасного мистецтва і проблеми видової ідентифікації художніх творів [131, с. 100].

Висвітленню та критичному огляду впливу культурного популізму, комерціалізації та уніфікації на актуальні мистецькі процеси, як на глобальному, так і національному рівнях присвячений цілий корпус західних наукових розвідок, аналіз яких є важливим для усвідомлення культурно-мистецького процесу, в умовах якого функціонує міжнародний, зокрема національний, симпозиумний рух.

Так, британська аналітикиня та мисткиня А. Єлінек, викриваючи уречевлення сучасного мистецтва, зокрема в аспекті «спрощеного та популістського напрямку, котрого вимагає неолібералізм від мистецтва, зауважує, що «мистецтво можна розуміти як дисципліну, що формує знання, щоб стратегічно протистояти різним примусам, котрі виникли з неолібералізацією економіки та політики, а також з інтерналізацією неоліберальних цінностей»¹ [170, р. 163]. Вона переконана, що напрямок, в якому продовжує рухатися світ мистецтва, шкодить йому, а, отже, і суспільству [170, р. 160].

Як наслідок, культурна індустрія уодноманітнює мистецькі процеси, ставлячи під потенційну загрозу, зокрема майбутнє національного образотворення. За словами американського критика та куратора Ч. Докінза, «сучасний редукаціонізм – це стратегія виживання у важкій подорожі через сьогоднішнє. Мистецтво, література, музика та філософія пережили двадцяте століття, тому що вони викинули весь непотрібний багаж», «вони показують, що можна відмовитися від багато чого — від традицій, надій, навичок та ідей — і все ще продовжувати свою діяльність в проекті зменшеної форми» [158, р. 15]. Оскільки сучасне мистецтво охопило все суспільство і поглинуло все, що можна було використати для своїх цілей, то у сучасному світі все може стати витвором мистецтва, навіть звичайні речі та предмети, котрі очікують відбору. Для цього, слідом за Ж. Бодріаром вважає Ч. Докінз, достатньо позбавити предмет його функції, нічого в ньому не змінюючи, так, як це робить *readymade* [158, р. 18, 20]. У минулому столітті відбулося

¹ Усі цитати та парафрази дисертантка переклала українською мовою задля цілісності викладу.

розщеплення й гібридизація культури та її ролей, що призвело до постійного розширення визначення цих ролей. Мистецтво теж не залишилося поза цими змінами, оскільки воно перетворилося на форму ідеології, якою послуговуються під час його «виробництва». Сучасні митці перебувають у часі, коли вони не здатні відповідати історичним цінностям. Ані історія мистецтва, ані естетичні цінності не можуть стримати деволоцію contemporary art в іншу форму соціальних медіа, реплікацію історичних форм чи естетизоване повсякдення життя. Оскільки ідентичністю керують, влада діє, опір наперед визначений, то ідеологія та влада зумовлюють цінність contemporary art. Для підтвердження цієї думки автор наводить цитату Ж. Бодріяра: «художні навички чи здібності більше не потрібні. Цінність визначається ідеологією» [158, р. 71, 77].

На вище зазначеній проблемі наголошує і Р. Лі у своїй статті «Про поняття заангажованого мистецтва та заангажованих митців» (2018). Вона вважає основним елементом ідентифікації мистецтва мистецтвом його автономію, тобто здатність мистецького твору до самовизначення, а не суто репрезентацію ним певної ідеї чи морального уроку. Через це «зростання таких фраз, як «політичне мистецтво», «активістське мистецтво» та «художній активізм» сигналізує про неспроможність системи нашого нинішнього суспільства виявити та підтримати автономне мистецтво...» [175, р. 1, 7].

Американський історик й арткритик Г. Фостер, чиї дослідження зосереджені на ролі авангарду в постмодернізмі, у своїй збірці есе «Дизайн і злочинність (та інші діатриби)» (2002) так само відзначає нівелювання ієрархії в культурі і заміну її комерційною культурою, яка розглядається вже не як предмет зневаги, а як «джерело статусу» [162, р. 4]. Він також зауважує, що сьогоденній світ тотального дизайну не є новим – він був створений рухом Баугауз та іншими авангардними напрямками, але згодом перетворився на інструмент комерціалізації та панкапіталістичного підкорення [162, р. 19, 25]. Утім, наголошуючи на кризових явищах в сучасному мистецтві, зокрема спричинених впливом на нього феномена постправди, Г. Фостер підкреслює, що у світі фальшивих новин і вигадок

мистецтво може стати формою протесту й засобом боротьби зі спотворенням правди і маніпуляцією фактами [163, р. 19-21, 26-27, 61-64, 66-68].

Результатом зрощення капіталу та креативності є створення «сірої зони», де мистецтво деградує, підпорядковуючись інтересам біополітичного режиму, і стає одним з багатьох товарів на ринку. Таке мистецтво не оперує трансцендентними ідеалами краси, котрі раніше визначали його значення і сутність, на чому акцентує в своєму критичному тексті «Нейтралізація заангажованих суб'єктів у креативному місті» (2015) британська арттеоретикня та письменниця Ж. Б. Слейтер [180]. Тезу про «сіру зону», в якій опинилося сучасне мистецтво, розвиває в своїй статті «Агентство мистецтва в несвідомому» (2015) і канадський фахівець в галузі теорії культури М. Дж. Леже. Він переконаний, що в умовах глобалізму мистецтво стає все більше залежним від економічних факторів і використовується як інструмент біополітичного регулювання мас: «contemporary art впав у політекономію, став формою неолібералізму, де керує капітал, тому твори візуальних практик стали лаканівським символом кастрації» [180].

Аналізуючи наслідки альянсу між капіталом і креативними індустріями в контексті міської регенерації у статті «Мистецтво нової класової географії міста – культурно керована регенерація міст, що слугує модернізації периферії», сербська дослідниця урбаністики та арттеоретикня А. Віленіца підкреслює, що мистецтво та культура стали важливим інструментом у процесах створення нових просторових і геополітичних констеляцій у капіталістичних суспільствах. При цьому вони «зводяться до їхньої економічної функції в проекті залучення інвесторів, туризму та стимулювання економіки через скорочення витрат на робочу силу та соціальних внесків, надання поштовху підприємницькій моделі роботи, приватизації культури і максимізації прибутку» [180]. Через демократизацію сучасної культури в напрямку неоліберально-капіталістичного підприємництва митці звільняються від патронату держави і ідеологій, натомість підпадають під пресинг ринку. А. Віленіца переконана, що попри нібито благородні наміри щодо зміни функції територій індустрія мистецтва та культури використовується як маркетингова стратегія для трансформації територій, міського розвитку й притоку

капіталу. Такі проєкти можуть бути корупційною схемою капіталу, котра не сприяє розвитку митців і не розв'язує проблем держави та суспільства [180].

У статті «Креативна фабрика: Колективна творчість та автономія в неоліберальній машині креативних індустрій» фахівець у галузі соціальної та культурної антропології й директор Фестивалю Street Art у Люблянні С. Абрам критично розглядає джентрифікацію як частину ширшої капіталістичної стратегії та доходить висновку, що в неоліберальному капіталізмі відбувається парадигмальна зміна ролі культури. Це означає, що культура втрачає свою автономію та стає засобом деполітизації, тобто зменшення політичного впливу і ролі культури як засобу критики системи [180].

На наслідки глобалізації капіталістичної економіки для contemporary art вказує і новозеландська історикня мистецтва Р. Хамід, котра вивчає моделі артбієнале та артярмарків. У своїй статті «Постглобалізація, зміна мистецьких парадигм та авангардні гамбіти: Венеційська бієнале 2017» (2017) вона наголошує на тому, що через глобалізацію мистецтво стало приватним бізнесом, залежним від економічного обміну, а не від символічних культурних цінностей. Аналізуючи, зокрема 57-у Венеційську бієнале, дослідниця зазначає, що вона поступово перетворюється на платформу для найсучасніших форм мистецької практики, котра репрезентує інтернаціоналізацію світу contemporary art, проте при цьому стикається з провідними сьогочасними тенденціями – домінуванням «високого мистецтва» та «видовищності» – й стає сферою діяльності багатих корпорацій, елітних меценатів і відомих митців [165, р. 1, 2, 12].

Впливом інституційних і ринкових сил пояснює у книзі «Одне місце за іншим: site-specific art та місцева ідентичність» (2002) корейська кураторка, фахівчиня з сучасного мистецтва, ленд-арту та site-specific art М. Квон ослаблення впродовж 1980–1990-х естетичної та політичної ефективності мистецтва, пов'язаного з site-specificity. За її словами, паралельно триває переосмислення ролі митця та відновлення ним свого авторитету як автора сенсів; набуття site-specific art нового для нього статусу товару через повернення автономії мистецьким творам, а також

загальний зсув у сучасному мистецтві від «естетики адміністрування» до «адміністрування естетики» [174, р. 38, 65, 115].

Відома дослідниця міжнародного та українського симпозіумного руху М. Протас у своїх численних статтях і монографіях теж висловлює серйозну стурбованість щодо потреби захисту культурної самобутності української нації від згубного впливу глобальних євроцентричних практик і постетнічної панідеології. Зміцненню позицій української культури та мистецтва, на її думку, мають слугувати дослідження деколоніального артдискурсу як епістемічного спротиву імперському наративу *global art*. Вона піддає критичному аналізу ризику уречевлення візуальних практик у сучасному культурно-мистецькому процесі, намагаючись боротися з культивацією історико-культурної амнезії та спотворенням культурної пам'яті, що здатні підірвати самоідентифікацію національного мистецтва. Відповідно, повернення до українського соціокультурного контексту і використання критеріїв оцінки, котрі враховують трансцендентальну естетику та українські традиції образотворення, мають сприяти збереженню і розвитку національної культурної спадщини [73; 75; 76; 80; 87; 88; 89; 90; 182].

Висвітленню історії пластичного мистецтва впродовж XX – початку XXI ст. присвячено низку опублікованих українських і зарубіжних наукових праць, в яких неодноразово порушувалося питання трансформації видової природи скульптури. Дослідники розглядають зазначене явище як компонент загальної проблеми зміни онтичних та онтологічних підвалин сучасного мистецтва, зокрема філософських і культурно-мистецьких парадигм модернізму й постмодернізму, а із середини 1990-х також *post-постмодернізму*. Переважно ці мистецтвознавчі розвідки сконцентровані на історично-хронологічному аналізі описаної вище тематики, містять спроби її теоретичного осмислення та часто характеризуються полярними оцінками й різним розумінням тих самих явищ XX – початку XXI ст.

До фундаментальних видань цього штибу належить книжка «Стисла історія сучасної скульптури» (2007 / перше видання – 1964) англійського історика мистецтва Г. Ріда [184]. Заслугою мистецтвознавця є створення панорамної

картини художнього життя кінця XIX ст. – початку 1960-х із рефлексією витоків і природи нових мистецьких течій – примітивізму, кубізму, конструктивізму, віталізму, нової скульптури тощо, а також їхнього впливу на творчість класиків світової скульптури XX ст. Дослідження Г. Ріда уможлиблює усвідомлення психології творчості митців першої половини XX ст., які протиставили класичному європейському мистецтву пошуки адекватних духові нового часу засобів художньої виразності. Зокрема, ідеться про їх звернення до різних художніх стилів власної та інших культур. Адже схожі процеси спостерігаємо в Україні в другій половині XX ст., починаючи від доби шістдесятництва. Проаналізовані автором явища епохи модернізму та авангарду активно переосмислювали українські митці на межі XX–XXI ст. У контексті теми дисертації особливої уваги потребує трактування Г. Рідом таких понять, як «еклектика» (прийом у мистецтві, який передбачає вільний вибір і поєднання стилів, що відрізняються від власного стилю художника), «екзотичність» (запозичення вказаних стилів у культурі, що відрізняється від його власної культури) та «примітив», до якого в європейському мистецтві він відносить раннє грецьке, етруське, романське й готичне мистецтво [184, р. 43, 53]. На думку науковця, ці періоди віддалені від нас так, що здаються екзотичними, тому художник XX ст. не диференціює примітивних і екзотичних джерел, використовуючи їх як «імпульс» для цілеспрямованого пошуку нової пластичної форми. Серед останніх – мистецтво Далекого Сходу, мистецтво африканських племен, примітивне мистецтво (фольклор, дитяча творчість та наївне мистецтво), доісторичне мистецтво (особливо неолітичне різьблення), мистецтво доколумбової Америки, раннє грецьке й етруське мистецтво, ранньохристиянське (насамперед романське) мистецтво та ін. [184, р. 43]. Г. Рід вважає, що поняття «примітивне мистецтво» є дуже широким узагальненням, для якого характерні дві ознаки: велика часова дистанція і символічна природа образів. Проте воно абсолютно не нівелює стильових та якісних відмінностей між, наприклад, африканською скульптурою і скульптурою Давнього Єгипту або африканською скульптурою та давньогрецькою скульптурою геометричного періоду [184, р. 52, 53, 54]. Разом з тим слід підкреслити, що сучасні дослідники, котрі поділяють

позицію В. Мігноло [178], висувають зауваження щодо коректності використання терміна «примітивне мистецтво». На їхню думку, він відображає колоніальний погляд західної культури на інші культури.

Утім, думки Г. Ріда дотримується і українська мистецтвознавиця Л. Лисенко. Вона використовує термін «примітив» для позначення архаїчного мистецтва, яке сприяло оновленню скульптурної поетики впродовж ХХ ст. [52, с. 81]. Така парадигма не узгоджується з мистецтвознавчою традицією, де розрізняються поняття «примітиву» як «класичного фольклору» та «наївізму» як «типологічно нечистого фольклору» [66, с. 23]. Пов'язану із цим термінологічну проблематику порушує у своїх розвідках, зокрема українська дослідниця О. Петрова [66, с. 23, 24, 25]. Утім, оскільки темою дисертації не передбачено розгляду особливостей походження і функціонування різновидів фольклору, ми свідомо керуємося міркуваннями Г. Ріда та Л. Лисенко у вищезазначеному питанні.

Англійський історик мистецтва та викладач В. Дж. Страхан присвятив свій вичерпний довідник 1984 року скульптурі просто неба в Британії [189]. Його праця пропонує прискіпливий аналітичний погляд на 550 робіт 195 сучасних скульпторів, розташованих у публічному просторі в різних регіонах Англії, Уельсу та Шотландії. Важливо, що починає він свою оповідь від піонерів континентальної європейської скульптури кінця ХІХ–ХХ ст., котрі вплинули на еволюцію цього виду образотворчого мистецтва в Британії. З погляду теми дисертації цікаве занурення В. Дж. Страхана в тему виставок скульптури просто неба та його твердження про їхнє значення не лише для розвитку формату тимчасових виставкових проєктів, але й для поширення у зазначений період скульптури в публічному просторі, зокрема, в районах новобудов, громадських центрах, біля навчальних закладів, у муніципальних і музейних садах, а також у скульптурних парках [189, р. 9].

Процеси, які спіткали світову скульптурну практику через зміну художньо-естетичних моделей – модернізму, постмодернізму та post-постмодернізму – у ХХ ст. – на початку ХХІ ст., висвітлено, зокрема, в «Антології сучасної скульптури» (Modern Sculpture Reader, 2007 / перевидання – 2012) американського

історика і теоретика мистецтва А. Поттса [181]; монографії «Скульптура сьогодні» (2013) британської арткритикині та кураторки А. Мошинської [179]; монографії «Мистецько-видовищні форми сучасної культури» української мистецтвознавиці К. Станіславської [115]; статті «Класичні види мистецтва в епоху новітніх технологій. Скульптура» (2014) української дослідниці Я. Пруденко [92] та ін. Серед іншого йдеться про так зване явище «розмивання меж». Адже, з одного боку, останніми десятиліттями поширюється естетизація різних царин людської діяльності, що ускладнює вироблення критеріїв для ідентифікації того чи іншого об'єкта як твору мистецтва. З іншого, спостерігаємо видову та жанрову дифузію у художній сфері, її зближення з реальним життям [102; 108; 115; 179; 181]. Тож у вступі до «Антології сучасної скульптури» під назвою «Ідея сучасної скульптури» А. Поттс, як і решта його колег, акцентує проблему визначення поняття скульптури як виду мистецтва впродовж ХХ ст. і подальшого її ускладнення, починаючи від кінця 1970-х. Водночас автор слушно зауважує, що й традиційна скульптура досі залишається предметом наукових досліджень сучасних арткритиків [181, р. 13–14].

А. Мошинська натомість розглядає концептуальні та формотвірні метаморфози винятково у сфері скульптури, що існує в постмодерністській артепістемі, ігноруючи проблематику традиційної пластики [179, р. 12]. Утім, у площині цього дослідження має значення огляд авторкою останніх тенденцій тривимірного візуального мистецтва, а також поєднання мистецтв, що уможливило розуміння місця й ролі ландшафтної, зокрема симпозиумної, скульптури в контексті світової скульптурної практики.

Окремою частиною джерельної бази дисертації є аналітичні статті, присвячені Всеукраїнським трієнале скульптури, що їх започаткувала Національна спілка художників України 1999 року [34; 39; 42; 43; 72; 91]. Трієнале дотепер залишаються єдиними фаховими виставками в Україні, котрі відображають актуальні пластичні та ідейні пошуки, а також сигналізують про нові тенденції й кризові явища в національній скульптурній школі. Лакмусом для них є твори призерів, відібрані професійним журі виставки. Приклади творів лауреатів гран-прі та першої премії на Трієнале з 1999 по 2008 роки вказують на трансформацію

стилістичних і формотвірних пріоритетів митців. Вони продовжували/ють переосмислювати академічну фігуративну скульптурну традицію в дискурсійному полі постмодернізму та post-постмодернізму.

Наприклад, роботи В. Клокова (1928–2007) на першій Трієнале 1999 року унаочнювали класицистичну ідеалізацію образу, а В. Протас (1954–2020) на другій Трієнале 2002 року інтерпретував іконографію античної міфології, що не полишає простору ідеального. Уже на III Трієнале 2005 року журі віддає перевагу натуралізму сповненого тактильності жіночого ню В. Корчового [39, с. 41, 42, 45]. На IV Трієнале 2008 року В. Кочмар (Харків) представив реалістичну скульптуру, в якій збалансована відчутна тілесність та змістова наповненість чоловічого і жіночого образів.

З нагоди першої трієнале була проведена науково-теоретична конференція «Сучасна українська скульптура. Проблематика, шляхи розвитку», участь в якій взяли провідні українські мистецтвознавці та шанувальники пластичного мистецтва. Для ретроспективного погляду на еволюцію, здобутки та проблеми скульптурного мистецтва в Україні 1990-х мають вагоме значення доповіді, зафіксовані в каталозі «Всеукраїнська трієнале скульптури: Київ '99» [42; 74; 145]. Зокрема, Л. Лисенко в доповіді «Скульптура сьогодні» порушує низку питань перехідного періоду в царині монументальної та монументально-декоративної скульптури, яка, з одного боку, віддалялася від ідеологічного офіціозу радянських часів, опановувала нові теми незалежної держави, а з іншого, і далі існувала в старій образно-пластичній системі координат [42, с. 134–135]. Авторка обґрунтовує позитивні та негативні впливи на її розвиток співробітництва скульпторів із новими замовниками та активного процесу комерціалізації сучасного мистецтва. Власне, як показує досвід, указані питання й досі актуальні. Колега дослідниці – М. Протас у доповіді «Знак і символ в українській скульптурі» зосереджується на критичному аналізі тогорічної виставки скульптури, виокремлюючи на її базі дві лінії розвитку української пластики: символіко-міфологічну та концептуально-знакову, визнаючи право на існування обох, але віддаючи перевагу першій, що спирається на давні

сакральні традиції і духовний зв'язок сучасних митців та майстрів минулого [74, с. 137, 138, 139].

Грунтовному й усебічному дослідженню еволюційних етапів становлення національної школи пластики ХХ ст. у широкому контексті світового образотворчого мистецтва і зміни художніх систем присвячено також монографію М. Протас «Українська скульптура ХХ ст.» (2006). Однією з наріжних комплексних проблем сучасного мистецтва авторка вважає не лише втрату ним традиційної специфіки та образності, тотальну руйнацію художнім процесом ХХ ст. усіх культурних і мовних кодів, а й дегуманізацію творчої діяльності як продукту часової конструкції «modern-contemporary» [79, с. 242].

У розділі «Скульптура» п'ятого тому «Історії українського мистецтва» (2007) Л. Лисенко та М. Протас розглядають опрацювання українськими скульпторами із середини 1980-х модерністських принципів формотворення, а з кінця 1980-х і протягом 1990-х постмодерністської мистецької парадигми у контексті оновлення їхнього пластичного мислення. Науковиці критично ставляться до механічного накладання європейської «кальки» на історію українського мистецтва, проте висловлюють припущення щодо можливості проведення певних аналогій між причинами, які викликали зацікавленість митців модерністською й постмодерністською моделями формотворення в західному світі та в Україні [40, с. 802]. Великої уваги у контексті теми дисертації потребує зауважений Л. Лисенко та М. Протас факт пошуку сучасними українськими скульпторами автентичності [40, с. 806].

Українську модель художнього поступу, якщо її порівняти з процесами, що відбувалися на світовій арені, розглядає у своїй монографії «Мистецтво ХХ століття: український шлях» (2012) також О. Голубець. Автор не має мети вичерпно дослідити історію мистецтва, радше – виявити його провідні та приховані тенденції, рухи та явища, а також «повернути втрачене і заповнити “білі плями”» [20, с. 8]. На відміну від колег, О. Голубець наводить аргументи щодо парадоксальності й анахронізму амбівалентних «неомодерністської (неоавангардної)» та «постмодерністської» тенденцій у сучасному українському

мистецтві, що не мають аналогів у світі, окрім території колишнього СРСР [20, с. 5, 6, 139, 143, 158, 159]. На думку дослідника, через травматичний досвід посттоталітарного суспільства, яке зіткнулося з болісними процесами виявлення історичної правди, постмодернізм був цілком «інородним тілом» у царині відроджуваного національного мистецтва [20, с. 164, 175].

У статтях та есеях О. Петрової, присвячених теоретичному осмисленню проблематики сучасного українського мистецтва та прогресивних тенденцій його розвитку від 1970-х років ХХ ст. до початку ХХІ ст., аналіз актуальних художніх практик також поляризується між митцями, які лишаються прихильниками «естетики прекрасного» й гуманістичних цінностей, реконструюючи традиції класичного авангарду, і представниками постмодерністських рефлексій з їхньою цитатністю, естетикою «потворного» тощо [66, с. 8; 81].

Г. Скляренко у монографії та наукових статтях висвітлює творчу діяльність українських митців від доби так званої радянської «відлиги» до Незалежності України і робить висновки щодо специфіки, форм і різновидів сучасного українського мистецтва [104; 106]. Мистецтвознавиця зазначає, що джерела новітнього мистецтва України закорінені в добі «перебудови» середини 1980-х, коли художній аналіз «української теми» відбувався в просторі культурного осмислення, де стикались «стара й нова міфологія, пострадянська реальність і національне самовизначення». У незалежній Україні саме покоління межі 1980–1990-х вперше залучило національний наратив до актуальних художніх проблем, адже його представники відмовлялись від загальноприйнятих канонів, демонстрували нове ставлення художників до світу та мистецтва, нові естетичні принципи. Як і решта українських дослідників, Г. Скляренко завважує, що, попри аналогічні чи дуже схожі зовнішньо зі світовими художні процеси, українське мистецтво виявляло самобутні риси та власний зміст [106, с. 11, 12]. При цьому О. Петрова справедливо наголошує: підґрунтя для подальших експериментів генерації 1990-х підготували саме покоління 1960–1980-х [68, с. 12].

Хоч і є розбіжності в оцінюванні певних художніх явищ і процесів межі ХХ–ХХІ ст., думки українських мистецтвознавців щодо трактування категорії

«національного» у мистецтві збігаються. Дослідники переконані в тому, що відчуття національного має бути саме внутрішньою, глибоко духовною категорією, не обмеженою суто формальними ознаками чи зовнішнім етнографізмом [8, с. 181; 20, с. 141]. Тож пошуки «сучасного національного стилю» або «сучасного українського стилю» в українському мистецтві, хронологія яких охоплює три етапи – 1920-ті, 1960-ті та останню чверть ХХ ст., були насамперед пов'язані з актуалізацією першоджерел національного мистецтва як протиставлення «інтернаціоналізованому» соцреалізму [20, с. 144, 157; 52, с. 82; 66, с. 14, 21, 27; 140, с. 10; 143, с. 136; 144, с. 87].

Окрім вищезгаданих наукових розвідок, багатим фактичним матеріалом і різнобічним формально-стилістичним аналізом провідних тенденцій радянської скульптури другої половини ХХ ст., а також концептуальних і пластично-просторових метаморфоз української скульптури часів Незалежності, характеризуються дослідження мистецтвознавців: С. Базазьянц [7], О. Голубця [19], Н. Дубовицької [23], О. Костіної [30], Л. Лисенко [41; 44; 46; 50], Л. Лисенко та Я. Хоменко [47], М. Протас [71], О. Собкович [112]; дипломні роботи, які захистили І. Савіна [95] і Н. Сьоміна [132] 2017 року на кафедрі теорії та історії мистецтва НАОМА, а також дисертація В. Одрехівського (2018) [59]. Ці праці уможливають висновки щодо причино-наслідкових зв'язків між політичною й соціокультурною ситуацією у 1960–1970-ті, станом розвитку різних видів тогочасної пластики й архітектури та зародженням симпозіумного руху на території колишніх радянських республік. До того ж у частині згаданих джерел реконструюються етапи еволюції української скульптури наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. і вказуються трансформаційні вектори, згідно з якими остання поступово усвідомлювала себе частиною загальноєвропейського та світового артпроцесу.

Формування філософії і естетики української ландшафтної пластики у відповідних історичних реаліях (починаючи від 1960-х), а також своєрідність та еволюція індивідуальної образно-пластичної мови когорти українських скульпторів-учасників міжнародного й українського симпозіумного руху

М. Білика, О. Додатко, О. Дяченка, М. Левченка, Л. Мисько, Є. Прокопова, В. Протаса, Б. Румянцева, К. Синицького, Ю. Синькевича, М. Степанова, О. Сухоліта, В. Татарського, В. Федорука та ін. висвітлюють передусім у мистецтвознавчих працях загального характеру, вступних статтях до каталогів виставок і творів скульпторів, у журнальних та газетних статтях, а також на Інтернет-ресурсах такі автори, як: О. Авраменко [1], Є. Демченко [21], Н. Костюченко [31], Л. Лисенко [35; 36; 38; 45; 51; 53], Б. Лобановський [49], О. Петрова [67; 68], М. Протас [81; 85; 89], Г. Пилипенко [69], О. Савицька [96], Г. Склярєнко [103; 105], М. Стрельцова [127], А. Тарасенко [133], О. Тарасенко [100; 101; 134], О. Федорук [143] та ін. З указаної проблематики допоміжними засобами інформації також є публікації в мережі Інтернет і каталоги різних авторів / симпозіумів [11; 24; 64; 107]. Дослідженню окремих аспектів творчості й різних царин образотворчого мистецтва, в яких працює О. Сухоліт, присвячено також дві магістерські дипломні роботи, захищені на кафедрі теорії та історії мистецтва НАОМА (Київ), К. Литвиненко (2011) [48] і К. Цигикало (2019) [147]. Утім, у жодному з указаних текстів увага не концентрується на суто пленерному досвіді українських майстрів.

Вивчення наукових розвідок доводить, що тема міжнародного симпозіумного руху ще не достатньо висвітлена в зарубіжному мистецтвознавстві. Зокрема, турецька скульпторка й дослідниця К. Зьонгур у статті «Міжнародні скульптурні симпозіуми та враження» (2017) стверджує, що в наявній фаховій літературі немає критичних досліджень турецьких і світових симпозіумів скульптури. Вона, ґрунтуючись на власному досвіді участі у 30 міжнародних симпозіумах і організації п'ятох із них, розглянула спільні та протилежні риси світових скульптурних симпозіумів у камені та подала класифікацію останніх згідно з умовами їх проведення. Аналізуючи історичний шлях міжнародної пленерної практики, К. Зьонгур вказує на те, що на початку симпозіумної діяльності 1959 року її змістове наповнення полягало в роботі скульпторів із кам'яними брилами великого розміру. Натомість сьогодні симпозіуми перетворилися на мистецькі акції, які уможливають спільну роботу митців у публічному просторі [191, р. 420]. Ця теза

К. Зьонгур здається не достатньо переконливою на підставі вивчення оприлюднених у 1970-х у маніфесті скульптора К. Прантла, котрий вважається засновником міжнародного симпозіумного руху, засадничих принципів світової симпозіумної практики. Їх наводить у своїй багато ілюстрованій дипломній роботі «Прогулянка пагорбом Санкт-Маргаретен. Від каменю до каменю» австрійська науковиця К. Ізменій-Нойбер. Остання цікава своїм фактологічним матеріалом, а також аналізом симпозіумних робіт із кар'єра Санкт-Маргаретен, де проводився перший у світовій історії офіційно задокументований симпозіум європейських скульпторів [169]. Широкому колу ідеологічних, організаційних, професійних і художніх питань міжнародного симпозіумного руху присвячено низку здебільшого інформаційних Інтернет-матеріалів та науково-популярних статей іноземних авторів [152; 157; 160; 166; 167; 168; 185; 186].

Цю лакуну на наших теренах від кінця 1970-х почасти заповнюють наукові, науково-популярні й публіцистичні статті, інтерв'ю зі скульпторами та організаторами симпозіумів, а також вступні статті до каталогів українських симпозіумів різних авторів [6; 9; 13; 28; 30; 33; 93; 94; 98; 99; 100; 101; 110; 111; 117; 136; 138; 144]. Вагомим джерелом інформації щодо специфіки початкового етапу національного симпозіумного руху є дипломна робота М. Олексенко «Скульптура в пленері / За матеріалами українських симпозіумів 1986–1992 років» (УАМ, Київ, 1993). Робота дослідниці не претендує на всебічне дослідження зазначеної теми, а має на меті збирання і систематизування наявних даних для визначення генези та тенденцій поступу симпозіумної практики на українських теренах, а також аналітичний синопсис конкретних об'єктів ландшафтної скульптури. Авторка наголошує на проблемі руйнації пленерних творів через брак культури їхнього сприйняття, інтелектуальну й духовну обмеженість окремих представників українського суспільства. Понад те, навіть за участі Спілки художників України в організації симпозіумів межі 1980–1990-х М. Олексенко завважує пробіли у фіксації та атрибутуванні більшості симпозіумних творів [60 с. 11].

Пленерна проблематика порушується й у Матеріалах науково-практичної конференції «Традиції скульптурної школи Михайла Лисенка в контексті сучасної європейської скульптури», яка відбулася 2006 року у НХМУ у межах ювілейної виставки «Скульптор Михайло Лисенко і його учні» (кураторка – Л. Лисенко). Зокрема, Т. Астраханцева, розповідаючи про творчість скульптора, активного учасника міжнародного симпозиумного руху А. Балашова, побіжно виокремлює роль та самотній характер цієї форми колективної роботи художників [54, с. 21]. У тезах виступу Л. Жеруоліте «Парк скульптури під Вільнюсом» також згадується місцева практика проведення регулярних пленерів молодих митців зі Східної і Центральної Європи [54, с. 32]. Українські скульптори Ю. Синькевич та В. Кочмар розповідають на сторінках видання про переваги та художньо-естетичну спрямованість українських симпозиумів другої половини 2000-х (Донецьк, Дніпропетровськ (нині – Дніпро) і Святогірськ) [54, с. 32–33]. Симптоматично, що всі учасники конференції схвально відгукуються про симпозиумний рух та акцентують його актуальність у тогочасному міжнародному мистецькому просторі.

На вагомому значенні симпозиумів для професійного зростання та модернізації пластичної мови українських скульпторів у вступній статті до альбому «Микола Білик. Втілене» (2003) наголошує й доктор мистецтвознавства О. Федорук. Їхній позитивний вплив він, зокрема, обґрунтовує можливістю вільного творення та імпровізації просто неба [143, с. 7]. Одним зі слухних спостережень мистецтвознавця вважаємо той факт, що українські трієнале скульптури в залах ЦБХ України (1999, 2002, 2005, 2008) мали високий рівень саме завдяки пленерним напрацюванням скульпторів [143, с. 7]. Провідні фахівці із симпозиумного руху в Україні Л. Лисенко й М. Протас також поділяють думку про те, що практика традиційних скульптурних симпозиумів є одним із найвпливовіших факторів якісних зрушень у царині української скульптури межі ХХ – початку ХХІ ст. разом із регулярними виставками Всеукраїнської трієнале скульптури (з 1999 року) і Великими скульптурними салонами (їх ініціювала 2006 року колишня директорка Українського дому Н. Заболотна); активізації творчої діяльності українських скульпторів; процесу зародження нових скульптурних осередків наприкінці ХХ –

на початку XXI ст.; підвищення рівня майстерності митців і поступової інтеграції української скульптури до світового мистецького простору. Мистецтвознавиця О. Тарасенко у своїх вступних статтях до двох каталогів одеських симпозіумів 1988 та 1990 років теж завважує позитивну роль цього формату для еволюції національної скульптури та індивідуального професійного росту кожного з його учасників. Робота з твердим матеріалом (камінь) стимулює скульптора до застосування мінімуму засобів для досягнення максимальної виразності втілюваного образу. Безпосередній контакт з природою уможлиблює нові грані світосприйняття та інше переживання довкілля, аніж у тісній майстерні. Зрештою, на тогочасних симпозіумах відбувся успішній перехід від політично заангажованої скульптури до мистецтва, що транслює вічні, загальнолюдські цінності [100, с. 5; 101, с. 5].

Найгрунтовнішою розвідкою на зазначену тему в Україні є монографія М. Протас «Скульптурні симпозіуми України. Стилiстико-парадигмальна еволюція» (2012), яка висвітлює їх як філософсько-культурологічний та мистецький феномен межі XX–XXI ст. До спектру своїх завдань авторка зараховує не відображення хронології розвитку національного симпозіумного руху чи вироблення певних типологій, а осмислення дійсної мотивації праці скульптора в специфічних умовах пленеру, принципів побутування симпозіумів, цього «молодого організму культурного життя України», задля відповіді на питання: що вони дають суспільству і чого саме можна чекати від них у майбутньому [71, с. 12]. М. Протас детально розглядає низку проведених на українських теренах та окремих зарубіжних пленерів, аналізуючи не лише їхні організаційні і концептуальні засади, а й глобалізаційні та інтеграційні процеси в царині міжнародного симпозіумного руху і їхній вплив на зміну художньо-естетичної та формотвірної оптики українських скульпторів. Мистецтвознавиця побіжно визначає особливості ландшафтної скульптури світу (не лише симпозіумної) і акцентує головну відмінність сучасної української скульптури від західноєвропейської, що полягає в збереженні традиційної скульптури з образно-композиційною структурою твору та його духовним змістом, а також домінантою стилістичного спрямування на

«толерантний діалогізм класичної традиції з модернізованим формальним світобаченням» [71, с. 34]. Науковиця дорікає контемпорарній світовій скульптурі засиллям знакової пластики з характерним для неї браком естетики трансцендентного [71, с. 21, 22, 26]. Хоча при цьому варто зважати на той факт, що, попри домінування *contemporary art*, західна цивілізація також зберігає і розвиває традицію класичної та модерністської скульптури.

У своїх монографіях «Мистецтво посткультури: тенденції, ризики, перспективи» (2020) та «Наративи українського скульптуротворення ХХ–ХХІ століть: в контексті творчості Володимира Протаса» (2022) і численних наукових статтях М. Протас також наголошує на різних аспектах міжнародного і національного симпозіумного руху. Синтезуючи мистецтвознавчий і культурологічний підходи до вивчення зазначеної теми із залученням елементів філософії, психології та естетики, вона продовжує викривати нинішні симпозіумні тенденції: потяг митців до техноїдного артизму, «люмпенізацію» (зниження рівня професіоналізму та оригінальності в мистецтві), підкорення *contemporary*-кон'юнктурі, знаковість, відсутність глибоких сенсів, запозичення/крадіжку чужих ідей, реплікацію симулякрів, гігантоманію та ін. й вказує на загрозову компліментарність сучасної критики [75; 77; 78; 82; 83; 84; 86; 87; 89; 182]. Оскільки монографію дослідниці «Скульптурні симпозіуми України. Стилiстико-парадигмальна еволюція» була видано 2012 року, а експансивна динаміка симпозіумного руху зростає щороку (2022 і 2023 роки через повномасштабну війну в Україні, звісно, негативно вплинули на цю тенденцію), присутні певні лакуни у вивченні, зокрема низки знакових українських симпозіумів 2010-х. Хоча варто віддати належне: у своїх наукових працях М. Протас раз у раз звертається та критично аналізує явища симпозіумної практики в Україні.

Окрім М. Протас, тему скульптурних симпозіумів в Україні систематично досліджувала мистецтвознавиця Л. Лисенко (1954–2021), висвітлюючи її в наукових працях ще від початку 1990-х [44; 45; 46; 52]. Фокусуючись у публікаціях на формально-стилістичному аналізі доробків конкретних скульптурних симпозіумів або авторів, вона порушує питання звернення сучасної української

скульптури до забутих традицій минулого, з'ясування його причин і наслідків. Мистецтвознавиця умовно диференціює українські симпозиуми на ті, які стверджують національну ідеологію, та ті, що не обмежують творчих інтенцій скульпторів тематикою, акцентуючи можливий негативний вплив політичної заангажованості таких акцій [44, с. 18–19]. Л. Лисенко першою в українському мистецтвознавстві на початку 2000-х ретельно вивчила досвід участі українських митців у закордонних скульптурних симпозиумах. Вагомість цієї праці зумовлена тим, що закордонну пленерну практику українських скульпторів майже не фіксує національна арткритика, і з нею ознайомлене лише вузьке коло друзів та скульпторознавців. Це при тому, що участь в міжнародних симпозиумах за кордоном стала для багатьох українських митців (Д. Адамовича, А. Валієва, О. Капустяка, А. Липовки, Є. Прокопова, Ю. та Л. Синькевичів та ін.) надзвичайною нагодою долучитися до нескінченного простору світової культури та змінити власну образно-пластичну оптику. Поза тим, Л. Лисенко аналізує специфіку скульптурних симпозиумів у різних країнах і частинах світу: на Далекому Сході, у Європі (Франції, Бельгії, Литві), у різних державах Латинської Америки тощо.

Нагальну проблему засад облаштування парків ландшафтної, зокрема симпозиумної, скульптури в Україні та поза її межами, інтеграції її в урбаністичне й паркове середовище в національному мистецтвознавстві порушують у наукових працях М. Протас [71] та І. Тофан [137], а також іноземні дослідники: Л. Цзюньнань [146] та ін. Останній, з-поміж іншого, розглядає явище спеціалізованого ландшафтного комплексу для постійного експонування творів сучасних скульпторів і взаємозв'язок скульптурних парків із сучасними виставками скульптури просто неба [146]. Релевантною для теми дисертації є і стаття «Формування виставкового мистецького простору в контексті розвитку проектної культури» групи авторів, серед них – І. Яковець, К. Гамалія, М. Опалієв, О. Жадейко та К. Фоміна. У ній досліджено функціонування та розвиток сучасного виставкового мистецького простору, зокрема специфіку створення художньої експозиції й тенденцію брати до уваги не просто ієрархічні змістові та

композиційні зв'язки між окремими об'єктами, але й їхнє відношення до довкілля [190, р. 2462–2463].

Рефлексії актуальних питань public art, зокрема історії становлення скульптурних парків та еволюції ландшафтної й монументальної пластики у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст.; появи нового «жанру» виставок, прив'язаних до місця, на кшталт Скульптурного проєкту в Мюнстері чи лондонського проєкту «Четвертий постамент» як реалізації «концептуалістської ідіоми»; упровадження «проєктів» як категорії сучасного мистецтва; соціоорієнтованих мистецьких інтервенцій в міський простір, сучасного стріт-арту у просторі мистецько-видовищних форм сучасної культури, ролі public art у формуванні іміджу конкретного населеного пункту та ідентичності його мешканців, взаємодії public art з громадою, а також його нагальним наративам в умовах повномасштабної російсько-української війни присвячено фахові розвідки українських (А. Єфімова, Н. Мусієнко, М. Протас, К. Станіславська, М. Стрельцова) та іноземних (К. Бішоп, М. Квон) дослідників [25; 26; 27; 57; 58; 73; 78; 128; 155; 174; 182].

М. Квон, зокрема, критикує такі явища другої половини ХХ – початку ХХІ ст., як *plor art* та *public art*, за їх недостатню взаємодію з контекстом і просторовим середовищем, у якому вони знаходяться. Натомість вона пропонує концепцію «*site-specific art*», що вимагає активної взаємодії між художником і місцевою ситуацією, та розглядає практичні приклади такого мистецтва [174]. Коментуючи актуальні результати еволюції української ландшафтної скульптури, М. Протас вказує на втрату нею видової специфіки та перетворення від 2000-х на популістські дизайн-об'єкти *public art post-постмодернізму* під впливом ідеології транснаціонального капіталу, а також на уніфікацію й технізацію пластичної лексики. На її думку, процес реїфікації здатен негативно впливати на самоідентифікацію національного образотворення та культурну пам'ять суспільства, що спричиняє втрату аутентичності та вітальної аури сучасної світової й національної скульптури [78, с. 1, 16, 18, 31].

Про актуальність вказаної проблематики в українському мистецтвознавчому й художньому дискурсі свідчить, серед іншого, бакалаврська дипломна робота

«Public sculpture Києва» І. Тофан, захищена 2015 року на кафедрі теорії та історії мистецтва НАОМА [137]. Авторка зосереджується на вивченні феномена public sculpture у просторі української столиці, його характерних рис і механізму взаємодії сучасної пластики із урбаністичним середовищем. За результатами свого аналізу впливу нинішньої російсько-української війни на перетлумачення українським мистецтвом національної ідеї як основи пізнання, М. Протас і Н. Булавіна доходять висновку, що розвиток public art в Україні має перспективи для успішного розвитку. Він здатен відігравати важливу роль у візуалізації ідеї національного самовизначення та залученні громади до процесу культуротворення [90, с. 574].

Багато науковців, що досліджують public art, наголошують на його термінологічній, структурній та функціональній невизначеності, а також проблемі сприйняття public art поза межами спеціалізованого (музейного чи галерейного) виставкового простору. Подібна ситуація спостерігається і в царині близького до симпозіумного руху ленд-арту [16]. Деякі тези дослідників є спірними, одні й ті самі явища мають різні інтерпретації та потребують подальшого вивчення й уточнення, як-от тема «site-specific art» – мистецтва, орієнтованого на конкретний простір. Понад те, А. Єфімова та Н. Мусієнко, коментуючи з погляду public art різноманітні українські артфестивали і виставки скульптури просто неба, оминають питання скульптурних симпозіумів. З іншого боку, скульптурознавиця Л. Лисенко априорі вважає симпозіумні твори об'єктами public art.

Джерельна база дисертації складається із творів ландшафтної, почасти – станкової та малої, пластики, які виконали українські й зарубіжні майстри в межах національних і закордонних симпозіумів упродовж 1960–2010-х. Окрім того, наукова розвідка ґрунтується на матеріалах каталогів, буклетів, наукових праць, монографій та статей у періодиці й мережі Інтернет, присвячених аналізу творчості конкретних авторів і / або певних культурно-мистецьких явищ, інтерв'ю зі скульпторами, кураторами й організаторами симпозіумів, фотографій та відеороликів, а також вебсайтів окремих пленерів і авторів. У дисертації використано фотографії та текстові матеріали із архівів родини Л. та

О. Альошкіних, П. Антипа, Л. Лисенко, П. Матла, В. Пантелєєва, Є. Прокопова, Н. Сухоліт та ін.

Висновки до розділу 1

З урахуванням численних українських і зарубіжних досліджень у галузі скульптурознавства можна констатувати спільність поглядів науковців на передумови, головні етапи та чинники еволюції світової скульптури від другої половини ХХ до початку ХХІ століття. Ця еволюція пов'язана, зокрема, з культурологічними змінами стилістичних парадигм, науково-технічним прогресом та глобальною тенденцією до комерціалізації мистецького процесу.

Всі експерти згодні, що межі між різними жанрами та видами візуального мистецтва, зокрема скульптури, продовжують розмиватися, що викликає проблеми їх трактування. Недостатня темпоральна дистанція та часто діаметрально протилежні погляди істориків і критиків мистецтва ускладнюють формування єдиного категоріально-понятійного апарату сучасного мистецтва, що унаочнює, зокрема, ситуація із дефініцією терміну «public art».

Дослідження корпусу українських мистецтвознавчих праць свідчить, що через об'єктивні історичні обставини й етнонаціональну специфіку української культури національна школа пластики впродовж другої половини (з 1960-х) ХХ – початку ХХІ ст. демонструє як синхронність та схожість окремих художніх процесів зі світовою скульптурною практикою, так і самотність, зокрема збереження скульптури як традиційного виду образотворення. Попри різне ставлення українських науковців до опрацювання художниками модерністської та постмодерністської парадигм на межі ХХ–ХХІ ст., їхні думки збігаються щодо розуміння «національного» в мистецтві як іманентної категорії пластичної форми.

Аналіз різноманітних літературних джерел із тематики дисертації також засвідчив, що симпозіумний рух України доцільно розглядати як складне багатокомпонентне мистецьке й соціокультурне явище з власною специфікою.

Водночас він є природним складником загальносвітової скульптурної практики та міжнародного симпозіумного руху. Зосереджуючись на різноманітних аспектах симпозіумної діяльності, усі фахівці і художники наголошують на її значенні для професійного зростання молодих поколінь та великому позитивному впливі на трансформацію образно-пластичної мови українських скульпторів на зламі ХХ–ХХІ ст.

Однак, важливо враховувати, що міжнародний, зокрема український симпозіумний рух є невіддільним складником глобалізованого вестернізованого культурно-мистецького процесу, котрий має не лише позитивні, а й негативні наслідки. Західні експерти, такі як: С. Абрам, А. Віленіца, Д. Ч. Доукінс, А. Єлінек, М. Квон, М. Дж. Леже, Р. Лі, Ж. Б. Слейтер, Г. Фостер, Р. Хамід, вказують на те, як під впливом неоліберальної політики та економіки відбувається поступове розчинення культурних традицій менших держав та їх поглинання сильнішими західними країнами.

Ці науковці переконані, що використання культури та мистецтва в економічних цілях для трансформації територій і залучення капіталу спричиняє зміну ролі культури, котра втрачає свою автономію. Це призводить до зменшення або повної відмови від критичної позиції щодо капіталістичної системи. Вчені також висловлюють занепокоєння щодо уречевлення сучасного мистецтва й перетворення його на форму ідеології, а також уніфікаційного впливу культуріндустрії на мистецькі практики та нівелювання автономної артепістемі. Неусвідомлена адаптація митцями провідних тенденцій артринку призводить до домінування дизайну та перформативного активізму, підкорення кон'юнктури contemporary art, реплікації симулякрів, гігантоманії й нехтування трансцендентними ідеалами краси, зокрема в національному мистецькому просторі. Як результат, знижується рівень професіоналізму митців, і втрачається аутентичність як світової, так і національної скульптури. Цей аспект особливо підкреслює М. Протас, українська мистецтвознавиця, яка у своїх публікаціях закликає захищати культурну самобутність української нації від негативного впливу global art. Відповідно, світова скульптурна практика та явище

симпозіумного руху мають бути розглянуті з урахуванням актуального критичного дискурсу.

Перманентний розвиток симпозіумного феномена ускладнює процес його дослідження, тому в мистецтвознавстві західних країн фіксуємо лише поодинокі статті, здебільшого науково-популярного й публіцистичного характеру. Натомість у національних розвідках, насамперед монографіях і статтях М. Протас та наукових працях Л. Лисенко, представлено широку картину симпозіумного руху із всебічним теоретичним, філософським, культурологічним і мистецтвознавчим аналізом національних та почасти закордонних пленерів. Утім, під час натурного обстеження симпозіумних доробків 2010-х, спілкування зі скульпторами, кураторами, організаторами пленерів останнього десятиліття й українськими митцями-членами міжнародної симпозіумної спільноти, а також вивчення деяких іноземних праць на тему міжнародного симпозіумного руху було виявлено низку лакун і спірних моментів, які потребують детальнішого з'ясування. Це стосується, зокрема, й невизначеності статусу національного симпозіумного руху як однієї із форм public art в українському мистецькому та критичному дискурсі.

РОЗДІЛ 2.

РОЛЬ НАЦІОНАЛЬНОГО СИМПОЗИУМНОГО РУХУ В ОНОВЛЕННІ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКИХ СКУЛЬПТОРІВ НА ЗЛАМІ ХХ–ХХІ ст.

2.1. Генеза українських симпозиумів скульптури

З метою виявлення ролі національного симпозиумного руху у модернізації пластичної мови українських скульпторів на зламі ХХ–ХХІ ст. доцільно означити передумови та специфіку становлення симпозиумного руху на українських теренах у зазначений період.

До виникнення симпозиумного руху на українських теренах досвід колективної роботи місцеві художники набували переважно у групах, які працювали в Будинках творчості у районі Дзінтарі (Латвія), Паланзі (Литва), смт. Седневі (Україна) та Переславлі-Залеському (Росія). Утім, принцип функціонування таких груп не передбачав пленерної специфіки або опанування навичок роботи в камені.

Процес відродження ландшафтної скульптури на території колишнього СРСР припав на 1970-ті. Його зумовили як потреби соціального характеру та міського розвитку, так і внутрішні закономірності розвитку радянської скульптури. Нестача образно-емоційних вражень через однотипну забудову районів великими житловими масивами потребувала певної компенсації. А мешканці міст, стомившись від одноманітності та антигуманістичного характеру довколишньої архітектури, шукали способів її «олюднення». Скомпрометована тенденцією мегаломанії та ідеологічною заангажованістю тогочасна монументальна скульптура наближалась радше до мистецтва агітплакату, аніж до мистецтва пластики. Тож остання прагнула реабілітуватись у камерних, сприятливих для людини розмірах. Потребувала появи альтернативи також тиражована паркова скульптура (численні ідеалізовані статуї радянських «спортсменів» і «піонерів» тощо), котра зазвичай не мала художньої цінності. З іншого боку, станкова

скульптура та мала пластика тяжіли до декоративності й монументальності як іманентної якості художньої форми. Мистецтвознавці завважували їхню здатність до організації простору та перетворення довкілля. Цей факт пояснюється високим рівнем об'ємно-просторової організації та емоційної насиченості образної структури згаданих видів пластики, а також їхнім прагненням до синтезу з природою. Отже, завдання наближення пластичного мистецтва до людини, інтеграції скульптури з повсякденним життям, пошук нею свого органічного місця в системі предметного оточення людини, потреба її повернення до своєї видової природи зумовили проведення першої Міжреспубліканської виставки скульптури в пленері (Рига, Латвія, 1972) [30, с. 10, 11]. Поза тим, було запроваджено експонування малої пластики просто неба (всесоюзні та міжнародні виставки; Міжнародний симпозіум скульптури малих форм (Юрмала, Латвія, 1979), де вона перевірялась ландшафтною ситуацією [32, с. 292, 293, 297].

За два роки у Москві (Росія) відбулася Всесоюзна виставка «Скульптура та квіти», що також порушувала питання ролі скульптора у формуванні естетичного середовища. Однак мистецтвознавці констатували, що фактично в обох випадках демонстрували не садово-паркову, а станкову скульптуру [23, с. 253]. В Україні першу виставку такого формату провели 1981 року в Одесі. Згодом схожу скульптурну експозицію просто неба організували і в межах Першої всесоюзної виставки скульптури (Москва, Росія, 1983). Її демонстрували поблизу міської магістралі, набережної та мосту, що унаочнювало можливості залучення різних видів і жанрів пластики в міське середовище й стимулювало дискусію щодо організації спеціальних парків скульптури у різних містах країни. Ця акція оприямила той факт, що монументальна та ландшафтна скульптура орієнтована на світ перехожих, масштаб міської вулиці, скверу, парку. Паркова скульптура початку 1980-х маніфестувала безпосередній зв'язок із довкіллям: її композиційна структура збагатилася елементами архітектури, формотвірна основа стала співзвучнішою середовищу, посилилася зацікавленість виразністю скульптури як такої. Загалом виставка, що розглядається, констатувала низку зрушень у царині радянської, зокрема української, скульптури кінця 1970-х – початку 1980-х,

насамперед той факт, що тогочасних митців хвилювала вже не ідеальна норма, а індивідуальна складність. Серед найприкметніших рис пластики вказаного періоду варто наголосити на новому ставленні скульпторів до історичного часу. Воно виявилось в прагненні ввести його теми та персонажів у контекст сучасної культури. Цей факт не можна пояснити тільки модою чи ретропошуками, адже поступово характерною ознакою мистецтва стала його потреба житися імпульсами минулого, часом за допомогою них загострювати звучання сучасної теми, тобто історизм художньої свідомості. Історія надавала образам переконливу ґрунтовність, закоріненість в житті народу та його культурі [7, с. 12, 15, 16, 17, 22].

Просторовий світ скульптури також був насичений відкриттями. Зацікавлення простором як «матеріалом» скульптури на радянських теренах актуалізувалося ще наприкінці 1960-х. Саме рух шістдесятників суттєво вплинув на збільшення діапазону образно-формальних знахідок і нових стилістичних вирішень української скульптури. В його авангарді тоді були постаті Б. Довганя, В. Клокова, Ю. Укадер, М. Грицюка, Ю. Синькевича, А. Фуженка та інших. З настанням хрущовської «відлиги» українські митці та студенти КДХІ вперше відкривали для себе мистецтво Західної Європи і світу. Так, 1958 року до Москви й Ленінграда привезли виставку трофейних творів мистецтва з Німеччини. Десять років по тому під час обговорення виставки скульптури у виставковому залі лунали схвальні оцінки авангардних та модерністських експериментів, зокрема авторства таких світових митців, як О. Архипенко й Г. Мур. Значно вплинув на нову генерацію українських митців також видатний український скульптор, вірний авангардній традиції 1920-х І. Кавалерідзе. Так само новою естетикою, оригінальністю світо- та формобачення й незнаною досі на українських теренах інформацією про модерністські практики Західної Європи і Латинської Америки захопив молодь скульптор М. Грицюк, який у 1950-х повернувся з Аргентини до України [41, с. 345]. Молоде покоління поволі звільнялося від соцреалістичного диктату, зосереджуючись на видовій специфіці скульптурного мистецтва та пластичних пошуках. Зрештою, уже дипломні роботи деяких митців покоління 1970-х – Є. Прокопова, О. Чоботара, В. Шишова та ін. – мали новаторські риси [46, с. 22].

Утім, останні ще були вимушені виборювати право на самовиявлення і самостійний шлях у мистецтві.

У 1970–1980-х стало зрозуміло, що ландшафтна скульптура здатна забезпечити неповторність конкретного середовища та формування художнього образу міста. Аналогічні завдання мала й симпозіумна практика, яка, з-поміж іншого, давала змогу скульпторам зрозуміти специфіку відкритого простору [14, с. 1]. Тож не випадково ідея проведення скульптурних симпозіумів у деяких містах колишнього СРСР виникала водночас і у представників міської влади, і у міських архітекторів, перед якими поставали питання благоустрою. Пленерна практика, упроваджена вперше 1976 року у литовській Клайпеді (республіканський симпозіум), стала, відповідно, одним зі способів виходу скульптури за звичні музейно-виставкові межі в публічний простір [122, с. 85]. Надалі міжнародні та всесоюзні симпозіуми скульптури відбувалися в містах, які мали місцеві або привізні тверді скульптурні матеріали: Єревані, Баку, Фрунзе, Ташкенті, Іджевані, Тольятті та ін. [30, с. 10]. Симпозіуми різних рівнів і форматів (республіканські, всесоюзні та міжнародні) давали змогу налагодити дружні та професійні контакти між художниками з України і скульпторами з Болгарії, Молдови, Вірменії, Росії, країн Балтії, Казахстану, США, Греції, Бельгії, Німеччини тощо. Тогочасне покоління українських скульпторів, зокрема В. Шишов, О. Косткевич, В. Протас, М. Єсипенко, Є. Прокопов, брало участь у міжнародних пленерах Югославії, НДР, Угорщини, Болгарії та Чехословаччини. Серед них був і киянин Юлій Синькевич, якого вважають фундатором симпозіумного руху на українських теренах. Митець був учасником закордонних і всесоюзних симпозіумів у різних республіках колишнього СРСР, починаючи з 1978 року (пленер в угорському м. Надья-тад). Тоді ж як гість він ознайомився з процесом роботи міжнародного керамічного пленеру в Шиклаші (Угорщина). Враження та досвід вплинули на його прагнення започаткувати аналогічну практику в Україні. Упродовж 1978–1986-х він неодноразово звертався до ЦК КПУ, Міністерства культури України та Спілки художників України з пропозицією та орієнтовною програмою проведення скульптурних симпозіумів, зокрема в Києві. Окрім того, як показав досвід, він

далекоглядно пропонував спершу встановити пленерні твори на подвір'ях Національного заповідника «Софія Київська» та Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, що охоронялися. Потрібен був час, щоб усунути лакуну культури сприйняття публікою сучасної ландшафтної пластики. Проте таку ініціативу не підтримала жодна інстанція, насамперед через переконання керівництва згаданих вище органів у незможі створення паркової скульптури впродовж двох місяців.

Ситуацію кардинально змінило знайомство Ю. Синькевича з головою Тростянецького міськвиконкому М. Мельником, який зголосився провести скульптурний симпозіум у своєму місті, адже місцева влада з 1984 року співпрацювала зі скульпторами-студентами КДХІ. Республіканський пленер під назвою «Земля – наш дім» відбувся в Тростянці Сумської області 1986 року. Це був перший на території колишнього Радянського Союзу симпозіум скульптури в дереві (дуб). Створені на ньому роботи заклали основи парку дерев'яної скульптури, який 1987 року поповнився композиціями українських майстрів і художників із Москви, Ленінграда та Кишинєва – учасників уже Всесоюзного симпозіуму. На початку українського симпозіумного руху пленери завершувались конкурсом на кращу роботу, причому лауреатів всесоюзних симпозіумів обов'язково обирало журі з московських експертів. Зокрема, у Тростянецькому пленері 1987 року переможцем став Ю. Хоровський з Кишинєва.

Симптоматично, що аж до кінця 1980-х українській скульптурі дорікали через наративність і натуралізм, найкращі ж її здобутки звинувачували у навмисній деформації форм, неприродності та поверховій декоративності. Як стверджує М. Протас, на другому Тростянецькому симпозіумі скульптури навіть молодий московський мистецтвознавець О. Шумов не здатен був сприйняти характер української пластики, що вирізнявся глибоким символізмом і декоративною пластичною мовою [72, с. 21].

Скульптори Є. Прокопов та А. Валієв також наголошують на чиненні у 1980-х неймовірного тиску на митців з боку державного керівництва, Міністерства культури і Спілки художників (Додаток Б.1., с. 324; Додаток Б.2., с. 331).

Функціонування художніх рад різних рівнів (від республіканських до районних), що позбавляли замовні твори індивідуальності, для місцевих скульпторів ставало неабиякою проблемою. Право на авторську манеру та образне трактування доводилося виборювати у прямому значенні цього слова. Тож започатковані Ю. Синькевичем симпозиуми уможливлювали вільну від ідеології та соціального замовлення творчу самореалізацію справді талановитих митців. До того ж робота в природних умовах у середовищі, «де культивувалася атмосфера, на кшталт школи Піфагора або Парнасу», давала змогу акумулювати енергію одне від одного (Додаток Б.2., с. 331).

Заради справедливості варто уточнити, що перший в Україні пробний пленер скульптури малих форм у камені (пісковик) за участю професійних митців було організовано ще в серпні 1985 року на території садиби скульпторів О. та Л. Альошкіних у с. Букатинці Вінницької області. У місцевому кар'єрі скульптори безпосередньо спілкувалися з майстрами-каменотесами, опановуючи традиційні техніки обробки каменю. Цей район на Поділлі здавна славиться як центр стародавнього каменотесного ремесла. Воно мало неабияке значення для господарського та духовного життя мешканців краю, адже тут є великі поклади каменю (пісковик, вапняк), який добувають відкритим способом. 1986 року провели перший Республіканський симпозиум скульптури в камені у с. Буші Вінницької області. Історія цієї місцевості сягає ще доби трипільської культури. Перетворена на місто-фортецю у XVII ст. Буша героїчно відстоювала свої кордони від польських завойовників. Тож тогорічний симпозиум присвятили відображенню історичної події облоги міста й героїчної боротьби українського народу проти війська польської шляхти 1654 року. Ініціатором проведення бушанських пленерів став молодий скульптор О. Альошкін. Із просвітницькою метою організатори симпозиуму Н. та О. Пірняки влаштовували народні гуляння з театралізованими постановами та ярмарком майстрів декоративно-ужиткового мистецтва, запрошували фольклорні колективи і знайомили всіх охочих з історією села [138, с. 122, 124, 125].

Наступний симпозіум 1987 року було присвячено відтворенню образів язичницької міфології та скіфо-сарматської культури. Тобто вже перші симпозіуми ставали одночасно і школою майстерності для скульпторів, і територією вільної від настанов офіційного мистецтва творчості, і потужним стимулом до національного відродження на мистецькому підґрунті. Сьогодні можна констатувати, що щорічні бушанські симпозіуми скульпторів та народних майстрів «Подільський оберіг» – найдавніший пленерний скульптурний захід в Україні, багатий на експерименти і власну обрядовість, який сприяє відновленню та популяризації місцевих традицій народного каменотесного мистецтва, жваво відгукується на актуальні суспільно значущі події, звертається до прадавніх українських культурних джерел, міфотворчості, фольклору й водночас приділяє увагу питанням скульптурного формотворення.

Того ж року відбувся I Республіканський симпозіум скульптури в камені (пісковик) у Ямполі Вінницької області. II ямпільський симпозіум пройшов під девізом «Земля квітує», що відобразилося в художньо-тематичному розмаїтті ландшафтних творів. Майстри порушували теми актуальності споконвічних гуманістичних цінностей, народної духовної спадщини, кохання й материнства. Більшість учасників симпозіуму були членами Молодіжного об'єднання Спілки художників УРСР, для яких пленер став першою спробою виконання масштабних за розміром творів у твердому матеріалі. У намаганні виявити власну творчу індивідуальність вони продемонстрували тяжіння до сміливих та ефектних пластичних прийомів. Натомість їхні старші колеги прагнули максимального узагальнення образів, цілісності композиції і дотримання традицій [28, с. 32]. Така різниця в підходах до образо- та формотворення різних поколінь скульпторів пояснюється тим, що молодь, яка розпочала свій творчий шлях у другій половині 1980-х, почувала себе розкутіше, адже становлення її художньої мови відбувалося в абсолютно новій соціально-політичній ситуації. Процес самоусвідомлення значно скоротився. Криза радянської ідеології розширювала діапазон можливостей (виставки без участі журі, виставки молодих художників, розвиток міжнародного й українського симпозіумного руху, функціонування творчих груп). Дипломні

роботи засвідчували наявність самостійного мислення і вміння ставити перед собою нові, співзвучні духу часу творчі завдання. Пленерні твори українських митців теж демонстрували ознаки оновлення пластичного мислення. Так, під час симпозіумів у Фрунзе (тепер – Бішкек), Киргизія 1986 року (іл. 2.1.1) та у Тростянці 1987 року (іл. 2.1.2) киянин В. Протас виконує перші постмодерністські концептуально-іронічні скульптури, де міф про «Викрадення Європи» стає ґрунтом для критики гендерного питання в сучасному суспільстві, у якому жінки сміливо маніпулюють чоловіками [181]. У результаті вже на межі 1980–1990-х мистецтвознавці фіксують поступове відновлення штучно перерваної в часі культурно-мистецької традиції першої третини ХХ ст. [46, с. 25].

Всесоюзний симпозіум скульптури в камені (Київ, 1988), який проводився на тлі святкування грандіозних ювілеїв – 1500-річчя Києва та 1000-річчя прийняття християнства на Русі – актуалізував у середовищі українських художників сюжети й образи давньоруської історії. Поза тим, у цьому симпозіумі лейтмотивом були дві емоційно насичені, взаємопов'язані й водночас діаметрально протилежні теми – нещодавньої Чорнобильської катастрофи і родини, материнства та продовження життя (детальніше згаданий пленер буде розглянуто у підрозділі 3.2). 1989 рік виявився особливо плідним на пленерні акції: Республіканський симпозіум скульптури в камені в Ямполі Вінницької області; спонтанно організований Всесоюзний симпозіум скульптури в камені в сусідньому селі Гальжбіївці; Республіканський симпозіум скульптури в камені на території Музею-заповідника «Олеський замок», філії Львівської галереї мистецтв; міжнародні симпозіуми скульптури в камені в Горлівці Донецької області та в Тернополі; всесоюзні симпозіуми скульптури в камені в Теофіполі Хмельницької області та Миколаєві. За іронією долі дотепер практично не зберігся масштабний скульптурний ансамбль (26 композицій) харківського Всесоюзного симпозіуму скульптури в камені, який відбувся 1990 року під девізом «Гуманізація міського середовища». Того ж року були проведені: Республіканський симпозіум скульптури в камені, присвячений 1300-річчю Чернігова, і міжнародні симпозіуми в містах Одесі й Тернополі. 1991 року були організовані: Міжнародний симпозіум скульптури в камені на території

Національного історико-археологічного заповідника «Ольвія» в с. Парутине Миколаївської області та два обласні пленери в містах Сімферополі й Ужгороді. 1992 року провели міжнародні симпозиуми скульптури в камені в містах Києві та Миколаєві й республіканський пленер у Львові [60, с. 71, 72]. Загалом у період з 1986 року по 1992 рік на українських теренах відбулося 26 пленерів, не враховуючи неофіційних.

Окремо варто згадати пленери малої пластики в камені, організовані на базі Будинку творчості в с. Чорноморці Очаківського району Миколаївської області 1991 та 1992 років. Під час першого симпозиуму скульптори мали необмежений вибір порід місцевого каменю: буту, граніту, базальту та мармуру. За місяць їм вдалося створити по 6–7 композицій, які експонувалися на виставці скульптури малих форм (КМРМ, до того – у Миколаєві, 1991). Зауважимо, що на початку 1990-х, попри хаотичність, виставки малої пластики давали змогу виявити актуальні вектори еволюції сучасної української скульптури [9, с. 24]. Зазвичай «малу» пластику трактують як суто декоративну, інтер'єрно-сувенірну або експериментальну скульптуру, в якій художники апробують потенційні концептуальні ходи та пластичні прийоми. Проте в зазначений період експоновані роботи демонстрували багатогранний характер формальної організації творів, широкий спектр стилістичних вирішень і семантичних значень. Адже скульптури малих форм так само можуть бути властиві монументальність як художньо-естетична категорія та здатність порушувати серйозні теми. Визначальною рисою усіх творів стало використання їхніми авторами метафоричної мови язичницької та ранньохристиянської доби, яка ґрунтується на народних віруваннях. Тобто ця виставка маркувала новий після 1920-х і 1960-х етап пошуку українською пластикою «національного стилю», який у найкращих своїх взірцях переосмислює й синтезує досягнення світової скульптурної спадщини та культурну пам'ять українського народу. Серед магістральних тенденцій відроджуваної української скульптури фахівці насамперед завважили її тяжіння до архаїчних символічно-семантичних нашарувань і об'ємно-просторової структури. Наприклад, створені під час пленеру на території Національного історико-археологічного заповідника

«Ольвія» (с. Парутине Миколаївської області, 1991) миколаївськими скульпторами Ю. Макушиним («Кора») (іл. 2.1.3) та І. Булавицьким («Амфора») (іл. 2.1.4) твори уособлювали давньогрецьку і трипільську культурні традиції. За словами М. Безродної, українська архаїзована манера мала не так стилізаторський чи імітаційний характер, як виявляла власну автохтонну природу [9, с. 25]. Загалом національні симпозиуми сприяли появі на художніх виставках творчих станкових робіт і малої пластики, почасти зроблених у камені (Додаток Б.2., с. 333).

Сам симпозиумний принцип роботи в матеріалі без проміжної моделі, безумовно, став одним із важливих чинників розвитку української пластичної культури. Академічний вишкіл передбачав попереднє створення ескізів і моделей та їхнє збільшення механічним ремісничим способом. Тогочасні студенти скульптурного факультету КДХІ на заняттях із роботи у твердому матеріалі виготовляли копії римських портретів за допомогою пунктирувальної машини. Тобто ще в середині 1980-х в Україні практично не було майстрів, які б професійно працювали в камені, використовуючи техніку прямого висікання/різьблення – складнішу, але цікавішу через імпровізаційний характер. Ця техніка перед Першою світовою війною була поширена британськими вортицистами, котрі зазначали її переваги у своєму маніфесті (Лондон, 1914). Її застосовував французький скульптор А. Годье-Бжеска, а також французькі кубісти, зокрема уродженець Угорщини, з 1922 року громадянин Франції Дж. Чакі. Він вважався другим за значенням скульптором у Франції після О. Архипенка [151, р. 1, 5].

В Україні цю техніку використовували всі перші симпозиуми. У середині – другій половині 1980-х не проводили конкурсів ескізів і моделей. Скульптор отримував запрошення на участь та на власний розсуд робив те, що йому «диктував» блок каменю або дерева. Тож для багатьох пленерний рух ставав другою позаакадемічною освітою. Під час українських симпозиумів митці знайомились із властивостями широкого спектру кам'яних порід: магматичних (граніти, базальти, туфи, лабрадорити), що вирізняються міцністю, масивністю та щільністю будови; осадових (вапняки, пісковики) і метаморфічних (мармури), а також вчилися максимально дослухатися до природи та структури матеріалу, його

енергетики. Окрім того, скульптурні пленери тоді були єдиною можливістю роботи в камені через його високу вартість і брак належних умов для його обробки в майстерні.

Отже, уже за кілька років скульптори-пленеристи достатньою мірою опанували навички роботи у твердому матеріалі (камені й дереві), що дало імпульс для відходу від традиції академічної скульптури та експериментування із художньо-образними системами, які відтворювали дух сучасності. З огляду на це М. Протас стверджує, що з кінця 1980-х розуміння естетики «первісної *massa confusa* (лат. – аморфної маси)» стало одним із факторів модернізації художньої мови української скульптури [71, с. 370–373]. Тієї самої думки про надважливе значення симпозіумної практики й роботи у твердих матеріалах для подальшого оновлення поетики української скульптури дотримуються також Д. Альошкіна та Л. Лисенко [5, с. 82; 46, с. 24]. Наприкінці 1980-х – на початку 1990-х художній процес набував дедалі суб'єктивнішого характеру, тяжіючи до метафорично-алегоричної мови міфу. Недарма неоміфологічна свідомість вважається одним із магістральних напрямів культурної ментальності ХХ–ХХІ ст. [133, с. 9]. Остання сприяла лаконічнішому способу вираження художниками власного світосприйняття.

Поза тим, у перехідний період (межа 1980-х – 1990-х) на тлі нищення системи державних замовлень на монументальну та монументально-декоративну скульптуру, невизначеного фахового й фінансового становища українських митців, які мали знаходити ресурси, щоб виживати в новій соціально-політичній та економічній ситуації, а також в умовах повсюдної комерціалізації, плернерна практика, позбавлена кон'юнктурних вимог, виконувала роль «заповідної» зони вільної творчості для українських скульпторів. Можливість самореалізації – створення незаангажованої авторської ландшафтної скульптури, що інтегрується в публічний простір без зайвої бюрократичної процедури, – надихала художників, які спеціалізувались в інших видах образотворення, приєднуватись до симпозіумного руху. Так, знаковою для миколаївського живописця та графіка І. Булавицького стала участь в очаківських симпозіумах 1991 та 1992 років і

ольвівському симпозіумі 1991 року. Вона визначила його подальшу активну симпозіумну біографію як в Україні (Трускавець, 1995, Львів, 1996, Батурин, 2008 та ін.), так і за кордоном (Каре, Франція, 1994, Теніно, США, 1998, Денвер, США, 1999). А сам формат скульптурних симпозіумів сприяв поширенню практики живописних пленерів у містах: Ужгороді, Миколаєві й Одесі. Ще однією перевагою пленерної практики для скульпторів була й досі залишається (за певними винятками) можливість отримання грошової стипендії.

Упродовж 1990-х – на початку 2000-х через сутужне економічне становище в державі симпозіуми проводили спорадично. Щоправда, починаючи з 1995 року, у місті-супутнику Одеси Чорноморську (тоді – Іллічівськ) відбулося шість пленерів, чий доробок сьогодні прикрашає головні алеї місцевого Приморського парку [18]. З набуттям Україною незалежності й новою хвилею національного відродження у тематиці та в структурі образно-пластичної парадигми українських пленерів домінувало апелювання до прадавніх джерел, етнонаціональної специфіки української культури, питань історичної пам'яті, віри і духовності. Окрім щорічних бушанських «Подільських оберегів», на базі Музею-заповідника «Олеський замок» (Львівська область) 1996 року пройшов Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Неоліт-96», провідною ідеєю якого став зв'язок минулого й теперішнього. Як результат, пленерний доробок демонстрував широкий діапазон художньо-естетичних інтересів скульпторів: від давньоєгипетських («Композиція з кубиків» О. Дяченка) (іл. 2.1.5) та давньогрецьких («Народження Афродити» В. Протаса) (іл. 2.1.6) образів до християнських архетипів («Біла мадонна» В. Пантелєєва) (іл. 2.1.7). При цьому привертає до себе увагу лапідарна, практично зведена до чистої форми композиція В. Протаса. Символізм образу розкривається митцем через його амбівалентну природу, в якій зливаються жіноче та чоловіче начало. У цьому контексті згадуються твори французького скульптора румунського походження, одного з засновників абстрактної скульптури К. Бранкузі.

Міжнародний симпозіум скульптури в камені у Івано-Франківську (1999) називався «Апостоли». Християнська тематика не стала на заваді стилістичному, формальному й семантичному розмаїттю виконаних творів. Наприклад, разом із

декоративною, вирішеною в дусі традицій народного різьбярства скульптурою «Сповнена духу» О. Альошкіна (іл. 2.1.8) постала декоративна формальна композиція «Шепіт» його дружини і колеги Л. Альошкіної (іл. 2.1.9). Натомість киянин В. Протас зобразив у стриманому, наближеному до класицистичної манери виконання образі «Діани» (іл. 2.1.10) давньоримську богиню полювання та жіночності. Симпозіум скульптури в камені в Коломиї Івано-Франківської області (2000) акцентував місцеві традиції Гуцульщини та образи народної культури, що втілювалося в назві «Тіні забутих предків». Луцький Міжнародний симпозіум скульптури в камені (2001) відбувся під не менш красномовним гаслом «Пам'ять крізь призму віків». 2004 року було організовано Міжнародний симпозіум скульптури в камені в Ржищеві Київської області – одному з пунктів розробленого тоді туристичного маршруту трипільської культури на Київщині, що пояснюється активізацією досліджень цієї археологічної культури і популяризацією серед широкого загалу її артефактів (мальованої кераміки, теракотових фігурок тощо) на початку XXI ст. У 1998, 1999 та 2000 роках за ініціативою українського скульптора угорського походження П. Матла та за підтримки міської ради на території Мукачівського замку пройшли три міжнародні закарпатські симпозіуми. На тлі криміногенної ситуації в країні та місті їхня тематика пропагувала гуманістичні та духовні цінності, порушувала філософське питання епохи змін (перший пленер називався «Янгол-охоронець», другий – «На межі тисячоліть») (Додаток Б.4., с. 345). Попри варіативність індивідуальних художніх манер і роботу в різних матеріалах (камінь, дерево, їх поєднання), можна констатувати, що спільний симпозіумний доробок об'єднувала переважно фольклорна стилістика та апелювання до народних образотворчих джерел («Журба» Б. Коржа (іл. 2.1.11) – алюзія на архетип Козака Мамає; кубістично трактований образ «Знахаря» П. Матла (іл. 2.1.12); гранично лаконічний романтичний образ християнського «Ангела» В. Романа (іл. 2.1.13); стилізоване в дусі традиційної архітектури «Дерево життя» скульптора з Мукачева В. Синчука (іл. 2.1.14), всі твори – 1998) [123, с. 9, 10].

Отже, перший етап національного симпозіумного руху (1986-й – 1990-ті) культивував широке коло націєтвірних тем і поліфонію стилістик різних культурно-історичних епох. Звернення до них у синтезі з модерністською пластичною лексикою першої третини ХХ ст. збагачувало й оновлювало естетичне бачення українських скульпторів, уможлиблювало їхнє дистанціювання від академічних канонів. Одне з головних завдань руху полягало в активному спротиві офіційній монументальній пластиці та стандартизованій садово-парковій скульптурі. Це досягалося за допомогою принципів вільної творчості й виявлення авторської художньої манери. Особливу роль у цьому відіграла техніка прямого висікання/різьблення.

Другий етап симпозіумного руху (2000-ті) характеризується тяглістю ідеї пошуків національного пластичного коду в контексті процесу утвердження національної ідентичності українців (у цій площині в Розділі 3 детальніше розглянемо Всеукраїнський симпозіум скульптури в камені «Шевченківська алея» (Канів Черкаської області, 2007) і Міжнародний симпозіум скульптури «Батурин-2008»). Як приклад, наведемо і пленер, що відбувся у Вишгороді і був присвячений річниці Хрещення Русі (2008). У зазначений період не втрачають актуальності загальнолюдські та моральні цінності, властиві українській фігуративній скульптурі ще від доби язичництва й Візантії [8, с. 185]. Візуальна мова українських художників так само тяжіє до редукованих форм і архаїчної поетики. Наприклад, проведені у Донецькій області I та II Міжнародні симпозіуми скульптури «Український степ» (Донецьк, 2006, Святогірськ, 2007) за ініціативою горлівського скульптора П. Антипа, попри відсутність тематичних обмежень чи конкурсу ескізів, певною мірою спрямовували пошуки художників у царину степової скульптурної традиції кам'яних баб. Тож ті чи інші ремінісценції на образо- та формотвірні принципи мистецтва українського степу спостерігаються в скульптурах «Давид і «Голіаф» П. Антипа (2006) (іл. 2.1.15); «Формула степової пластики» (2006) та «Пластика степу» (2007) О. Дяченка (іл. 2.1.16, 2.1.17). Хоча композиція «Жіночка та сонце» (2006) О. Мацюка (іл. 2.1.18) має певну технічну недосконалість, вона оригінально поєднала архітектоніку половецьких кам'яних

ідолів і трипільських статуєток із давньослов'янськими мотивами. Фольклорну традицію в гранично стилізованому образі давньослов'янського «Ярила» (2006) підтримав Г. Кудлаєнко (іл. 2.1.19). Однак на тлі домінування антропоморфної пластики українські скульптори дедалі частіше звертаються до геометризованих формально-символічних робіт («Куманець» М. Лодяного (2006) (іл. 2.1.20)), подекуди трактованих у річищі концептуальних ідей з елементами інсталяції («Камінь наріжний» О. Бабака (2006) (іл. 2.1.21)) [118, с. 102, 103].

М. Протас наголошує, що ця тенденція в українській скульптурі виникає ще в 1990-ті, спричинена адаптацією митцями стилістики інформелю. Саме тоді починається перехід від стильових стратегій формотворення до процесу реїфікації [78, с. 1]. На думку мистецтвознавиці, ця зворотна динаміка спричинює культурну дефляцію. Під тиском комодифікації культурного продукту, спровокованого доктриною транснаціонального капіталу, оновлення пластичної мови в царині скульптури призводить до втрати нею її видової специфіки та перетворення її на дизайн-об'єкти public art. Згубні наслідки цього найбільш відчутні у ландшафтній скульптурі. На зміну їй приходить дизайн, котрий повністю ігнорує специфіку національного сприйняття, що ґрунтується на романтизованій кордоцентричній традиції.

До дуже успішних з естетичного погляду й ідеологічно полярних до вищезгаданої практики симпозіумів цього періоду М. Протас зараховує, зокрема, проведені у Партеніті (буде розглянутий у підрозділі 3.2), вже згаданому Батурині, Полтаві (усі – 2008 року) і Донецьку (2009) [84].

2.2. Симпозіумна діяльність як один зі шляхів модернізації національної пластичної культури

На межі ХХ–ХХІ ст. постмодернізм вплинув на стильове мислення українських митців, трансформуючи від зламу міленіумів формотворчу лексику, нашаровуючи візуальний досвід минулих стилів і напрямів на сучасне глобалізоване світосприйняття. Трансформувалася реалістична скульптура насамперед у семантичній площині, зберігаючи вірність класичній традиції і набуваючи нових символічних вимірів або рис поетики постмодернізму. На тлі синхронного процесу національного відродження митці, котрі працювали здебільшого в межах модерністської артепістеми, переймалися питанням повернення до історичного коріння та обстоювання нарративу унікальності української культури. У 1990-х цей феномен визначається ще як історизм художньої свідомості. Такі митці протиставляли офіційному методіві соцреалізму власні пошуки національного стилю, залучаючи до формування своїх образно-пластичних систем художньо-естетичні принципи степової архаїки та народного образотворчого примітиву [20, с. 138–139]. У цьому річищі вони шукали своєрідну «формулу» національного за духом, а не за суто зовнішніми ознаками мистецтва, а також емоційності образної структури, непритаманної академічній школі. Цю тезу унаочнює творчість Ю. Синькевича, А. Фуженка, М. Степанова, В. Шишова, В. Федорука, М. Білика, О. Дяченка, а також, за певними винятками, Є. Прокопова, О. Владімірова та А. Валієва. В окремих випадках відбувалося нашарування обох художніх моделей, коли формально неомодерністська скульптура набувала ознак постмодерністського мислення та ставала лише елементом концептуального проекту, насамперед у творчості О. Рідного, А. Полоника, С. Дзюби, Р. Кухаря, які на межі 1980–1990-х об'єднались навколо лідера групи київського скульптора О. Сухоліта [40, с. 806, 807]. Постмодерністи намагалися апропріювати й переосмислити актуальні мистецькі практики країн Західної Європи та США.

У підрозділі 2.2 буде розглянуто творчість зазначених вище скульпторів, які разом зі своїми колегами закладали основи еволюції сучасної української

скульптури й водночас стояли біля витоків національного симпозіумного руху. До них, зокрема, належить і В. Протас (1954–2020), випускник Ленінградського Вищого художньо-промислового училища ім. В. Г. Мухіної (нині – СПДХПА ім. О. Л. Штігліца), аспірант творчої майстерні професора В. З. Бородая Академії мистецтв СРСР, лауреат I премії Всеукраїнської Трієнале скульптури 2002 року за мармурову композицію «Теллус-Гея». Від 1986 року він постійно брав участь у міжнародних і всеукраїнських скульптурних симпозіумах. Авторська манера скульптора базується на образно-пластичних принципах архаїки й класичної традиції з приматом ренесансних стилістичних вирішень, трактованих ним через призму візуальної лексики модернізму, передусім сецесії. Творча концепція майстра була зосереджена на дослідженні феномену людини як носія трансцендентних смислів. Цей факт зумовлював пошуки істини В. Протасом у міфології, насамперед Давньої Греції, працях класиків німецької та української філософської думки, а також в історії та її зв'язку із абсолютним часом. На відміну від багатьох українських колег, у Протаса «...вистачало мужності не йти хибним шляхом невігластва пандемос-пошуків і не створювати поверхових пластичних новинок задля самих новинок, що дивують, але нічого не дають ані митцю, ані нації [89, с. 41]. Окремі симпозіумні твори митця будуть висвітлені в тексті дисертації.

На жаль, поза межами нашого дослідження залишається пленерний досвід інших активних учасників і організаторів українських симпозіумів: подружжя Олексія (н. 1957) та Людмили (н. 1957) Альошкіних, Г. Кудлаєнка (1949–2013), О. Капустяка (н. 1962), В. Ярича (н. 1951), П. Антипа (н. 1959), В. Гутирі (н. 1960), Ю. Миська (н. 1955), Л. Козлова (н. 1954), П. Матла (н. 1960) й багатьох інших. Але окреслена репрезентативна вибірка кола художників-пленеристів здатна проілюструвати шляхи поступу та образно- й формотвірні особливості національної пластики, зокрема симпозіумної, межі ХХ–ХХІ ст.

У підрозділі 2.1 вже згадувалася роль шістдесятників у якісних зрушеннях в царині української пластики. Завважимо, що їм також судилося підготувати підґрунтя та стати засновниками національного симпозіумного руху. Так, скульптор Анатолій Фуженко (1936–1999) належить, до тих, хто фактично

започаткував в Україні роботу в техніці прямого висікання в камені, що в подальшому стала характерною рисою свого часу. Родом із Черкащини, він певний час працював у Києві в майстерні українського скульптора І. Гончара. Уже тоді майбутній скульптор вирізнявся природним відчуттям матеріалу, любив працювати в камені, відроджуючи прадавні традиції різьблення. Після вступу до КДХІ А. Фуженко захопив цим також своїх друзів і колег М. Грицюка та Ю. Синькевича. За тих часів серед студентів набували актуальності розмови про техніку прямого висікання. Тоді ж А. Фуженко разом із Ю. Синькевичем і М. Грицюком зустрічалися з видатними майстрами С. Коньонковим та С. Ерьзею, творчість яких базувалась на народній скульптурній традиції [53, с. 5]. Окрім того, під час студентської практики у Литві й Латвії вони відкрили нову для себе естетику кам'яної скульптури, зокрема в роботах литовця Ю. Мікенса, а також К. Зале, Т. Залькална та ін. [135].

1987 року Фуженко очолив І Республіканський симпозіум скульптури в камені (м. Ямпіль Вінницької області), на якому створив з вапнякового блоку свою найвідомішу трифігурну композицію «П'єта» (іл. 2.2.22). Твір художника було розміщено перед вежею фортеці с. Буша, він став композиційною та смисловою домінантою скульптурного ансамблю, утвореного тут роком раніше. «П'єту» майстер присвятив темі народної пам'яті, тягlosti зв'язку між минулим і теперішнім, спадкоємності поколінь у боротьбі за людське щастя [28, с. 32]. Сповнена громадянського пафосу робота створена за мотивами біблійного сюжету, але не є його безпосереднім унаочненням. Через свій архаїзований й водночас близький до народного образотворення характер, відхід від традиційної іконографії і фронтальну статичну композицію скульптура набуває ознак позачасовості. Гранично лапідарне трактування гіперболізованих об'ємів кремезних постатей батьків і сина увиразнює образи трудівників землі. Узагальненість просторово-пластичного рішення, монументальність заокруглених форм, об'єднаних єдиним ритмом і фактурою, сприяють створенню урочистої трагічної тональності. При цьому майстер демонструє віртуозне опрацювання поверхні скульптури, яка ніби

трансформується в живописне полотно, збагачене палітрою емоційно насичених світлотіньових ефектів.

У підрозділі 2.1 уже було зазначено, що ініціатором і засновником українського симпозіумного руху судилося стати другу й колезі Анатолія Фуженка народному художнику, київському скульпторові Юлію Синькевичу (1938–2019). Становлення індивідуальної пластичної манери митця припало на кінець хрущовської «відлиги». Пошуки сучасного українського стилю, характерні для мистецтва шістдесятників, були пов'язані з подоланням натуралізму, наративності та ідеологізованості, характерних для радянської академічної скульптури 1950-х, і доводили, що реалізм не є догмою, натомість відкритий для художніх пошуків [81, с. 38].

Із 1986 року Синькевич взяв участь та організував на українських теренах понад 30 всеукраїнських і міжнародних симпозіумів. Однією з перших стала зроблена 1979 року на угорському симпозіумі в м. Надья-тад композиція «Пам'ять» (іл. 2.2.23). Узагальнене моделювання жіночої фігури та стилізація її в дусі примітивізму акцентують монументальність образу, що є віддаленою ремінісценцією на іконографію Богородиці Оранти Великої Панагії та – паралельно – архетип могутньої Праматері / Землі. Неординарність авторської інтерпретації виявляється в характерному для української ментальності синтезі християнства і язичництва. На рівні грудей у конкаві-«медальйоні» розміщено фігуру дорослого сина, яка вирішена реалістичніше, що уможлиблює її асоціацію з образом солдата часів Другої світової війни. Строгу фронтальність зображення порушує закинута догори у тричетвертному повороті голова Матері, яка, контрастуючи з опущеними додолу непропорційно великими кистями рук, надає фігурі відчуття внутрішнього руху – спрямованості до неба. Так, у метафоричний спосіб, Ю. Синькевич порушує важливу для нього змалку проблему осмислення війни і миру, материнської скорботи, історичної пам'яті. Попри певні дисонанси у трактуванні обох фігур, за силою внутрішньої експресії та змістом робота наближається до більш ранньої станкової «П'єти» (1976, бронза) митця (іл. 2.2.24).

Наприкінці 1980-х художник бере участь у кількох скульптурних симпозиумах в Україні (Тростянець, Київ, Одеса) та у НДР (Берлін). Твори цього періоду об'єднує схожість образно-композиційної побудови. Властивості м'якшого в обробці дерева в тростянецькій роботі «Хмари та птахи» (1987) (іл. 2.2.25) уможливили пластичнішу, реалістичнішу манеру зображення жінки з дитиною на руках – уособлення хмари. Завдяки легкому, мелодійному перетіканню заокруглених об'ємів жіночого тіла, а також умовно трактованим силуетам ластівок, сповнений динаміки вписаний у прямокутник рельєф із просторовими паузами нагадує декоративне живописне панно, чому сприяє також характерний насичений теплий колір дерева. Власне, мотив пташиного польоту, крил, людського пориву-руху вгору, використовуваний митцем як символ його духовних пошуків, закорінений ще в 1960-х, а символічний образ «Хмари» виник у творчості майстра наприкінці 1970-х. Його часто вирішував скульптор в архаїзованій манері зі збереженням моноліту кам'яної брили або дерева. В очаківських роботах 1991 року, зроблених під час симпозиуму скульптури малих форм, Ю. Синькевич виявляє орієнтацію на архаїчне мистецтво українського степу. В одеських «Крилах» (1988) (іл. 2.2.26) об'єктом зображення стає мати з дитиною, і узагальнено, але об'ємно передано зграю птахів, що здіймається вгору з плеча молодої жінки. Кругла вертикальна скульптура має притаманні стилістиці Ю. Синькевича риси: реалістичність, поєднану із узагальненістю в моделюванні зображуваних фігур, а також особливу увагу до теми материнства, віри в життя, його краси тощо.

Сповнені амбівалентних відчуттів – трагедії та надії на відродження життя – скульптури «Птахи Чорнобиля» (Берлін, 1987, Київ, 1988) (іл. 2.2.27–2.2.28а). Симптоматично, що 1975 року за спільним проєктом Ю. Синькевича та М. Грицюка в Чорнобилі було створено композицію «Прометей» як символ подарованого людині та підкореного нею вогню, котрий згодом вирвався на волю. Тож Ю. Синькевич знову звернувся до Чорнобиля, але вже з іншим емоційним ставленням. Скульптура прочитується водночас і як ода подвигу людині та гімн врятованому життю, яке потребує захисту, і як метафора попередження про

потенційні техногенні катастрофи. Обидва симпозиумні твори фактично дублюють той самий мотив двостороннього рельєфу з майже симетричними композиціями з обох боків від центральних медальйонів. Медальйони-розетки з образами на одній площині матері з дитиною, а на іншій чоловіка-рятівника, що нагадують іконографічні мотиви «Богородиці з дитиною» та «Розп'яття», облямовані декоративним ритмізованим килимовим «орнаментом», який складається із зображень ластівок і графічно позначених абстрактних елементів. Тектонічні Т-подібні горизонтально-вертикальні конструкції, вочевидь, було зроблено під впливом внутрішнього оздоблення, зокрема різьблених мармурових і шиферних рельєфних панелей Софійського собору. Відтоді такі формально-символічні й фігуративні рельєфні структури активно поповнюють арсенал художніх засобів митця. У другій половині 2000-х вони актуалізуються, наприклад, у працях «Дерево життя» (Святогірськ, 2006) та «Кругообіг життя» (Батурин, 2008) (іл. 2.2.29–2.2.30), в яких декоративне трактування прадавнього символу єдності всього живого світу у вигляді центрального флорального візерунка поєднуватиметься в різні способи з традиційним для Ю. Синькевича сюжетом «Богородиці з дитиною».

Барельєфне зображення Оранти з дитиною у пірамідальній, асиметричній брилі з'явиться у «Камені віри» ще 2003 року (іл. 2.2.31) на симпозиумі скульптури в Кутаїсі (Грузія), присвяченому 100-річчю будівництва храму Баграта. Скульптор також вирізьбив з боків каменю рельєфи оголених язичницьких богинь і фігури трьох горців, що сидять. Композиція викликає асоціації з середньовічною архітектурою – пропорційно збільшеною храмовою капітеллю з круговим обходом [53, с. 9]. У Грузії Ю. Синькевич мав змогу побачити витончені різьблені орнаменти з геометричними й рослинними мотивами, традиційну іконографію яких скульптор адоптував як власну художню мову. Максимально лаконічне зображення «Оранти – непорушної стіни» (2017) (іл. 2.2.32) з'явиться і в одному з останніх пленерних творів майстра в с. Ходосівці Київської області.

Сюжети національної історії втілено в таких ландшафтних роботах, як «Гамалія» (Канів, 2007) і «Соборність» (Дніпропетровськ, 2006) (іл. 2.2.33, 2.2.34). Свій черговий варіант «Соборності» Синькевич вкриває суцільним, виконаним у

неофольклорній стилістиці з відлунням барокової «надмірності» та динамічності барельєфним фігуративним «орнаментом», в якому символічно відображена історія України – від Трипілля до Козаччини.

Починаючи від хвилеподібної горизонтальної нефігуративної пленерної композиції «Музика» (1993) (іл. 2.2.35), установлені біля будівлі консерваторії у Тулузі (під час днів Києва у французькому місті-побратимі), ідея скульптури як уособлення застиглої музики втілена в різних пластичних варіаціях художника, як станкових, так і монументально-декоративних. Часто два лейтмотиви творчості скульптора – «крил/польоту» і «музики» як виходу у метафізичний, духовний простір – тісно переплітаються між собою завдяки особливій ритмізованій структурі архітектонічних конструкцій митця: «Крила» (Чаньчунь, Китай, 1999; Драма, Греція, 2000); «Крила віків» (Ван, Туреччина, 2002); «Музика польоту» (Жиджижуань, Китай, 2000); «Симфонія» (Пекін, Китай, 2002) (іл. 2.2.36–2.2.40). Декоративна та пластична виразність скульптур при цьому досягається нашаруванням різних прийомів – від графічної окресленості повторюваних елементів і просторових цезур до конкавно-конвексних поєднань й суміщення різних видів матеріалів (камінь та бронза). Синтезувавши апробовані під час пленерів і в майстерні образно-пластичні, стилістичні й формальні ходи, 2005 року Ю. Синькевич разом із сином Л. Синькевичем (1961–2020) створив цілий скульптурний цикл «Пливуть століття, летять тисячоліття» (іл. 2.2.41).

Підсумовуючи, доходимо висновку, що постать Юлія Синькевича є для сучасної української скульптури насправді знаковою. Він не просто запровадив в Україні симпозіумну практику, а й, випрацювавши власну пластичну мову, правив за взірцем для нового покоління скульпторів. Властива скульптурному мисленню митця метафоричність пластичної мови, її зв'язок із лексикою й семантикою автохтонної архаїчної скульптури та середньовічного орнаменту (давньоруського і давньогрузинського різьблення в камені), оригінальна інтерпретація та поєднання різних культурних і національних архетипів, зокрема язичницького та християнського походження, необарокова експресія і внутрішня динаміка скульптур, активна робота з простором та матеріалом, часом ажурність композицій,

а також романтичне світобачення, вміння широко та проникливо «говорити» про вагомості для людства й українського народу теми стали фундаментом властивої йому художньої манери, яка формувалася як у студійних умовах, так і на численних пленерах в Україні й за кордоном. Симпозіуми відкривали скульпторові нові творчі та технічні можливості, принципи іншої естетики й розуміння форми, як це, зокрема, сталося під час його перебування в Угорщині (кінець 1970-х) і Грузії (2003).

На професійне становлення і коло мистецьких уподобань ще одного шістдесятника – одеського скульптора Миколи Степанова (1937–2003) вплинула низка факторів. По-перше, дитинство в с. Роксоляни, малій батьківщині митця, де добре відчутний зв'язок з історично-культурним (античність, що збереглася в розсипаних кручами черепках, стародавня фортеця Акерман) і природним (курганний степ, гирло Дністра, близькість моря та великого міста) контекстом місцевості. По-друге, усталений сільський побут, праця селян, що мала характер ритуалу, та український пісенний фольклор. По-третє, навчання в Одеському художньому училищі імені М. Б. Грекова й робота в Будинку творчості в Паланзі (Литва, січень–квітень 1968), яка кардинально трансформувала пластичне бачення скульптора. Там він уперше побачив масштабну виставку народної дерев'яної скульптури з Полісся.

Першим скульптурним матеріалом М. Степанова було дерево, яке він сприймав як живу матерію. Для художника скульптура означала повернення до вже сформованих власних переконань, що базувались на пластичних принципах традиційної народної скульптури, а також на плідному діалозі з матеріалом як рівноправним співавтором. У матеріалі він убачав іманентну архітектоніку структури [116, с. 35, 36].

Тема материнства, яка веде свій відлік ще від кінця 1960-х, – одна з головних у творчості скульптора. Їй він присвятив і свою першу симпозіумну роботу «Чекання» (іл. 2.2.42) (Тростянець Сумської області, 1986). Митець вписує скульптуру у вертикаль дубового стовбура. Її змістове наповнення увиразнюється плавним перетіканням заокруглених об'ємів та монолітністю фігури, в якій

відчутні спокійна впевненість і врочистий характер зображуваного стану; жіночність, що ледь починає виявлятися в майже цнотливому дівочому образі. Художник тут вочевидь спресовує в одній образно-пластичній структурі формотвірні принципи архаїчного степового мистецтва й поезику української народної пісенної творчості. За словами дослідника А. Тарасенка, М. Степанов був носієм ментальності українського народу. Міській цивілізації скульптор протиставив вічні гуманістичні цінності, трансльовані народною міфологією [133, с. 80].

Того ж року на бушанському симпозіумі скульптури «Подільський оберіг» скульптор створює відразу три символічно-алегоричні паркові скульптури: «Валькірія», «Мурафа» і «Оборонці» (іл. 2.2.43–2.2.45). Попри різницю в пластичному вирішенні образів і їхній настроєвості, в усіх трьох композиціях відчутні потужне монументальне начало, тяжіння до узагальнення й оптимального добору форм, виразна стилістика образотворчого фольклору. Під час їхнього створення М. Степанов надихався місцевою природою та історією Вінниччини. Суворая, войовничо налаштована «Валькірія» присвячена героїчній обороні козаками та мешканцями містечка Буша під час його облоги військом Речі Посполитої 1654 року. Експресія художньої структури образу зумовлена конструктивною побудовою композиції, поєднанням антропної форми (жіночого обличчя) і розташованих навколо неї, зокрема як підставка, внутрішньо узгоджених між собою частин необробленого каменю. У такий спосіб стихійна природа втілюваного образу набуває яскравого матеріального вираження. Однойменно з місцевою річкою грайлива «Мурафа» вирізняється декоративністю форм та внутрішньою динамікою. «Охоронці» базуються на архетипі родини, яка тримається купи, готова захищати рідну землю. Застосований художником принцип організації пластики, котра поєднує круглу скульптуру з технікою рельєфу, суголосний не лише народній творчості, а й формотвірним засадам архаїчних і середньовічних кам'яних статуй.

1987 року М. Степанов удруге взяв участь у бушанському пленері, за мотивами міфології та культури скіфо-сарматської доби. Рефлексією митця на

ззначену тему стали два твори – «Пан» і «Роксолана» (іл. 2.2.46, 2.2.47). Життєствердний характер образів увиразнено декоративним трактуванням форм і площинним орнаментом, виконаним у техніці рельєфу. Відцентрова композиція «Пана» створює враження перманентного руху й безперервності метаморфоз пластичної форми, що акцентує факт злиття зображуваного божества з природою. Фронтальна композиція «Роксолани» візуально узгоджується з архітектонікою антропоморфних стел, поширених у степовій смузі України. В іконографічно й іконологічно різних версіях своїх «Роксолан», що формують цілу серію, скульптор утілює поетичний образ своєї малої батьківщини. Роксолана вважається праматір'ю слов'ян Північного Причорномор'я.

Тож не дивно, що вже на Всесоюзному симпозіумі скульптури в камені «Одіссея '88» (Одеса, 1988) М. Степанов створює черговий варіант «Роксолани» – «Оберіг Чорного моря» (іл. 2.2.48). Міцна жіноча постать вписана у форму козацького хреста. З іншого боку, вона викликає асоціації на антропоморфні стели степової України. Скульптор надає їй узагальненого силуету, позбавленого дрібних ліній. Декоративність форми досягається повторюваністю її активних, фактурно виділених планів. У цьому монументальному образі Степанов поєднує життєдайну силу Праматері з християнською символікою: зображенням чаші й Всевидячого ока.

В іншому творі скульптор зображує легендарного давньогрецького поета, співака та ушавленого музиканта-кіфареда Аріона (іл. 2.2.49). Архаїзована пластика фігури, певна скутість, зумовлена, зокрема, і формою кам'яного блоку, виводять образ із лінійної системи часових координат: його образ належить міфу, в якому минуле та майбутнє перебувають в синкретичній єдності. Митець оформлює ритмічну ідею скульптури за допомогою співзвуччя двох вертикалей – високо піднятої руки чоловіка й верхньої частини кіфари. Поетичний образ Аріона ніби стає метафоричним уособленням душі майстра, якому доводиться долати життєві перешкоди, щоб людство почуло його голос. Моментом, що затьмарює оптимістичну історію спасіння кіфареда від неминучої загибелі, став акт вандалізму, адже сьогодні скульптура стоїть з відбитими кінцівкою та елементом

кіфари. Варто зауважити, що проведення одеського симпозиуму ініціював сам М. Степанов, який надихався досвідом роботи на бушанських пленерах. Керував симпозиумом його колега, одеський скульптор О. Князік [100, с. 5].

За кілька років скульптор взяв участь в Міжнародному симпозиумі скульптури в камені «Апостоли» (Івано-Франківськ, 1999). Його твір «Південна зоря» (іл. 2.2.50) спрямовує реципієнта до євангельської оповіді та уособлює образ пастуха, який побачив Віфлеємську зірку. Автор залишається вірним фольклорній стилізації і нівелює все зайве, що заважає створенню певного настрою. Окрім того, можна провести композиційні та образні паралелі зі згаданим вище «Аріоном».

Стислий аналіз пленерних робіт одеського майстра доводить, що індивідуальна художня манера М. Степанова базується на тісному переплетінні різних пластичних систем, що тяжіють до форм образотворчого фольклору і степових ідолів Північного Причорномор'я, а також на органічному синтезі язичницької та християнської традицій.

Естафету модернізації поетики української скульптури і пленерної діяльності від своїх старших колег перейняли українські скульптори покоління 1970-х. Зокрема, після А. Фуженка традицію роботи в камені продовжив скульптор із Полтавщини Віталій Шишов (1951–1996), для якого пошуки автентичності стали наріжним каменем власної творчості. Цю тезу унаочнює низка творів, в яких він насамперед цитує образ кам'яних баб: «Минуле і сучасне» (1986) (іл. 2.2.51), «Чекання» (1989), «Пирятинська мадонна» (1989–1991).

Саме робота у твердих матеріалах дала йому змогу відчути дух рідної землі. Для В. Шишова камінь – це основа скульптури. Свою першу працю він вирізьбив у карарському мармурі в 13 років. Твором, який ознаменував відхід майстра від академічних штампів, на переконання української дослідниці Л. Лисенко, став «Андрій Рубльов» (1979–1982), в якому головним завданням було «одухотворення матерії». Із цією метою автор відійшов від натурної зображальності, звернувшись до графічно-площинного вирішення скульптури, видовження пропорцій та застосування кольору, явно підказаних В. Шишову традиційною іконописною технікою [46, с. 22].

В. Шишов представляв Україну на Всесоюзному симпозиумі скульптури в камені «Акташ'84», який проходив неподалік Ташкента (Узбекистан, 1984). У цій метафоричній, трактованій великими узагальненими формами, скульптурі під назвою «Споглядач, або Звіздар» (інша назва «Вода і камінь») (іл. 2.2.52) Шишов виявив досвідченість у роботі в камені. Великий блок він трансформував у фігуру хлопчика, що лежить на спині коня, який поволі пливе на хвилях. Грамотно побудована композиція, ремінісценції на традиції античної пластики, легкі декоративні фактурні і формальні контрасти надають їй особливої поетичності й замріяності, створюючи ідилічну картину гармонії між людиною та природою.

У тростянецькій дерев'яній трифігурній об'ємно-просторовій композиції «Мирне небо» В. Шишова (1986) (іл. 2.2.53), як і в попередній скульптурі, відчутні гармонія, ідеалізація та піднесена настроєвість, властиві класиці. Водночас редукція форм і сумарне моделювання фігур матері, дівчинки й голуба, примітивістська манера у вирішенні їхніх образів, видовженість пропорцій у постаті матері та гіперболізація розмірів голуба як символу миру, спричиняють певний дисонанс у загальному сприйнятті роботи. Натомість чітко окреслений силует, застосування просторової цезури й балансування між позитивним і негативним простором, уміння виокремити вертикаль композиції влучним зламом форми вказують на подальше професійне зростання майстра. Хоча цій роботі, на наш погляд, бракує змістового наповнення, глибокого відчуття заявленої теми: головну ідею твору вона передає як плакат.

На Міжнародному симпозиумі скульптури в дереві у Трявні (Болгарія, 1987) В. Шишов мав змогу познайомитися з місцевою культурою, адже в місті є Музей ікони, а в численних лавках майстрів можна було познайомитися з традиціями народного мистецтва. Під їхнім впливом чи ні, але скульптор відходить від натури та еволюціонує у своїй здатності транслювати глибину емоційного стану мовою пластичних метафор. Символічний образний ряд дерев'яного триптиха «Легенда» (іл. 2.2.54–2.2.57) – зародок, що загинув у яйці, обвуглене дерево та скорботна мадонна з немовлям – було відзначено головною премією пленеру. Пластика народного дерев'яного примітиву та християнська іконографія синтезуються в цій

скульптурній композиції з найкращими досягненнями авангардної і модерністської скульптури початку ХХ ст. При цьому В. Шишов дотримується принципів декоративної та гранично лаконічної художньої форми. За допомогою розломів яйцеподібного елемента, експресивної діагоналі видовженої фігури Мадонни з дитиною разом з її монолітністю і замкненістю в межах вертикального колоноподібного об'єму, різких графічних складок її одягу та сколіненого перед нею старого, чорного кольору стовбура дерева, що контрастує з білими гілками та кроною, створюється максимальний ефект від побаченого – напружене переживання непоправного (триптих був пронизливим нагадуванням про нещодавню Чорнобильську трагедію).

Пошуки нової образної парадигми та художньої мови виявились і в кам'яних роботах В. Шишова «Князь Ярослав», «Минуле та нинішнє» (іл. 2.2.58, 2.2.59), зроблених під час Всесоюзного симпозіуму скульптури в камені (Київ, 1988). Їх вирізняє подальший відхід від наративу та зовнішньої патетики на користь оновленим змістовим і формотвірним завданням. Під впливом язичницьких і християнських традицій слов'янського мистецтва у творчості скульптора набуває ваги ідея історичної пам'яті. Образом великого київського князя скульптор наголошує на значущості його культурно-просвітницької діяльності, зафіксованої у висіченому на площині тексті давньоруською мовою. Він представлений у книзі поруч із невеличкими фігурками літописців і святих, модельованих за допомогою полірування та шліфування. Скульптор виявляє розуміння природи матеріалу та високу професійну майстерність в обробці такого важкого каменю, як крупнозернистий лабрадорит. Образною домінантою є деталізовано пророблене, трактоване у фольклорній манері обличчя князя, що випинається з товщі кам'яної маси, неначе налагоджуючи символічний зв'язок між давниною і сьогоденням [60, с. 52, 53].

В іншій симпозіумній роботі «Минуле та нинішнє», виконаній у вапняку, проникливого звучання набуває тема материнства. Композиційно вона складається з трьох пластично-просторових елементів, сполучення яких утворює форму хреста. Ритмічна структура мелодійних плавних ліній і круглуватих об'ємів стилізованої

під фольклорні образи доби Київської Русі фігуративної частини скульптури надають їй ліричного забарвлення. Плити з необробленого граніту та пісковика, на які спирається масивна жіноча постать з дитиною в руках, нагадують сходи, які можна трактувати як часову метафору, що уособлює тонкий зв'язок між минулим і сьогоденням, ідею спадкоємності поколінь, а також нескінченності материнських почуттів.

Знаковим є твір «Проникнення» (іл. 2.2.60), який постав на Всесоюзному симпозіумі скульптури в камені (Харків, 1990). Створений за мотивами сюжету «Благовіщення» він є трифігурною, замкненою в моноліті каменю композицією, до якої ведуть імпровізовані сходи – три різномасштабні, декоративно вирішені камені зі спрямованими в протилежний бік слідами дитячих ніжок. Відбитки ступень босих ніг розташовані на одній прямій із маленькою фігуркою немовля, що лежить між фігурами Діви Марії та архангела Гавриїла, натякаючи на подальший шлях і Божественну місію Ісуса Христа, унаслідок чого виникають драматизм та іманентне твору бентежне передчуття. У зображенні персонажів автор вдається до стилістичного еkleктизму. Образ архангела апелює до християнської іконописної традиції, а зображення Богородиці – до ідеопластичної скульптури степу. Таке поєднання мотивів язичницької та християнської образотворчих систем оприявнює символічний зв'язок між ними й апелює до ідеї закладання фундаменту сучасної цивілізації на українських теренах.

Варто зауважити, що скульптор рано пішов із життя, він, вочевидь, був на шляху винайдення власної світоглядної та пластичної системи координат. Водночас притаманна його творчості висока професійна майстерність в роботі у твердих матеріалах, оперування різними формотвірними і стильовими прийомами, трансляція загальнолюдських цінностей, утілених за допомогою звернення до конкретних історичних і християнських сюжетів та концепції історичної пам'яті сприяли подальшому оновленню пластичної культури й ідейного змісту української скульптури на межі XX–XXI ст.

Його колега – киянин Олександр Дяченко (н. 1956) сьогодні є не лише активним учасником національного і міжнародного пленерного руху, а й

незмінним куратором Канівських симпозіумів скульптури (2011–2019). Він представляє львівську школу скульптури: 1979 року закінчив ЛДПДМ, факультет «інтер'єр та обладнання». В інституті майбутній митець опанував професійні навички в царині архітектури, конструювання й керамічного виробництва. Слідом за своїми великими попередниками О. Архипенком, Г. Муром скульптор надихається природою і тим ландшафтом (степом, горами, пагорбами), серед якого народився та виріс. Формобачення митця органічно пов'язане із характерним для українських теренів архаїчним мистецтвом степу, позначеним особливою плинністю форм [46, с. 24].

До симпозіумного руху Дяченко долучився в Тростянці 1986 року («Дівчина з черепашкою») (іл. 2.2.61). Проте дерево не узгоджувалося з пластичною манерою митця. Натомість природа кам'яного матеріалу уможлиблювала розкриття формотвірного потенціалу скульптора. Наприклад, у скульптурній композиції «Кокон» (іл. 2.2.62), що постала на Всесоюзному симпозіумі скульптури в камені (Київ, 1988), митцю вдається поєднати глибину закладених у ній філософських змістів і медитативний настрій із пронизливим ліричним образом молодої дівчини. Виразність силуету та мінімалістичність у трактуванні форм вирізняють цю скульптуру на тлі решти тогорічного пленерного доробку. Навмисна архітектонічна неврівноваженість композиції, в якій людська фігура дещо зміщена щодо каменю-опори, надає роботі драматизму й примушує вкотре замислитись про основи співіснування людини і природи, що, безумовно, було продиктовано наслідками Чорнобильської катастрофи [21, с. 19].

Поступовий перехід митця до більш узагальненої форми та символу демонструють дві пленерні роботи, доволі схожі за композиційним рішенням. Так, у «Відпочинку біля моря» (іл. 2.2.63), зробленому на Всесоюзному симпозіумі скульптури в камені «Одісея '88» (Одеса, 1988), ще відчутні ремінісценції на матвеевських хлопчиків, тоді як у створеному під час Міжнародного симпозіуму скульптури в камені (Львів, 1992) «Поверненні блудного сина» (іл. 2.2.64) роль наративного зображального начала помітно знижена: О. Дяченко висловлює ідею за допомогою символічного образу кам'яного колеса, або жорна, що наче застигло

в просторі під час руху та накренилося набік, і сумарної, з видовженими пропорціями, людської постаті в позі ембріона, яка припала до нього. Діагональне розташування фігури надає всій структурі непевності й візуальної рухливості, загострюючи емоційний план сприйняття образу. Цьому сприяють також фактурні, текстурні і колірні контрасти. Об'ємно-просторова композиція за біблійним сюжетом метафоричною мовою розповідає про драматичну долю людства й українського народу впродовж ХХ ст., як, власне, і про вічні пошуки особистості самої себе в цьому світі. Роботу відзначили премією та розмістили в історичному центрі міста.

Виконаний на Всесоюзному симпозіумі скульптури в камені (Харків, 1990) твір «Стіна» (іл. 2.2.65) позначив новий етап у пошуках майстром сучасної візуальної мови, що на межі 1980–1990-х узгоджувалося із загальним вектором еволюції сучасної української скульптури. Символічний зміст передано через антропоморфні, схематизовані форми, які розділяє висока вертикальна стіна. Монументальна «Композиція з кубиків» О. Дяченка (іл. 2.1.5) прикрасила доробок Міжнародного симпозіуму скульптури в камені «Неоліт '96» (Музей-заповідник «Одеський замок», Львівська область, 1996). Остання вирізняється математично точним розрахунком пропорцій та водночас глибоким змістом, адже вписана в геометричну фігуру умовно трактована постать з рисами давньоєгипетського сфінкса уособлює образ Космосу. Куб, на якому вона сидить, натомість символізує матеріальну основу [77, с. 43]. Давньоєгипетські образно-композиційні алюзії в поєднанні з християнським архетипом «Богородиці з немовлям» добре відчутні й у монолітних симпозіумних творах на тему материнства: «Мати і дитя» (іл. 2.2.66) (Всеукраїнський симпозіум скульптури в камені, Вишгород, 2008); «Материнство» (іл. 2.2.67) (Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Батурич-2008»); «Подвійний портрет» (іл. 2.2.68) (Міжнародний симпозіум скульптури в камені, Канів, 2017).

У 2000-х скульптор дедалі частіше звертається до степової архаїки, опосередковано цитуючи образи кам'яних баб у характерній для нього плинній манері, увиразненій ефектом фактурного «сфумато». Він нагадує властивий

модерну прийом естетизації стародавнього мистецтва. Цьому захопленню О. Дяченка передувало створення «Пластичного етюд на тему української архаїки» (іл. 2.2.69). Твори зі згаданого циклу зазвичай автор вирішує строго фронтально та статично: «Формула степової пластики» (I Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Український степ – 2006», Донецьк, 2006), «Українська архаїка» (Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Канів, 2019) (іл. 2.1.12, 2.2.70). В інших роботах мотив жіночого торсу варіюється за допомогою тричетвертного розвороту в просторі, при цьому він набуває внутрішньої динаміки: «Пластика степу» (II Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Український степ – 2007», Святогірськ, 2007); «Жіночий торс у русі» (Міжнародний симпозіум скульптури в камені, Канів, 2013) (іл. 2.1.17, 2.2.71) тощо. О. Дяченко лаконічно вирішує загальну форму, нюансуючи лише окремі деталі.

На канівських симпозіумах 2012 і 2014 років митець створює монументальні жіночі та чоловічі голови в дусі стародавніх культур на кшталт гігантських кам'яних голів ольмеків (іл. 2.2.72, 2.2.73). Узагальнено трактовані, вони не є портретними, радше виражають внутрішній стан самозаглибленості і душевної рівноваги. Їм властива така сама якість позачасовості, що й решті творів художника. Дяченкове ставлення до часу як естетичної категорії – особливе, конгеніальне давньоєгипетському мистецтву, українській степовій архаїці тощо. Мить та вічність наче спресовуються в його пластичних образах-метафорах, перехідний стан і його непроминальність стають фундаментом світобачення майстра. Цьому сприяють замкненість великих, лапідарних об'ємів, делікатне опрацювання фактури скульптурної поверхні й композиційна структура образів, яка часто попри стан гармонійної рівноваги містить в собі приховану динаміку.

Ще один представник львівської школи скульптури (1980 року закінчив ЛДПДМ), заслужений художник України, скульптор та викладач Микола Білик (н. 1953), як і його вищезгадані колеги, вважає природу каменю самоцінністю з її іманентною естетикою й виразністю, яку варто лише оприятити. Справжній досвід роботи з каменем М. Білик уперше набув на II Республіканському симпозіумі скульптури в камені «Земля квітує» (Ямпіль Вінницької області, 1988).

Тоді скульпторам довелося працювати поблизу кар'єра з місцевим пісковиком – кремнієвою породою, названою завдяки своїм природним властивостям «молодим мармуром». Раніше з огляду на свої структуру та колір він був найпоширенішим матеріалом на українських симпозиумах, попри його шкідливість. Тож саме форма, текстура і фактура каменю підказували скульпторам пластичний хід, спрямовували їхню думку. Ця взаємодія з природним матеріалом стала для них справжньою наукою. Згодом, після знайомства з роботою в граніті на Міжнародному симпозиумі скульптури в камені (Канів, 2013), майстер відкрив для себе можливості цього, на його погляд, найкращого в Україні матеріалу.

Микола Білик також належить до покоління 1970-х, котре проклало нові шляхи української пластики поза формальними та ідеологічними настановами соцреалізму. У творчій манері митця синтезувалися різні скульптурні традиції – від народної, характерної для гуцульського різьбярства, із площинною, «сухою» або «чистою» манерою зображення (прийоми художньої обробки дерева митець опанував під час навчання впродовж 1968–1972 років у ВДХПУ), архаїчної, що виявляє себе в поліетнічних версіях ідеопластичного мистецтва, яке творилося на українських теренах впродовж століть, до авангардно-модерністських художньо-естетичних пошуків першої половини ХХ ст.

Представлена на вищезгаданому пленері «Берегиня» М. Білика (іл. 2.2.74) здобула першу премію. Варто зазначити, що впродовж усієї творчої біографії Білик активно розробляє архетип Берегині в різних символічних варіаціях (жінка / матір / ангел-хранитель / Мокош / язичницька мадонна / Земля). Ця лінія пронизує увесь його станковий і монументально-декоративний доробок, відображається в різних матеріалах (бронзі, камені, шамоті) та образно-пластичних манерах (від степової архаїки до неофольклорної стилістики з алюзіями на давньослов'янський наїв, трактованої крізь призму модерністських відношень).

Створений на I Міжнародному симпозиумі скульптури «Медобори '89» (Тернопіль) «Храм» М. Білика (іл. 2.2.75) було присвячено понівеченим людьми історичним і культурним святиням. Ритмізована чотиригранна композиція за формою схожа на пілон із купольним завершенням. В основі стилізованого храму

– постамент, що складається із чотирьох, розділених між собою, рівновеликих кам'яних блоків, які утворюють в плані рівносторонній хрест. На кожному боці вертикальної конструкції містяться символічні зображення (рука з книгою, рука зі свічкою, руки, що схопилися за обличчя язичницького божества), що асоціюються з образами язичницької та християнської давньослов'янських культур [60, с. 39].

Формально-символічна композиція «Таємниця народження» М. Білика (іл. 2.2.76) ґрунтується на архітектонічній та декоративній виразності скульптурних об'ємів: двох вертикальних пілонів, розділених просторовою цезурою видовженої заокругленої форми, на які спирається горизонтальний камінь аналогічної форми із зображенням Всевидячого ока. Раніше у отворі між пілонами розташовувався яйцеподібний об'єм. Фактурно пророблена поверхня каменю створює ефект напруження пластичної форми, її внутрішнього доцентрового руху. Робота метафорично передає ідею зародження Всесвіту, Сонця як символу життя, єдності всього живого, яка в народній культурі та міфотворчості має прадавні асоціації з космічним яйцем як початком світу, а в християнстві символізує непорочне народження.

Монолітний кубістичний об'єм кам'яної «Братини» (іл. 2.2.77) (Всесоюзний симпозіум скульптури в камені, Харків, 1990) М. Білик вирішує зі збереженням блочності пісковика, у дусі «Поцілунків» К. Бранкузі. Навколо символічної посудини для групового пиття «братини» майстер розташовує чотири умовно трактовані фігури юнаків із закинутими догори головами. Їхні ледь позначені низьким, майже площинним рельєфом руки перехрещуються по діагоналі, створюючи разом із контрастно проробленими фактурними поверхнями різних форм ритмізований, повторюваний по колу орнаментальний мотив. У заглибленні в центрі «братини» має збиратися вода. Так опосередковано, за допомогою фольклорно-примітивістської манери зображення митець транслює сучасному суспільству свій філософсько-гуманістичний посил із сивини віків, адже витoki сакрального обряду такого «братання» сягають доби Київської Русі. На наш погляд, це одна з кращих симпозіумних скульптур М. Білика, в якій збалансовані

узагальненість, декоративність пластичної структури та водночас глибинний духовний зміст, що апелює до історичного минулого українців.

Окрему групу пленерних (як, власне, і станкових) творів митця становлять скульптури, об'єднані лейтмотивом родини, кохання, злиття чоловічого і жіночого начал, обійм та поцілунків. Це, зокрема, «Трипільська легенда» (Ржищів, 2004) (іл. 2.2.78), «Поцілунок» (Бейрут, Ліван, 2007) (іл. 2.3.79), «Закохані» (Канів, 2013) (іл. 2.2.80) і «Родина» (Бурса, Туреччина, 2017) (іл. 2.2.81). Щоразу майстер інакше вирішує той самий сюжет, зважаючи на розміри та форму блоку й особливості каменю (на українських симпозіумах це пісковик і граніт, на закордонних пленерах – різні види мармуру). Мотив родинного трикутника – «батько – мати – дитина» є знаковим для творчості Білика. Він походить від ідеї сакральності роду та материнства – тих вічних родинних цінностей, які майстер перейняв від батьків [143, с. 11]. Турецька «Родина» митця образно та формально перегукується з доробком Г. Мура на аналогічну тему, утім М. Білик відшуковує власну композиційну схему, уписуючи фігури батька і матері в горизонтальний блок й акцентуючи увагу на внутрішньому «космосі» їхніх стосунків, в якому дуже затишно та безпечно почувається їхня дитина. У вказаній роботі майстер успішно сполучає статичні та динамічні пластичні форми.

Варіації «Поцілунку» український скульптор трактує зазвичай чуттєво, ніжно та водночас делікатно. Він дистанціюється від натуралізму, максимально редукуючи форму, декоративно вирішує окремі деталі, м'яко, інколи графічно окреслюючи контури злитих в одноцілість людських тіл. У всіх цих композиціях відчуваються висока культура виконання, естетизація форми, поєднання умовності та площинності прадавньої української різьбярської практики з пластичними прийомами європейського модерну. Що стосується твору, який виконав М. Білик на Міжнародному симпозіумі скульптури в камені (Ржищів Київської області, 2004), то «трипільську» тему і стилістику (з'явилися у творчості українських скульпторів на межі 1980-х – 1990-х та актуалізувалися на початку 2000-х) у місті, яке фактично є епіцентром давньої культури, скульптор оминає. Назва роботи є не більш ніж даниною місцевій історії. У деяких пленерних творах майстер також

переосмислює в емоційно-ліричному ключі і властивій йому декоративно-площинній манері універсальні та християнські архетипи, як-от у вишгородському «Маленькому ангелі» (2008) (іл. 2.2.82), ірпінській «Гармонії» (2014) (іл. 2.2.83) і прилуцькій «Весні» (2018) (іл. 2.2.84). Варто зазначити, що М. Білик був художнім керівником усіх трьох згаданих симпозіумів.

Тему знакової для української державності батуринської трагедії 1709 року, окрім станкових робіт митця, втілено і в пленерній композиції Міжнародного симпозіуму скульптури «Батурин-2008» під назвою «Свідок трагедії» (іл. 2.2.85). Перевернуті ногами догори фігури коня та вбитого вершника, що падають додолу, вписані у вертикальний блок. Динамічне моделювання об'ємів і наскрізні просторові цезури створюють враження запеклої битви. З іншого боку скульптури зафіксовано момент під час падіння, в якому постать вершника, ще прекрасна у своєму останньому «злеті-пориві» до неба, перетинається під кутом із фігурою коня. Прийом «кадрування», що його використовує Білик, створює ефект розгортання подій у просторі і часі. Кульмінацією драми стає контраст волюнтаризму-плачу охопленої жахом тварини та моторошного мовчання вбитого козака. Ще більше увиразнює трагедійну патетику зображеного сюжету-символу горизонтальний кам'яний постамент, розірваний навпіл. Л. Лисенко визначає цей твір М. Білика як одну з кращих його робіт [44, с. 19].

Сакральне ставлення до природи каменю як матеріалу зі своєю енергією є характерною рисою творчості також скульптора Василя Федорука (1950–2009). Художник представляв львівську школу пластики (КТНХП (1972), ЛДПДМ (1977)). Виходець з Івано-Франківщини, 1989 року він оселився у Миколаєві, де закохався в колись колонізовані давніми греками степові простори. 1992 року емігрував до США.

Творчі імпульси скульптор діставав від гармонійної за поєднанням форми та змісту пластики К. Міллеса й експресивного доробку М. Маріні, поза тим, надихався пластичними відкриттями і духом давніх цивілізацій, насамперед кельтів, Близького Сходу, Північного Причорномор'я (античності) та о. Пасхи. Примітивне мистецтво приваблювало його своєю невичерпністю і символічною

сутністю [12, с. 10]. Наприкінці 1980-х він був одним із тих митців, хто повертав національну скульптуру до своїх історичних джерел, модернізуючи її за допомогою переосмислення традицій художнього авангарду першої третини ХХ ст. Л. Лисенко наголошує, що провідна лінія творчості В. Федорука оприявилася ще в Україні, оскільки вже у своїх ранніх працях він розробляв вічні теми («Крик життя», «Ковчег», «Голгофа» та ін.) [51, с. 51]. Особливо позитивно на нього вплинуло перебування в Будинку творчості ім. Т. Е. Залькална в Дзінтарі (Латвія). До США В. Федорук приїхав уже цілком сформованим художником з індивідуальним почерком, в якому була відчутна українська ментальність. Скульптор мислив категоріями духовності, що відображалися у внутрішній пластичній організації форм і стилістиці.

До симпозіумного руху митець приєднався 1988 року, брав участь у численних всесоюзних, республіканських, всеукраїнських і міжнародних симпозіумах (США, Бразилія, Туреччина, Південна Корея, Україна, Латвія, Росія, Іспанія). 1989 року ініціював і очолив Усесоюзний симпозіум скульптури в камені в Миколаєві (1991) – Міжнародний симпозіум скульптури в камені на території Національного історико-археологічного заповідника «Ольвія» (с. Парутине Миколаївської області, 1992) – Міжнародний симпозіум скульптури в камені в Миколаєві. Створена на Всесоюзному симпозіумі скульптури в камені, присвяченому 200-річчю Миколаєва (1989), гранітна «Земля» (іл. 2.2.86) В. Федорука вирізняється архаїзованою образністю та простими і чіткими кубістичними формами. Художник увиразнив форму гранично узагальненої жіночої фігури через застосування контрастного конкавно-конвексного прийому, а також максимально використавши специфіку фактури і природного кольору граніту. Горизонтальне розташування постаті із закинутою догори головою, схожою на маску доісторичних ідолів, викликає безпосередні асоціації з ландшафтом та створює могутній образ хтонічного божества.

1991 року В. Федорук створив нефігуративну об'ємно-просторову композицію «Форми життя» (іл. 2.2.87) – «діалог» двох заокруглених форм, що викликає смислові паралелі з крилами або символом природних стихій. Скульптор ретельно

обробив поверхню граніту, наблизивши його до природних форм гальки та вивільнивши його внутрішню вітальну енергію. Це сприяє органічній інтеграції твору в природний ландшафт. Художник вільно оперував як фігуративною, так і формальною пластичними мовами, що яскраво виявилось в його симпозіумних роботах 2000-х, де він, окрім іншого, уміло синтезував сумарно трактовані жіночі постаті з архітектурними елементами, так увиразнюючи ідею перманентного конфлікту й симбіозу людини, природного начала та цивілізації.

Вище згадану тезу ілюструє, зокрема, твір «Земля» (іл. 2.2.88), виконаний під час Міжнародного симпозіуму скульптури в камені (Туреччина, 2007). Зберігши горизонтальну композицію і стилізацію форм жіночого тіла й обличчя, митець використав плинні хвилеподібні форми, вигини яких нагадують гірські ландшафти українських Карпат або пагорби степових краєвидів, де минула перша частина життя українського скульптора. Щоправда, язичницьку магію тут урівноважує ефектний пластичний хід із геометричними формами, що, наче сходи, здіймаються над жіночим тілом й апелюють до архітектури зикуратів.

Через образно-композиційну схожість із ландшафтними творами майстра американського періоду М. Протас критикує зроблений на Міжнародному симпозіумі скульптури «Батурин-2008» «Чумацький шлях» В. Федорука (іл. 2.2.89) за свідоме використання усталеного штампа, який, на її думку, не узгоджується з темою українського симпозіуму [71, с. 296]. На наш погляд, скульптору вдалося досягти формальної і семантичної цілісності та створити по-справжньому універсальний образ людської трагедії (неважливо, американської 11 вересня 2001 року чи української 1709 року), який по-новому, оригінально візуально увиразнив загальний пленерний доробок. Жіноча фігура, застигла в німому крику між двома напівзруйнованими пілонами, якнайкраще передає людський жах у передчутті смерті, варварського свавілля і нищення. На превеликий жаль, під час натурного обстеження батуринського симпозіумного доробку 2014 року було виявлено, що згадану скульптуру з кількома творами інших митців залишили практично на смітнику задвір'я седнівського Будинку творчості.

Ще одним скульптором-емігрантом, який живе та працює і у Флориді (США), і в Києві, є Євген Прокопов (н. 1950). Він також належить до когорти митців, що, здобувши міцну радянську академічну освіту (КДХІ, 1975; аспірантура АМ СРСР, 1980), прагнули оновлення сучасної пластичної мови. Уже на Республіканській художній виставці 1973 року студентська робота Прокопова «Вірші» вирізнялася новим підходом до пластики. Проте утвердився як художник він за часів Перебудови. Ідеологічні заборони й соціально-політичні катаклізми 1980-х митець сприймав надзвичайно гостро. Глибину внутрішніх переживань Прокопова передають його слова, наведені в статті мистецтвознавиці Л. Лисенко: «Ми задовго до Чорнобиля носили його в собі!» [38, с. 69]. Драматичне і навіть трагедійне звучання зображуваних образів майстра надалі лише посилювалося. Його забезпечували використовувані Є. Прокоповим під впливом архипенкової творчості просторові наскрізні отвори, а також прийом «розірваної» форми. Від О. Архипенка майстер запозичив і розвинув на свій штиб також граничний лаконізм образно-пластичної структури, до того ж активно переосмислював формотвірні здобутки Г. Арпа, Г. Мура та Н. Габо.

Участь у пленерах не позначилася на розумінні скульптури вже сформованого на тому етапі митця, але вагомим було моральне підтримання шанованих ним колег-скульпторів. На початку своєї симпозіумної біографії Євген Прокопов демонстрував індивідуальну пластичну манеру у створенні кам'яної скульптури (узагальненість та знаковість художньої мови). Ландшафтні твори автора становлять тематичний цикл, що ґрунтується на християнських сюжетах. Сам Є. Прокопов пояснює цей факт тим, що його багаторічні філософські пластично-просторові пошуки не зрозуміла публіка: люди звикли до мови символів і знакової абетки. Тож практичність скульптора спонукала його до комунікації з глядачем зрозумілою йому мовою і на звичні теми, до яких митець зараховує вічні гуманістичні цінності (Додаток Б.1., с. 325). Національна проблематика у творах автора позбавлена ілюстративності, натомість переосмислена та репрезентована через універсальні християнські архетипи й символи.

Симпозіумний період у творчості Є. Прокопова не є тривалим: він обмежується зламом 1980–1990-х і симпозіумом 2001 року в американському Нью-Гемпширі. Цей факт пояснюється індивідуалістським принципом творчості скульптора. До того ж, за словами митця, його не вразили результати перших українських пленерів. Власне, він не вважає актуальною також нинішню симпозіумну практику, оскільки вона, за його словами, не впливає на сучасну скульптуру. На переконання автора, сьогодні еволюція скульптури передбачає розуміння її як системи організації простору, що потребує філософського осмислення та впровадження сучасних технологій. Фінансово неспроможні країни цього дозволити собі не мають змоги, а пластичні знахідки давніх кочових народів, що населяли терени сучасної України, уже давно стали музейними артефактами. Окрім того, через тиск ринкових умов скульптор не наважиться залишити свій бізнес (у разі його наявності) на два місяці (Додаток Б.1., с. 325).

Першим пленером, в якому митець взяв участь, став Усесоюзний симпозіум скульптури в камені з нагоди 1000-річчя Хрещення Русі (Київ, 1988). Присвячена зруйнованому в середині 1930-х комуністичним режимом Свято-Михайлівському Золотоверхому собору скульптурна композиція мала паралельні назви «Пам'ять» і «Народження віри» (іл. 2.2.90) (відзначена премією). Відділ будівництва та архітектури міського управління культури непокоїла ідея розміщення твору біля Трапезного храму, адже поруч був міськком компартії. З усіх пленерних творів лише під цим не дозволили зробити фундамент, установивши півторатонну скульптуру на землі, що спричинило її руйнацію. Після відбудови храму в 1998 році скульптура, що дістала нову назву «Жертвам за віру», стала частиною монастирського подвір'я. Знищена згодом вандалами, вона була відреставрована за благодійним проектом американського архітектора Н. Поповича й за підтримки відомого вченого, мецената Б. Романюка, скульптора, народного художника України А. Куца та генерального директора Художньо-промислового комбінату НСХУ В. Шевелюка. Відкриття пам'ятника, який у такий спосіб змінив свій статус пленерної скульптури на монумент у публічному просторі, відбулося на території монастиря 24 серпня 2019 року [114]. Праця складається з двох частин: уклінної

фігури людини, що здіймає руки до неба в благальному жесті, і нахиленого хреста, сформованого двома перехрещеними між собою геометричними об'ємами. Композиційний хід із діагонально розташованим хрестом «підказала» авторові картина С. Далі «Христос Святого Іоанна від Хреста» (1951) (іл. 2.2.91). Декоративної та образно-пластичної виразності твір набув через поєднання різних матеріалів – туфу і бронзи. Філософсько-релігійна семантика та громадянська патетика скульптурної композиції віддають належне подвигу людей, які намагалися врятувати собор і його святині.

Створену 1989 року на Міжнародному симпозиумі скульптури в Райнхарсдорфі (НДР) геометризовану скульптуру «Єдність віри» (іл. 2.2.92) на прохання священників церкви було встановлено на території місцевої Євангелічно-лютеранської церкви XIV ст. Твір є невеликим пілоном, що завершується кубом, на кожній зі сторін якого міститься горельєфне зображення хреста – єдиного символу страждань та надії. За пластично-просторовим задумом автора, грані куба спрямовані в різні сторони світу, що прочитується як метафора повсюдного поширення християнської віри. Скульптура гармонійно вписана в навколишнє архітектурно-природне середовище й образно і композиційно поєднує будівлю церкви, арковий вхід до її подвір'я та цвинтар, розташований обабіч неї. Так твір стає символічним мостом між світом живих і світом померлих, між парафіянами й церквою (Додаток Б.1., с. 327).

Наступну пленерну скульптуру «Відродження віри» («П'єта») (іл. 2.2.93) створено 1990 року та встановлено на подвір'ї старовинної козацької церкви Воздвиження Чесного Хреста в Тернополі. Особливості її образно-пластичної структури зумовлені відвідуванням митцем фондів музею-заповідника «Одеський замок» на запрошення колишнього директора Львівської картинної галереї Б. Г. Возницького під час Республіканського симпозиуму скульптури в камені (Одесько Львівської області, 1989). Прокопова неприємно вразив стан понівечених «Розп'ять» з відбитими руками та ногами, а надто що це відбувалося на західноукраїнських теренах. Тож його перша «П'єта» є рефлексією щодо побаченого й почутого. У версії митця в образі понівеченого Христа Марія оплакує

сплюндровану українську віру і культуру («музейний образ Божого Сина») (Додаток Б.1., с. 326). Композиційно скульптура має вигляд переверненого хреста. Горизонтальне розташування та гостро окреслений силует пропорційно зменшеної фігури Христа без кінцівок посилюють відчуття безпорадності й наштовхують на метафоричні паралелі з українським сьогоднішнім – невизначеним і бентежним, яке не береже своєї духовної, історично-культурної та мистецької спадщини.

Однією зі своїх знакових робіт Є. Прокопов вважає «Тайну вечерю» (іл. 2.2.94), зроблену експромтом на Міжнародному симпозиумі скульптури (Оденсе, Данія, 1992). Перший її бронзовий відлив зберігається в найстарішій місцевій церкві. За часів Другої світової війни церкву знищили нацисти, і меценатка, на тому самому місці своїм коштом звівши нову сучасну церкву, купила в скульптора цей твір разом із «Розп'яттям», яке придбала для вітара. Гранично стилізована станкова композиція-чаша або квітка, що складається з дванадцяти умовних антропоморфних елементів-учасників таїнства євхаристії, є алюзією на невідкличні події трагічного вечора. Парадоксальність образної структури твору зумовлена наявністю натуралістично зображеного у центрі композиції годинника, що справляє сюрреалістичне враження, як натяк на відносність категорії часу та простору, й транслює іронічне ставлення автора до християнської доктрини. Сумарна форма та полірована бронза надають скульптурі дизайнерського вигляду.

Шлях винайдення адекватної біблійним сюжетам пластичної манери виявився для скульптора нелегким. Справжнім першим іспитом для Є. Прокопова стало зображення «Розп'яття» (іл. 2.2.95), оскільки він прагнув візуального поєднання тіла Ісуса з вертикальною перекладиною хреста позаду нього. Взірцем матеріалізації цієї ідеї була картина «Голгофа» (іл. 2.2.96) Ізенгеймського вітара німецького живописця епохи Ренесансу М. Грюневальда (бл. 1506–1515). Рішення з'явилося кілька років по тому, коли майстер прибрав хрест, зливши його з розп'ятою фігурою. У пізніших скульптурах Є. Прокопова Ісус взагалі не торкається хреста. А в деяких творах, як-от у плерній скульптурі «Вознесіння» (іл. 2.2.97), установленій біля київської церкви Св. Миколи, автор синтезує іконографію вказаного сюжету з «Розп'яттям». Вона була створена 1992 року під

час Міжнародного симпозіуму скульптури в камені, присвяченого Міжнародному форуму українців. Його організацію Є. Прокопов очолив на прохання Ю. Синькевича. Вибудовуючи строго вертикальну композицію, автор звертається до трактування форми хреста на основі образно-пластичної метафори. Рамено передане як крила птаха або ангела – уособлення Святого Духа, на яких розіп'яте, майже невагоме тіло Христа підноситься догори. Через недостатню продуманість та опрацювання узагальнено вирішеної форми голови птаха/ангела й німба навколо неї у глядача виникають помилкові асоціації з постаттю Богородиці. Відчуття піднесеності, залучення споглядача до таїни цієї урочистої події поєднується в скульптурі з драматичним, сповненим страждань і внутрішніх суперечностей емоційним напруженням.

У встановленій біля Мазепиного корпусу на території Києво-Могилянської академії скульптурі «Покрова» (іл. 2.2.98) (Міжнародний симпозіум скульптури в камені, Київ, 1993) Прокопов максимально стилізує жіночу постать, надаючи зображенню більш площинного трактування, характерного також для згаданого вище «Відродження віри» («П'єти»). Він графічно виділяє драпування і складки омофора, умовно позначає абрис обличчя. Утім, плавний заокруглений контур видовженого силуету надає образу материнської теплоти та ніжності, транслюючи ідею заступництва Пресвятої Богородиці.

Підсумовуючи, зазначимо, що, попри актуальність християнської тематики в розглянутих плернерних творах, ментально Є. Прокопов залишається світським художником, який демонструє реципієнтові своє світобачення та погляд на сучасні проблеми людства, зокрема України, через зрозумілі символічні коди. Під впливом «начитаності» образами й знайомства з актуальними світовими скульптурними практиками в його творчості відбувається поступовий перехід від естетики образного мислення до інформельно-дизайнерського спрощення формотвірної лексики, відомого нині як дескілінг. Розуміння Прокоповим скульптури як тривимірного об'єму трансформується в постмодерністське трактування цього виду мистецтва як складної системи організації простору. На відміну від згаданих вище В. Шишова та В. Федорука за своєю природою Є. Прокопов – пластик-

інтелектуал, який не відштовхується від природи матеріалу, цілком підпорядковуючи його своїм ідейним і композиційним задумам. Цей факт унаочнює теза художника про те, що скульптура є «лише мікронно тонкою ілюзорною плівкою поверхні, вірно розташованою скульптором у просторі» (Додаток Б.1., с. 327).

Нове уявлення про пластику, яке сформували представники покоління 1960-х та 1970-х, далі розвинули їхні молодші колеги, чиє творче становлення припало на другу половину 1980-х, одночасно з розвитком симпозиумного руху. Серед них назвемо, зокрема, киянина Олексія Владімірова (н. 1957), який відчув авторитет і вплив формотвірних прийомів Ю. Синькевича, аж до буквального наслідування останніх [79, с. 156]. Випускник КДХІ (1984) О. Владіміров на Молодіжній виставці 1987 року здобув першу премію за свою роботу «Перша любов». Камінь та дерево – основні матеріали, в яких працює митець: йому вдається максимально виявити якості цих природних матеріалів, їхні фактури, текстури й багатовікові нашарування. Провідними темами його доробку є кохання, ніжність, проблематика стосунків чоловіка і жінки, життя та смерть, а також роздуми про антитетичні часові категорії – вічність і проминальність [3, с. 21]. Із 1986 року скульптор бере активну участь у симпозиумному русі. 2002 року він став організатором Міжнародного симпозиуму скульптури в камені в Південноукраїнську та керівником Міжнародного симпозиуму скульптури в камені в Гурзуфі (Крим, 2006).

Творчу манеру О. Владімірова унаочнюють, серед іншого, такі пленерні твори, як «Торжество буття», виконане під час Усесоюзного симпозиуму скульптури в камені (Київ, 1988) (іл. 2.2.99), а також «Шлях знедолених» і «Крила вічності» (Тернопіль, 1990, здобули III премію) (іл. 2.2.100, 2.2.101). У символічній образній структурі «Торжества буття» передано ідею родинного тепла, єдності, яка розвивається в глибшу філософську тему тріумфу життя. Попри певну умовність у трактуванні фігур матері, батька та дитини, очевидним є зв'язок зображення з давньогрецькою ранньою класикою, зокрема, поза і жест здійснених догори рук матері на аверсі скульптури – ремінісценція композиційного центру «Трону Людовізі» (іл. 2.2.102). Фрагментована та зображена спиною до глядача постать

чоловіка на реверсі апелює до образу Атланта, а експресія образів, які наче виринають зі стихії кам'яного масиву, є певною ретроспекцією аж до часів Мікеланджело. О. Владімірову вдається виконати доволі складне композиційне завдання – побудувати різноскеровані плани, співставити вертикалі та діагоналі, розгорнути фігури у просторі, забезпечивши динамічну організацію загальної форми. Поверхня скульптури – напрочуд тактильна завдяки контрасту делікатно опрацьованих фактур і теплому вохристому кольору пісковіку, який із часом нюансувався нерівною зеленувато-брунатною патиною. Сьогодні скульптура встановлена на одній з алей київського парку «Володимирська гірка».

Конфігурація різномасштабних, гранично умовно та площинно вирішених антропоморфних фігур у «Шляху знедолених» передбачає поступове нарощення маси, яке досягає свого апогею в центральному скульптурному об'ємі. Голови трьох постатей янголів/святих схилені одна до іншої, окреслені заокруглені німби, що викликає низку візуальних і смислових асоціацій. У символічній скульптурі «Крила вічності» митець рефлексує над темою споконвічного конфлікту та єдності жіночого й чоловічого начал. Між двома статичними фігурами жінки і чоловіка, що сидять спинами одне до одного, попри вертикальну просторову цезуру, відчувається тісний нерозривний зв'язок. Постаті людей мають видовжені пропорції, а їхня монументальність та статичність дає змоги проводити паралелі з мистецтвом Давнього Єгипту. Хрестоподібну композицію твору організує перпендикулярне перехрещення людських постатей і масивних об'ємів декоративно вирішених крил. Твір вирізняється високою культурою обробки каменю з виявленням його текстури, ритмізацією форм і цілісністю композиції, що зумовили його гармонійну інтеграцію в довкілля. Розглянуті тернопільські роботи демонструють еволюцію образно-пластичних пошуків майстра. Рівно рік відділяє їх від «Торжества буття». За цей час творчі настанови скульптора кардинально змінюються: художня мова тяжіє до лапідарності пластичного вислову. Залишаючись вірним вічним християнським і загальнолюдським цінностям, митець поволі відмовляється від буквального передавання своїх життєвих вражень на користь їхньої символічної інтерпретації.

Киянин Анатолій Валієв (н. 1957) має ґрунтовну академічну освіту (випускник КДХІ (1984), а також аспірантури творчих майстерень АМ СРСР). У середині 1990-х стажувався в Академії мистецтв в Екс-ан-Прованс (Франція). Утім, прагнення віднайти власні виражальні засоби та індивідуальну художню інтонацію підштовхнули А. Валієва до вивчення пластичних систем різних країн та історичних епох від Давнього Єгипту до середньовічної готики. Архаїчні форми він переосмислює за допомогою принципів модерністської та авангардної парадигми формотворення; ретельно досліджує досвід класиків світового мистецтва: О. Архипенка, К. Бранкузі, М. Врубеля, Мікеланджело, Г. Мура [69, с. 14, 15].

Віддаючи перевагу бронзі через її гнучкість та безмежний експериментальний потенціал, скульптор із пієтетом ставиться до каменю, який через самодостатню природу часто стає його «співавтором». Саме під час свого першого симпозіуму скульптури «Земля квітує» (Ямпіль Вінницької області, 1988) А. Валієв пізнав норавливий і незалежний характер цього природного матеріалу, адже на створення монументального образу «Ікара» (іл. 2.2.103) митця надихнула саме динамічна структура важкої необробленої брили каменю. Логіка його конструкції (камінь наче прагнув відірватись від землі) сама підказала ідею метафоричної образно-пластичної організації форми. Так у скульптора виник задум персонажа, який долає силу земного тяжіння (Додаток Б.2., с. 329). Виразності образу скульптор досягає за допомогою контрасту сумарно трактованого обличчя Ікара та майже необробленого масиву каменю, чиї продовгуваті форми вимальовувались у крила. Оригінальний хід митця дещо нівелює манера зображення чоловічого обличчя, що викликає асоціації з патетичними образами радянської монументальної скульптури.

Подальша участь у міжнародних українських симпозіумах скульптури в камені (Тернопіль, 1989; Батурин, 2008) спонукає А. Валієва звернутися майже до аналогічних образів народнопісенної творчості. У створену на пленері «Медобори '89» скульптуру «Не плач, Марусенько» (інша назва – «Засвіт встали козаченьки») (іл. 2.2.104) митець заклав символічний зміст. Твір складається з двох

розділених просторовою цезурою різноспрямованих об'ємів, які врівноважують один одного: статичної, горельєфно поданої жіночої постаті та майже злитих одна з одною фрагментованих фігур коня й вершника, зображених у єдиному динамічному пориві. Поділивши блок на 2 нерівні частини, А. Валієв розсунув їх на таку відстань, аби було зрозуміло, що колись це був один блок, і щоб не втратити початковий зв'язок між ними. Композиція підкреслювала ідею, що «первинно цілісність поділилася на 2 частини: більшу – динамічнішу, меншу – пасивнішу. Це історія на кшталт сюжету про Одиссея та Пенелопу» (Додаток Б.2., с. 330). Автор також вдається до фактурних контрастів, лишаючи частину кам'яної поверхні, що обрамляє сумарно трактований жіночий образ угорі, необробленою. Стилiстично А. Валієв поєднує декоративне вирішення фольклорних мотивів й архаїчну естетику [60, с. 44].

Батуринська скульптура «Прощання» (2008) (іл. 2.2.105) ідейно співзвучна вищезгаданій роботі автора. Проте через більшу статичність, максимальне узагальнення форми, зведення її до ритмізованих заокруглених об'ємів, плавний силует здалеку вона зчитується як декоративна композиція. Водночас переважно площинно-графічне вирішення аверсу та реверсу композиції не дають їй змоги виразити всю гаму потенційно можливих емоцій під час розставання дівчини зі своїм коханим, – тому скульптура сприймається радше як ілюстрація на фольклорну тематику.

На харківському симпозиумі 1990 року майстер створює свого першого кам'яного «Янгола, що сходить з небес (іл. 2.2.106). Плавну частину пісковика А. Валієв перетворив на людську фігуру, «вписавши» її заокругленими об'ємами. У протилежній частині брили художник окреслив крила, складені позаду, акцентувавши їхню динаміку та спрямованість вгору ніжною, тонально поліфонічною фактурою. Саме на цьому пленері він завважив здатність каменю бути не лише масивним і динамічним, а й легким, делікатним. Надалі ще лаконічніші за формальною інтерпретацією візіонерські «Янголи» митця домінуватимуть в образній структурі його робіт. Однією з найвиразніших варіацій вказаного образно-пластичного мотиву став «Янгол» (іл. 2.2.107), створений на

Міжнародному симпозиумі скульптури (Спрімонт, Бельгія, 1998). У цій праці очевидним є звернення майстра до формотвірних здобутків О. Архипенка – максимальної стилізації антропної форми та залучення простору як рівноцінного з об'ємом елементу побудови композиції. Для неї характерна сецесійна витонченість та внутрішня експресія заокруглених площинних форм, акцентовані лінійним ритмізованим рисунком, накладеним зверху на темно-блакитну гранітну поверхню.

Ще одну групу бельгійських пленерних творів становлять «Аура» (2004) й «Молитва» (2007) (іл. 2.2.108, 2.2.109). Остання завдяки щасливому випадку змінила свій статус паркової скульптури на монумент у публічному просторі та була встановлена у м. Банне (Бельгія) на місці, де 1936 року місцевим мешканцям кілька разів являлася Діва Марія. Обидві названі праці позначені спільною рисою: симетричною композицією, у центрі якої зображена схематизована жіноча постать, близька до іконографії Оранти. Жест адорації в «Молитві» доповнений круглою формою, яку підтримують руки Божої Матері. Властиві манері митця круглуваті й видовжені еліпсоподібні форми увиразнено вертикально спрямованим ритмізованим графічним рисунком. Окрім того, різні техніки обробки кам'яної поверхні і природні властивості блакитного граніту створюють надзвичайно динамічну, майже поліхромну пластичну поверхню. Зазначені твори ілюструють трансформацію пластичної мови митця аж до граничної умовності, коли скульптура поступово втрачає свою символічну сутність, перетворюючись на знаково-декоративну. Ці метаморфози, вочевидь, викликані бажанням А. Валієва наслідувати загальносвітову симпозиумну тенденцію створення формально-знакової пластики.

Завершуємо огляд творчості скульпторів-пленеристів постаттю київського митця Олександра Сухоліта (н. 1960), який уособлює цілком новий, постмодерністський підхід до симпозиумного феномена. 1986 року його класична самозаглиблена фігура вагітної жінки у виконаній у стінах КДХІ дипломній роботі «Очікування» (іл. 2.2.110) маніфестувала незалежність мислення нового покоління скульпторів [46, с. 24]. Водночас погляди О. Сухоліта певною мірою збігаються з думкою його згаданих вище колег щодо природного народження скульптури. За

його твердженням, скульптурне мислення лише оприявнює той образ, який підказує художнику стихійність природного матеріалу. Камінь для нього є концентрацією чуттєвого архаїчного досвіду [61, с. 37].

Вказану тезу О. Сухоліта унаочнюють, зокрема, «Торс жіночий», «Торс чоловічий» та «Мати з немовлям» (іл. 2.2.111, 2.2.112, 2.2.113) – твори, зроблені ним під час Міжнародного симпозіуму скульптури в камені (Горлівка Донецької області, 1989). Поетика архаїзованих торсів органічно синтезує прийоми зображення античних куросів і кор та водночас фрагментованість, оголеність жіночої постаті, динамічний ракурс чоловічого тіла, що викликає ремінісценції з деякими скульптурами Мікеланджело. Архаїчні усмішки тут заміщують суворий вираз обличчя чоловіка та скептична посмішка жінки. Така осучаснена архаїка завдяки своєму емоційному та змістовому посилю набувала надактуального звучання на зламі 1980–1990-х. Виконана в техніці рельєфу, скульптура «Мати з немовлям» схожа з прадавніми петрогліфами. Хоча, попри сумарне трактування тілесних форм, вона очевидно апелює до творчості вже згаданого Мікеланджело.

Упродовж 1988–1991 років О. Сухоліт брав участь у седнівських пленерах (організатори – Т. Сільваші та О. Соловйов), які також засвідчили оновлення тем і пластичної мови майстра, зокрема появу великоформатних рельєфних плит та кам'яних стел [147, с. 23]. 1989 року О. Сухоліт відчув неминучість індивідуалізації творчого процесу й наполягав на створенні художніх творів єдиним колективом художників. Симпозіумний досвід митця, переосмислений крізь постмодерністську систему координат, нашоухнув його на втілення в життя власних проєктів. Як наслідок – 1992 року він ініціював і очолив симпозіум-семінар «Абетка». Технічні та організаційні питання розв'язувала його дружина Н. Сухоліт. За її словами, цей симпозіум позначив кардинальні зрушення у психології творчості українських скульпторів, адже до того вони не були готовими до виконання таких сміливих пластично-просторових завдань, які декларував О. Сухоліт (Додаток Б.3., с. 337). Зокрема, для нього була принциповою праця з певним простором і матеріалом (вапняком з Альмінського кар'єру). Скульптори творили на базі майстерні художника у Києві, і їхній робочий процес більше

нагадував формат арт-резиденції, аніж пленерну практику. До складу команди ввійшли: А. Полоник (1961–2020), С. Дзюба (н. 1954), О. Рідний (н. 1961) та Р. Кухар (1963–2002). На відміну від решти скульптурних симпозіумів «Абетка» тривала 9 місяців, її програма вміщувала не лише практичну частину, а й постійне спілкування учасників, спільне обговорення професійних і концептуальних питань. Художники мали свободу творчості, адже матеріалу було достатньо, подеколи дослухалися до порад лідера групи О. Сухоліта. Згодом у виставковому залі Київської організації НСХУ по вулиці Горького відбулася виставка-акція «Ієрархія простору» (іл. 2.2.114), що маркувала спробу культурологічного та мистецького осягнення часів палеоліту. Експозиція складалась з модульних скульптурних об'єктів (невеликих блоків, у яких поєднувалися майже площинні рельєфні зображення із фрагментами необробленої кам'яної маси). Згідно з концепцією виставки, анонімний характер експонованих робіт увиразнював непотрібність персоніфікації впродовж перших семи днів творення світу. Головною ж її ідеєю стало дослідження учасниками акції простору та метаморфоз, що відбувалися під час розміщення в ньому нових артоб'єктів, а також завдяки режисурі простору за допомогою світла. Воно мало його сакралізувати й містифікувати, додати йому динаміки (Додаток Б.3., с. 337). На жаль, після завершення виставки скульптури не були встановлені в публічному просторі й досі зберігаються в скульптурному саду приватної майстерні митця, потребуючи атрибутування, класифікації та належного експонування.

Наступним після «Абетки» став скульптурний симпозіум-семінар «Знак» (іл. 2.2.114а), який тривав півроку й завершився виставкою «Адамово дерево» у КМРМ (тепер – НККГ) (1993). Тут ідея анонімності та колективності творення набула подальшого розвитку. У межах семінару було видано буклет-щоденник «Знак» як додаток до «Абетки» п'ятого дня. У ньому наголошувалося, що знак – це символ, образ, який має силу впливу на людську свідомість й конструє ієрархічну систему асоціацій у культурному полі. Утім, у творі мистецтва акцент робиться на гармонійному поєднанні фізичної оболонки й морального, Божественного змісту. Таким знаком у мистецтві для Сухоліта стає явище Символу віри – фактичного

Янгола-Охоронця людини [2, с. 1]. А багаторазово повторювана вертикаль дерева як правічного символу єднання людини з космосом, «дерева життя», відграє роль духовної константи, котра акумулювала навколо себе енергію творення всіх учасників виставки. Образно-пластичні мотиви фактично були стилізацією, в інтерпретації О. Сухоліта – «окультуренням», аж до апропріації мистецтва палеоліту й періоду грецької архаїки [22]. Цей майже ієратичний для українських митців акт відкриття першооснов скульптури давав їм змогу вивчити «знакове письмо» – форми давніх народів і закладений у них зміст. Просторова «гра» із цими об'єктами-знаками, що втрачали автономність та сприймалися як частина ширшого ідеологічного й фізичного контексту, уже вписувалась в постмодерністську концепцію дослідження простору. Пленерні твори О. Сухоліта, О. Рідного та А. Полоника сьогодні також зберігаються в скульптурному саду біля майстерні майстра.

Після періоду відлюдництва, коли О. Сухоліт зачинився в майстерні й вивчав богословські тексти, Біблію та мистецтво Візантії (1994–2000), він створив артцентр в Альмінському кар'єрі під Сімферополем (АР Крим). Роль кураторки до 2006 року виконувала Н. Сухоліт. З кінця 1990-х до анексії Криму 2014 року центр функціонував постійно, проте формат роботи там здебільшого нагадував сучасні артрезиденції, аніж традиційні скульптурні симпозиуми. Запрошеним скульпторам не встановлювали термінів для завершення роботи, кожен працював як хотів, маючи всі технічні та побутові умови для творчої самореалізації. З огляду на це в каталозі «Альмінський щоденник» вони ідентифіковані як «творчі пленерні семінари» 2005–2007 років [4]. Скульптури сьогодні знаходяться на анексованій Росією українській території (Додаток Б.3., с. 338). Серед кримських пленерних праць майстра – графічно вирішені рельєфи та фігуративна кругла скульптура, якій властива примітивістська манера зображення – узагальнене моделювання форм, робота з великими об'ємами без зайвої деталізації. Для них характерні ніжність, поетичність, навіть мелодійне звучання відтворюваних образів, особлива лірико-філософська тональність. Найпоширеніші сюжети – «Богородиця з немовлям», «Розп'яття», «Архангел Михаїл» (усі – 2005), «Благовіщення» (2006), «Пастух»

(2005), жіночі образи, ню («Сон», 2006; «Купальниця», 2005) (іл. 2.2.115–2.2.121). У цей період О. Сухоліт синтезує образи жінки-матері й землі в єдину образну структуру і повертається до витоків своєї творчості, поєднуючи класичні та архаїчні принципи формотворення [147, с. 24].

На підставі вищезазначеного доходимо висновку, що О. Сухоліт сприймає світ крізь призму язичницького і християнського міфу, максимально архаїзуючи свої образи аж до їхнього співзвуччя палеолітичним розписам печер, скіфській та античній пластичним системам [48, с. 18, 24]. В альмінських скульптурах він часто звертається до пластики й іконографії українського народного мистецтва (дерев'яного різьбярства та іконопису). Тут варто згадати, що 1979 року майстер закінчив УУПМ. Ті самі тенденції спостерігаються і в роботах його колег та учнів – учасників указаних семінарів: А. Полоника, Я. Роздобудько та Д. Грека. Ще одним джерелом натхнення для зазначеного кола митців стали середньовічне кам'яне різьбярство часів Київської Русі й візантійська іконописна традиція. У діяльності митців наявна дифузія модерністської та постмодерністської моделей художньої свідомості, зокрема рукотворна робота у твердих матеріалах і водночас інтелектуальна філософська гра, в якій давнє мистецтво очищається від свого культового призначення, зберігаючи життєствердну основу, та стає частиною сучасних змістових контекстів.

Висновки до розділу 2

Розглянувши передумови і процес заснування національного симпозиумного руху, маємо констатувати, що його генеза в нашій країні була зумовлена низкою чинників. По-перше, потребами містобудівного й соціального характеру, які сприяли відродженню в 1970-х ландшафтної скульптури та її наближенню до людини. Вагомим фактором стали ініційовані у 1970-х у різних радянських республіках виставки скульптури просто неба і перші скульптурні симпозиуми на теренах колишнього СРСР. По-друге, особливостями поступу тогочасної української скульптури, зокрема, дискредитацією монументальної та тиражної садово-паркової скульптури, а також активним розвитком станкової пластики й скульптури малих форм, які набували нових художніх якостей та були здатні організувати простір навколо. По-третє, участю українських скульпторів покоління 1960-х і 1970-х у всесоюзних та міжнародних симпозиумах поза межами України (Ю. Синькевич, В. Шишов, В. Протас), роботою у твердих матеріалах, зокрема технікою прямого висікання/різьблення в камені, що фактично стала прикметою того часу (А. Фуженко, В. Шишов, В. Протас, М. Єсипенко та ін.), які разом із новою інформацією про світове й національне мистецтво модернізму впливали на оновлення художньої мови українських скульпторів.

Засновником симпозиумного руху України вважається Ю. Синькевич. Еволюція національної пленерної практики межі ХХ–ХХІ ст. охоплює два етапи. Для першого (1986-й – 1990-ті) характерний історизм художньої свідомості скульпторів, зумовлений процесом національної самоідентифікації та пошуків «національного стилю». Збагачення пластичної мови відбувалося за допомогою творчої інтерпретації спадщини української і світової архаїки, скульптурних традицій античності й Середньовіччя, давньослов'янських та візантійських впливів, українського бароко, народної дерев'яної скульптури, пластично-просторових відкриттів українського і світового авангарду першої третини ХХ ст. тощо, тобто величезного культурного пласта, який не входив до програм

академічної освіти. Специфікою української ментальності пояснюються символізм образних структур, декоративність пластичних рішень, почасти сакралізоване ставлення до природи матеріалу, а також синтез скульпторами пластичних прийомів язичницької доби та християнської іконографії (М. Білик, Є. Прокопов, Ю. Синькевич, М. Степанов, А. Фуженко та ін.). При цьому вже на другу половину 1980-х припадають перші постмодерністські експерименти українських митців (симпозіумні твори В. Протаса).

Другий етап українського симпозіумного руху припадає на 2000-ті та характеризується як тяглістю уже сформованих стилістичних та формальних стратегій на тлі подальшого процесу етнонаціонального відродження, дослідження й актуалізації у суспільній свідомості конкретних історично-культурних епох (Трипілля) або подій (Батуринська трагедія 1709 року), так і дедалі більшим зацікавленням художників геометризованою символічною і знаковою формальною пластикою, концептуальними тривимірними об'єктами й власне дизайн-об'єктами public art. Окреслена тенденція унаочнює повільну втрату скульптурою її видової специфіки та відхід від романтичної образно-пластичної традиції національної школи пластики. В Україні вона бере свій початок ще у 1990-ті під впливом поширення інформелю, а відтак поступового зниження стильових стратегій формотворення до рівня реїфікації. Його зумовив процес інтенсивної комодифікації культурно-мистецького продукції відповідно до ідеології транснаціонального капіталу.

На противагу їй у зазначений період відбувається відродження трансцендентної естетики формотворення, що довів, зокрема, Міжнародний скульптурний пленер Партеніту 2008 року, а нині унаочнюють художні практики українських митців на тлі повномасштабної війни Росії проти України.

Аналіз творчих доробків скульпторів, котрих можна вважати одними з фундаторів пленерної практики в Україні, засвідчив наступне. Якщо стильові пошуки та діалог із прадавніми традиціями шістдесятників (А. Фуженка, Ю. Синькевича та М. Степанова) і більшості представників наступного покоління

(В. Шишова, В. Федорука, М. Білика, О. Дяченка ін.) мали на меті вироблення власної глибоко національної художньої мови як альтернативи академічному мистецтву, то митці генерації 1980-х почували себе набагато вільніше, швидше опановували як історію світового мистецтва, так і досягнення своїх колег та чимдалі більше тяжіли до постмодерністського мислення, як-от А. Валієв, Є. Прокопов та В. Федорук (у свій американський період творчості). Спільну пленерну й виставкову діяльність О. Сухоліта і його однодумців варто розглядати вже в річищі концептуального мистецтва та властивих постмодернізму діалогу з минулими епохами, гри з простором і контекстами.

Усі вони не лише долучилися до розбудови принципів міжнародного симпозіумного руху в Україні та адаптації їх до національного контексту, а й тим чи іншим чином вплинули на оновлення пластичної мови сучасної української скульптури.

РОЗДІЛ 3.

СИМПОЗИУМИ УКРАЇНИ ЯК СКЛАДНИК МІЖНАРОДНОГО СИМПОЗИУМНОГО РУХУ

3.1. Засадничі принципи та провідні тенденції розвитку міжнародного симпозиумного руху

Останнім часом у світі фіксується позитивна динаміка міжнародного пленерного руху. На користь інтенсивного розгалуження симпозиумної мережі свідчить упровадження власних інституціональних структур, зокрема «некомерційної громадської добровільної академічної» Асоціації міжнародних скульптурних симпозиумів (ISSA, 2012), що об'єднує представників Європи, Азії, Африки, Океанії, Північної та Південної Америки, має свій сайт і сторінки в соціальних мережах, проводить регулярні конференції, виконуючи інформаційно-популяризаторську функцію. Цілі й завдання організації – сприяти спілкуванню митців та обміну досвідом між світовими симпозиумами скульптури, впроваджувати наукові дослідження, налагоджувати взаємодію між практикою створення ландшафтних праць і виставковим процесом, прискорювати розвиток світового скульптурного руху й обмін традиціями різних місцевих культур [168]. У перспективі готується до публікації довідкове видання, яке охопить усі симпозиуми, що входять до складу Асоціації. Поза тим, багато симпозиумів мають власні сайти та сторінки в соціальних мережах. Однак доводиться констатувати, що, за окремими винятками, поки не йдеться про повноцінне архівування даних стосовно світових пленерів та їхніх доробків, що уможливило б аналіз і введення цього емпіричного матеріалу в науковий вжиток.

Тож із метою визначення місця, ролі та значення міжнародної, зокрема української, симпозиумної практики в сучасній світовій соціокультурній і мистецькій сферах, а також з'ясування питання, як вони узгоджуються з духом нового часу, вважаємо за потрібне дослідити їхню ідеологію, фундаментальні принципи й головні еволюційні напрями.

Спершу означимо художньо-історичний контекст, в якому викристалізувалася ідея симпозіумного формату. М. Протас виводить традицію пленерної пластики ще від давньогрецьких агонів скульпторів, зазвичай на міфологічну тематику, та синтетичних практик садово-паркового мистецтва (прикрашання саду скульптурами також має давньогрецьке коріння), наголошуючи, що саме в епоху Просвітництва формуються нові принципи комунікації людини і природи, які в середині ХХ ст. виявили себе в контексті заснування міжнародного симпозіумного руху. На переконання дослідниці, розглядати ландшафтну (садово-паркову) скульптуру поза садовою парадигмою як автономний феномен нема сенсу [71, с. 98–101]. Мистецтвознавиця Е. Ганкіна також виводить характерне для середини ХХ ст. явище «парку або саду скульптури» від ідеї парку або саду з декоративною скульптурою, утім, акцентує, що його відродження відбулося вже на новій основі [17, с. 75].

Засновник першого документально зафіксованого міжнародного симпозіуму, проведеного 1959 року в Австрії, австрійський художник Карл Прантл (1923–2010) також розглядав симпозіум як явище, якому близька ідея мистецтва прогулянки, переживання образотворчого мистецтва та природи як симбіозу [169, S. 12]. Однак у цьому випадку не йшлося про традиційну садово-паркову модель, в межах якої вже сформувався певний жанр, пов'язаний із прикрашанням садів і парків малими формами архітектури, фонтанами й декоративними творами скульптури відповідного формату. Цей жанр був і в ХХ ст., про що свідчать численні приклади такого традиційного підходу до художнього оформлення природи в Україні, Європі та Америці. Створювалися фігуративні монументально-декоративні скульптури для прикрашання переважно старих парків. Понад те, просвітницьку функцію садово-паркового мистецтва через розповсюдження тиражної агітпропівської продукції художніх комбінатів використовувала також радянська ідеологія [71, с. 94]. Головна ж ідея К. Прантла полягала в організації спільної роботи скульпторів у камені у відкритому просторі кар'єру або лугів, що асоціювалась у нього з ментальним звільненням від багатьох обмежень і заборон та уможлиблювала спілкування. Згідно з маніфестом художника 1976 року, камені мали залишатися

там, де створювалися, і бути доступними для всіх: «це – зовсім інша ситуація, ніж у музеї; коли натрапляєш на подібний камінь у сільській місцевості, то переживаєш інший досвід: ти також відчуваєш дерево, траву, мох і хмари» [169]. Утім, цей пункт суперечить концепції та історії традиційної садово-паркової скульптури. Достатньо згадати давньоримські сади із численними копіями давньогрецьких оригінальних статуй або той факт, що в XVII ст. у Венеції було зосереджено виготовлення садово-паркової скульптури, яку цілими партіями купували для австрійських, польських і російських маєтків.

Упродовж 1910–1930-х сучасна пластика з’являлася в публічному просторі лише спорадично. 1948 року в лондонському Баттерсі-парку відбулася одна з перших у світі виставок скульптури просто неба, у межах якої на великих зелених галявинах експонували твори французьких митців О. Родена, А. Майоля, а також англійських майстрів – Г. Мура, Б. Гепворт, В. Добсона, Д. Епштейна, Е. Гілла та інших, хто розумів скульптуру вже як автономний художній об’єкт [189, р. 9, 15–17]. Надалі така виставкова практика стала каталізатором аналогічних подій в лондонських парках і, зрештою, в інших країнах світу, відкривши шлях розміщенню сучасної скульптури в публічних просторах. У голандському місті Арнем фестиваль скульптури просто неба проходив з перервами з 1949 року [155, р. 200]. 1957 року відбувся перший Міжнародний конкурс скульптури «Місто Каррара», який започаткував проведення виставок «Каррарська бієнале». Організатори хотіли перетворити «столицю мармуру» на місце періодичного огляду найціннішого, що створювалося в тогочасній світовій скульптурі.

Згодом також розпочалося формування скульптурних садів, які поєднували якості традиційного європейського парку з принципами музейної експозиції. Симптоматично, що перші з них створювалися біля музеїв або мали статус «музею просто неба» (найстаріший скульптурний парк-музей Мідделхейм у бельгійському Антверпені; скульптурний сад художнього музею Креллер-Мюллер, розташованого поблизу містечка Оттерло в Нідерландах). Надалі такі сади з’явилися в Музеї сучасного мистецтва й Музеї американського мистецтва Вітні в Нью-Йорку (США), Національному музеї в Стокгольмі (Швеція) тощо. Серед них

виокремлювалися сади скульптури лише одного автора, зокрема великий скульптурний парк «Міллесгорден» в Стокгольмі, що виник після повернення шведського скульптора К. Міллеса із США у 1950 році, а також «California scenario» (1979–1982) в американському місті Коста-Меса (Каліфорнія), створений американським та японським художником і ландшафтним архітектором Ісаму Ногучі.

Твори, які, починаючи з 1950-х, розміщувалися в скульптурних садах або парках, не були класичними взірцями садово-паркової скульптури – фонтанами або жанровою пластикою – через самодостатність. Тому природа відіграла для них роль ідеального виставкового простору, що створював гармонійні умови для сприйняття пластичного об'єму [189, р. 9]. Модерністська скульптура прагнула органічної присутності в ландшафті, не передбачаючи активного втручання в природний простір, існуючи немов паралельно з ним. Поява нових естетичних поглядів і принципів розміщення скульптури в ландшафті (у форматі тимчасових або постійних виставок пластики) не нівелювала давньої традиції садово-паркового мистецтва, а зумовила їхнє природне паралельне співіснування. Із цього погляду цікавим є аналіз пекінського Парку скульптури Шицзіншань (1985), в якому, за словами автора – китайського дослідника Л. Цзюньнана, не було реалізовано мету авторів проєкту наголосити саме на скульптурі, адже ландшафтний дизайн парку демонструє варіант класичного китайського саду зі штучними гірками, водою, альтанками й вежами. «Поєднання такого антропогенного пейзажу зі скульптурною експозицією не дозволяє виявити природу скульптури» [146, с. 363].

У ХХ ст. переважно зберігався системний принцип гармонійної взаємодії природи та мистецтва. Проте від межі 1950-60-х років, коли розпочалася епоха постмодернізму (відповідно до А. Данто, тоді ж бере свій початок contemporary art), парадигма скульптуротворення, так само, як і підхід до тих творів мистецтва, які розташовувались у ландшафті, зазнала значної трансформації. Окрім різниці у ставленні до ролі людини в перетворенні природи, змінилося розуміння ролі художнього об'єкта в ландшафті. На це переконливо вказує у своїй статті «Скульптура в розширеному полі» (вперше оприлюднена 1979 року) провідна

американська аналітикиня сучасного мистецтва Р. Краусс. Вона сформулювала постмодерністську парадигму «розширеного поля» скульптури, що розвинулась у колективній свідомості суспільства споживання. Згідно з нею, скульптура трансформується в межах «розширеного поля», котре передбачає концептуально-просторове сприйняття, де мистецтво інтегрується з ландшафтом. Застаріла категорія модерністської скульптури є лише одним із термінів на периферії поля, в якому існують інші форми мистецького вислову. Постмодерністські мистецькі практики більше не зумовлені виражальними засобами та матеріалом, натомість зосереджені на ідейному складнику, коли антитетичні змісти визначають культурний контекст [173].

Зазначена зміна відобразилась і в концептуальних міждисциплінарних варіаціях інтерпретації артоб'єктів, котрі створювалися в ландшафті. Водночас постмодерністська парадигма сприяла легітимізації технічно орієнтованої артсвідомості, котра виявилась, зокрема, у роботі скульпторів із нетрадиційними матеріалами [80, с. 57]. Тепер у фокусі скульпторів – не художня якість мистецьких творів, а концептуальна артепістема. Нехтування важливістю естетичної оцінки часом призводила до дескілінгу (зниження фахового рівня) митців і беззмістовної «тотальної дизайнізації», на чому наголошує Г. Фостер. Він стверджує, що об'єднання мистецтва і дизайну призвело до втрати автономії та унікальної ідентичності скульптури, яка стала підпорядкованою дизайну й обмежується суто декоративною функцією [162, р. 13–26].

Вихід скульптури поза межі майстерень митців, галерейного та музейного середовища назрівав давно, а в другій половині ХХ ст. він остаточно оформився і, окрім встановлення ландшафтної пластики в урбаністичному середовищі, синхронно поширювався як ідея та практика двома магістральними шляхами. З одного боку, із 1959 року набирає обертів міжнародний симпозіумний рух: симпозіуми регулярно проводять майже по всьому світові: у Китаї, Японії, Тайвані, Туреччині, Ірані, Єгипті, США, Бразилії, країнах Східної та Західної Європи. Практика міжнародних скульптурних симпозіумів через власну специфіку тяжіла до сприйняття традиційної скульптури як автономного об'єкта. Такий

консерватизм створював умови для збереження її як видової категорії образотворчого мистецтва. З іншого боку, питання природи й сутності публічного простору (природного та урбаністичного), його взаємодії з людиною і мистецтвом порушували у своїх творах представники мінімалізму, а також художники *environmental art*, зокрема ленд-арту, та інших постмодерністських художніх течій і тривимірних практик (виникли на межі 1960–1970-х). Вони не прагнули зображувати ландшафт, натомість використовували його як матеріал.

При цьому пальму першості у виникненні та поширенні концепції ленд-арту й командної праці художників австрійська дослідниця К. Ізменій-Нойбер віддає саме симпозіумному руху [169]. До вищезазначеного можна було б додати ідею, пов'язану з використанням місцевого матеріалу та встановленням скульптур у місці їхнього створення, яку, щоправда, подальша світова симпозіумна практика часто ігнорувала. Переконливим свідченням цієї тези є історія «Скульптурного парку в пустелі» (ізраїльська Негев), що продемонструвала глибокий зв'язок місцевих художників з історією краю та його ландшафтами. Перший ізраїльський симпозіум «Джегар Сахадута» («Об'єднання художників різних національностей») відбувся 1962 року за ініціативи ізраїльського художника К. Елула. Десять митців працювали впродовж десяти тижнів із різними видами каменю: вапняком, гравієм, місцевим доломітом, гранітом, базальтом і навіть бетоном. Десять скульптур у метафоричний або поетичний спосіб відтворювали навколишній пустельний пейзаж. Симпозіум, що його організував художник Е. Орїон на цій території 25 років по тому, у середині 1980-х, більше нагадував широкомасштабний проєкт *land art*.

Симпозіумні твори 1962-го і 1980-х різнилися фундаментальним підходом авторів до художнього процесу та його результатів [185]. Перші – окремі вертикальні об'єкти – самореферентні абстрактні модерністські скульптури, висічені в камені на основі класичного підходу віднімання матеріалу за допомогою молотка й зубила (іл. 3.1.122–3.1.124). Скульптори 1980-х використовували переважно необроблену породу – єдиним механічним відбитком були сліди від обладнання кар'єру (іл. 3.1.125–3.1.127). Більшість скульптурних об'єктів

культивувала ландшафтний складник. Їх було створено за допомогою фізичного розміщення каменів на місцевості, яка виконувала роль матеріалу та об'єкта творчості. Деякі композиції практично зливалися з ландшафтом. Учасників симпозіуму 1962 року здебільшого цікавив сам твір мистецтва і значно менше – його розташування в конкретному середовищі. 1986 року всі скульптори працювали з масивними місцевими доломітовими брилами: для майстрів було важливо, щоб пейзажне, людське й геологічне середовище дорівнювало особистому художньому вираженню. Більшість з них справді перетворили форму та структуру пустелі на невід'ємну частину своєї роботи [185]. Тобто «Скульптурний парк у пустелі» унаочнив, як симпозіумна ідея, що переймалася ще суто модерністським питанням морфології скульптури, індивідуального трактування автономного твору мистецтва та його символічного зв'язку з навколишнім пейзажем, згодом трансформувалася в постмодерністську практику ленд-арту, яка сприймає скульптуру як складну пластично-просторову систему й ґрунтується на ідеї *site specificity*, як її розуміли Р. Баррі та Р. Серра [174, р. 11, 12].

Справді, спочатку симпозіумна практика тяжіла до традиції модерністської скульптури й передбачала роботу в техніці прямого висікання в камені. К. Прантл стверджував, що робота в камені у природному середовищі відкривала нові виміри, а скульптура була медіумом для міжособистісного спілкування й «живим інструментом медитації» [169]. Створення абстрактної скульптури у твердому матеріалі в його природному оточенні уможлиблювало відрив від академічної художньої традиції. Провідною ідеєю було створення образів, які б символічною мовою розповідали про сучасність та були спрямовані в майбутнє, тому увагу зосереджували на абстрактній скульптурній формі, зокрема її геометричному варіанті, яка домінувала в західноєвропейському й американському мистецтві 1950–1960-х. Власне, саме на цей період припадає розквіт інформелю в Західній Європі – напряду в абстрактному мистецтві, котрий склався у Франції у середині 1940-х і вплинув на скульпторів-постмінімалістів та перформативне мистецтво, проклавши тим самим шлях від модернізму до постмодернізму.

Від другої половини 1940-х до кінця 1960-х у візуальному мистецтві посилювався спротив установленню ієрархічної системи модернізму, а також пошукам оригінальної незалежної праформи. У 1950–1960-х художники доходять висновку, що праформа абстрактного мистецтва у всіх своїх варіантах може бути уніфікована й адаптована масовою культурою як симулякр особистого художнього досвіду. Тож продуктивна і широко популяризована традиція модерністської скульптури існувала паралельно з тенденцією радикального заперечення скульптурних якостей та створення нових нескульптурних форм тривимірного мистецтва [181, р. 26]. Наприкінці 1960-х, коли модернізм увійшов у стадію перетворення на академічну дисципліну як у Європі, так і США, в культурі ХХ ст. фіксуються зміни. У книзі «Теорія авангарду» (1974) П. Бюргер стверджує, що неоавангард насправді заперечив авангардистські наміри, інституціоналізувавши авангард як мистецтво. Після краху авангардистського проєкту «зняття автономії» естетичного досвіду та мистецьких інститутів, вимога реінтеграції мистецтва в життєву практику вже не сприймалась серйозно, а протестний жест неоавангарду втратив свою автентичність [156, р. 58]. Це призвело до того, що автономні твори неоавангарду часто сприймаються як декоративно-ужиткове мистецтво (за визначенням Г. Фостера, «тотальна дизайнізація»). Починають домінувати активізм і естетика консюмеризму, залежна від моди артринку.

Через вищезгадані процеси зміни культурно-мистецьких парадигм колишні модерністи – учасники симпозіумів орієнтуються на нове світобачення та розуміння мистецтва, яке узгоджується з постмодерністським дискурсом. Так, у 1980-ті К. Прантл вдається до постмінімалістських експериментів, прагнучи інтеграції артефакту в довкілля. Фокус уваги скульптора зміщується з традиційної обробки каменю й виявлення так його внутрішньої життєвої сили на існування обробленого в машинний спосіб монолітного гранітного куба у просторі парку, що можна завважити у творі 1986 року «Камінь для медитації» (іл. 3.1.128). Форма куба свого часу домінувала в мистецтві мінімалізму, створюючи ілюзію, що такі художники, як Д. Джадд, Т. Сміт і К. Андре, наслідують один одного. Свої твори вони прагнули ідентифікувати радше як об'єкти, ніж скульптури, адже їхні пошуки

були зосереджені навколо форми, позбавленої образу [159, р. 2]. Робота Прантла так само позбавлена індивідуальності: редукція скульптури до базової форми і промислова обробка не передбачають виявлення авторського почерку [171]. Адже культура постмодернізму делегує авторські повноваження глядачам-інтерпретаторам.

Постмодерністську тенденцію перенесення уваги з індивідуального твору мистецтва на систему його зв'язків із навколишнім світом унаочнюють скульптури також різних міжнародних симпозіумів, зокрема в чеському місті Горжице. Тут вони відбуваються в місцевому мальовничому кар'єрі святого Йозефа з 1966 року. З огляду на тривале існування та заслужене визнання цих пленерів серед скульпторів М. Протас вважає їх точним культурним зрізом світових скульптурних тенденцій [71, с. 141]. На симпозіумі 1967 року вже спостерігається зацікавленість майстрів концепцією просторових відносин і зв'язку між мистецтвом та природою у двох різних варіантах. «Просторова композиція» чехословацького скульптора К. Маліча (іл. 3.1.129) будується на площині прямокутного плінта з окремих геометричних фігур, тому протистоїть ландшафту як чужорідний організм. Органічна абстракція в дусі віталістичної скульптури Г. Мура «Жертовне місце кохання» Ю. Васильєва (іл. 3.1.130) з колишнього СРСР складається з окремих елементів, сконцентрованих навколо центральної композиції. Завдяки заокругленим контурам, м'якому перетіканню об'ємів і майже відчутній тілесності форм створюється враження органічної присутності скульптурної групи в ландшафті парку, її злиття з навколишнім пейзажем. Пластично-просторова композиція «Орієнтувати рух» ізраїльської скульпторки Т. Премінгер (2004) (іл. 3.1.131) через повторювані напівкруглі форми її сегментів, напрямок руху яким задає велика кругла форма з отвором-«оком», концептуалізує саму ідею вектора руху. Матеріальність, тривимірність, тактильність і образність (праця нагадує невідому живу істоту) уможливають застосування до вказаного твору морфологічного аналізу, властивого традиційній класичній або модерністській скульптурі. Утім, цей об'єкт варто інтерпретувати вже з погляду інсталяційного та концептуального мистецтва, реалізованого засобами скульптури, так само, як і

композицію «Роби, будь зробленим» японця Т. Огнари (2006) (іл. 3.1.132) або «Пейзаж» мисткині з Еквадору Г. Гарсія (2008) (іл. 3.1.133).

Мистецтвознавчий аналіз доробків авторитетних міжнародних симпозіумів, що регулярно проводяться в десятках країн і майже на всіх континентах світу (IX Міжнародний симпозіум скульптури в камені (Тегеран, Іран, 2019); VII Міжнародний симпозіум скульптури в камені (Валлонія, Бельгія, 2019); XXIV Міжнародний симпозіум скульптури в дереві (провінція Коджаелі, Туреччина, 2017); Міжнародний скульптурний симпозіум у Нашуа (США, 2008–2019); Міжнародний фестиваль-бієнале скульптури в камені в Хуаляні (Тайвань, проводиться з 1995 року, на основі його симпозіумних робіт 2001 року було засновано Музей кам'яної скульптури округу Хуалянь); Міжнародний скульптурний симпозіум у Айя-Напі, Кіпр, що проводиться щорічно з 2014 року [150]), дає змогу констатувати такі характерні риси: домінування формально-знакової пластики, часто побудованої на основі орнаментального модуля; гармонійне поєднання або протиставлення геометричних і біоморфних мотивів в одній скульптурі; ажурність конструкцій; акцентування фактурних і текстурних нюансів для отримання світлотіньових ефектів; почасти увиразнені техніцизм і декоративізм. Стислі терміни симпозіумів і подальше експонування симпозіумних робіт у публічному просторі зумовлюють превалювання гранично узагальнених лапідарних форм, зазвичай без зайвої деталізації, але інколи з контрастом фактур (обробленого та необробленого каменю) (Додаток Б.6., с. 359). Критикуючи абстрактну пластику західних симпозіумів, зокрема й горжицького, за відсутність метафізичних вимірів і втрату «естетики трансцендентного», М. Протас також порушує вже згадану вище важливу проблему тавтологічності об'ємно-просторових висловів скульпторів, а також апропріації та самоапропріації: використання ними «творчих кліше» і цитування базових геометричних фігур, архітектурних елементів тощо [71, с. 142, 145].

У царині фігуративної симпозіумної скульптури спостерігається аналогічна тенденція до використання низки шаблонів: міфологем і архетипів, здебільшого давньогрецького походження (колісниць, візничих, вершників, биків, пегасів,

сфінксів, стилізованих під різні епохи богинь – від палеоліту та античності до сучасності); фрагментованих, іноді деформованих зображень частин людського тіла й обличчя; узагальнено трактованих сучасних транспортних засобів з водіями (машин, велосипедів тощо); монументалізованих предметів побуту чи повсякденного вжитку, їжі (ножиць, вузлів, морозива). У поетиці постмодерністської фігуративної скульптури часто посилений елемент іронії, гри, навмисного еkleктизму та маніпулювання художніми кодами. Пленерні антропоморфні образи можна охарактеризувати як метафори людей, максимально позбавлених рис індивідуальності, «штампованих» за єдиним взірцем, що доводять твори згаданих вище горжицьких симпозіумів («Голова» чеської художниці М. Хозової (2016) (іл. 3.1.134)), або візуальні знаки певної природної здатності і процесу сприйняття людиною інформації («Уважне слухання» чеської скульпторки Я. Б. Крофтової (2018) (іл. 3.1.135)). Твори учасників симпозіумів у Айя-Напі (Кіпр) так само часом вирізняються парадоксальною образністю з відтінком іронії («Вид» німецького скульптора Р. Хофта (2016) (іл. 3.1.136); «Сучасна людина» француза С. Хенніона (2016) (іл. 3.1.137)).

Нові тенденції, продиктовані зміною психології та ідеології творчості нового часу з'являються вже наприкінці 1960-х. Розмивання меж між високим і низьким [161, р. 470], мистецтвом та дійсністю й захоплення ідеєю попартівської естетизації буденності через надання їй монументальної форми виявилось в горжицькій симпозіумній роботі «Бант» чехословацької скульпторки З. Фібічової ще 1967 року (іл. 3.1.138). Надалі це явище посилюватиметься в іронічних, інколи побудованих на грі змістів, скульптурах іспанки Б. Карбонелл Феррер («Колиска», 2006, іл. 3.1.139), чеха М. Новотного («Сніговик», 2016, іл. 3.1.140), українця В. Кочмаря («Перегони», 2016, іл. 3.1.141), перуанця А. Шіроми («Мрійник», 2018, іл. 3.1.142), що має вигляд збільшеної копії іграшкового ведмеда, який лежить на галявині). Хоча трапляються випадки, які засвідчують збереження деякими світовими скульпторами образно-формальної традиції модерністської скульптури. Ідеться, зокрема, про біоморфну пластику «Відсутності форм» (2016) японця Т. Кондо (іл. 3.1.143), де скульптор максимально зосереджується на внутрішньому житті форми.

Повертаючись до засадничих принципів феномена міжнародного симпозіумного руху, варто розглянути особливості проведення першого документально зафіксованого симпозіуму європейських скульпторів у кар'єрі Санкт-Маргаретен (Австрія), де працювали чотирнадцять скульпторів із семи країн світу. Окрім К. Прантла та його колег, до організації долучився орендар кар'єру Г. Гуммель, який забезпечив художників матеріалами, а за потреби – і допомогою своїх працівників. Щоб зібрати гроші та заплатити за харчування, житло і транспортні витрати, було випробувано кілька стратегій, зокрема рекламну кампанію будівельної цегли (виготовляли з пісковика, нарізаного в цьому кар'єрі), що також була своєрідним маніфестом і засобом пропаганди принципу, на якому ґрунтувався симпозіум. Подальший продаж скульптур із написом «Симпозіум–1959» та фінансове підтримання концерну Philips мали акумулювати фінансові ресурси для проведення майбутніх заходів. Після завершення симпозіуму відбулася підсумкова виставка з презентацією каталогу, а біля кар'єру на краю озера Нойзідлер було закладено парк скульптур. Відтоді симпозіум у Санкт-Маргаретені, який у 1960-х став наймасштабнішою приватною ініціативою в царині сучасного мистецтва Австрії, відзначив свій 60-річний ювілей. Окрім створення скульптур, акцент робили на обміні професійним досвідом і творчими ідеями учасників. Музичні концерти (ансамбль «Die Reihe» виступав в самому кар'єрі) та літературні виступи, а також спільне життя впродовж симпозіуму (10 тижнів) були компонентами загальної концепції. Отже, симпозіум став певною мірою міждисциплінарним художнім експериментом сучасності, який поєднав принципи функціонування «майстерні» просто неба, де працювали та спілкувались скульптори, і виставкового майданчика.

У симпозіумній концепції К. Прантла відчутно потужний гуманістичний складник, згідно з яким мистецтво має допомагати людству. Тож камінь став для скульпторів інструментом опору летаргійному стану суспільства й засобом спілкування між собою та із зовнішнім світом. Скульптори-пленеристи зі Сходу й Заходу виступали проти залізної завіси. Вони писали маніфести, де наголошували на етичному та політичному аспектах своїх ідей і праці, які разом із перетином

кордонів були важливим сигналом міжнародного взаєморозуміння [169]. Тож серед факторів, що стимулювали появу міжнародного симпозиумного руху, варто виокремити потребу в міжособистісній та міжкультурній комунікації, обміні професійним досвідом та прагнення активної участі скульпторів у консолідації світової спільноти, зокрема митців, в умовах холодної війни. Сьогодні акцент міжнародних скульптурних симпозиумів змістився з гуманістичної місії на заробіток прекаріату (скульпторів-«заробітчан») та комерційні й іміджеві інтереси їх організаторів.

Утім, вони, з-поміж іншого, дають змогу учасникам подорожувати і знайомитися із самобутніми культурами різних країн світу, що є вагомим фактором їхньої популярності серед скульпторів. Турецька дослідниця та скульпторка К. Зенгур, як і українські скульптори О. Додатко, М. Левченко та ін., стверджує, що такий спосіб пізнання світу суттєво відрізняється від відвідування країни як туристи. Адже останні здебільшого зустрічаються з людьми з туристичного сектору, їздять у туристичні локації та орієнтовані на споживання, а учасники симпозиуму якийсь час живуть реальним життям тієї чи іншої країни [191, р. 420], (Додаток Б.5., с. 354; Додаток Б.6., с. 360). Поза тим, пленери є одним із найважливіших видів мистецької діяльності, яка виводить сучасних скульпторів на міжнародну арену й розширює їхній світогляд і професійні можливості. Відповідно, новий досвід скульпторів робить їх відкритішими світу [191, р. 430].

Вивчаючи сучасний стан явища, що розглядається, дослідниця К. Зенгур класифікує міжнародні скульптурні симпозиуми згідно з умовами їхнього проведення. До першої групи входять симпозиуми, орієнтовані на оригінальний проект скульптури. Команда організаторів вивчає резюме заявника та макет скульптури, далі авторів вибраних проектів запрошують на симпозиум, щоб вони виконали їх у повному масштабі (приклад – симпозиуми у Південній Кореї, Туреччині тощо) [191, р. 421]. Другу групу становлять симпозиуми, що керуються остаточним результатом. Художники зобов'язані подавати на розгляд журі заявки з графічними ескізами скульптури. Після першого етапу обраним авторам пропонують виготовити тривимірні моделі своїх творів у масштабі 1:10,

використовуючи твердий матеріал, зокрема камінь (симпозіум в Уху, Китай, 2012) [191, р. 422]. Ці моделі скульптори надсилають організаторам, де за їхнім взірцем на заводі виготовляють скульптуру в оригінальному розмірі. Автора запрошують лише на церемонію відкриття та нагородження. Уважається, що кожен із учасників пройшов усі три етапи, при цьому останні два з них розглядаються як додаткові технічні. Такий вид симпозіумів досить поширений у Китаї [191, р. 423], (Додаток Б.5., с. 353). На них подеколи виникають непорозуміння щодо помилок у моделюванні форми або експонуванні роботи.

Фактично такий формат дискредитує саму суть симпозіумного явища, як його розумів К. Прантл і його колеги, водночас демонструє наслідки дії концептуальної спадщини постмодернізму, представники якого були переконані, що ідея стає машиною, яка виробляє мистецтво [172, р. 15]. Понад те, останнім часом трапляються випадки, коли організатори деяких симпозіумів «замовляють» відтворення певної скульптури з каталогу або портфолію автора, часто в іншому матеріалі та/або масштабі, як це, зокрема, сталося на Канівському скульптурному симпозіумі 2014 року й I Київському міжнародному симпозіумі імені О. Архипенка 2018 року. Тож міжнародний симпозіумний рух піддається повсюдній тенденції до комодифікації, властивій системі ринкової економіки.

Третя група симпозіумів орієнтована на митців. У цій категорії художники не зобов'язані попередньо розробляти ескіз чи макет. Їх запрошують з огляду на резюме й портфолію, що підтверджує самобутність їхньої творчої манери. Як приклади наведемо індійський симпозіум 2014 року, що його організував професійний скульптор Р. Девід; австралійський симпозіум у м. Аделаїді (організатор – скульптор С. Аппоні); французький симпозіум Серісі Ла Форет, який очолює скульптор К. Гонсалес [191, р. 426]. Такий принцип стимулює учасників ретельно продумувати втілюваний образ з урахуванням історії, міфології або специфіки архітектурно-природного ландшафту місцевості, де проводиться симпозіум.

Зважаючи на викладене вище, є підстави стверджувати, що більшість скульптурних симпозіумів в Україні належить до третьої групи. Пояснюється це

тим, що їх також ініціюють, організовують або очолюють фахові скульптори (Ю. Синькевич, М. Білик, П. Матл, О. Дяченко, П. Антип, В. Гутиря та ін.). Проте на відбір учасників цієї групи симпозіумів часто впливає низка суб'єктивних чинників (особисті й професійні вподобання, дружні/конкурентні взаємовідносини між митцями та ін.), а також комерціалізація симпозіумного руху, здебільшого зорієнтована на формально-знакову скульптуру та концептуальні дизайн-проекти. Ця тенденція характеризує і II Київський міжнародний симпозіум скульптури (2019), попри те, що його учасники перемогли у міжнародному конкурсі, на який було надіслано 350 заявок із 45 країн світу. До складу журі увійшли українські та іноземні експерти [149].

Тобто нині спостерігаємо інверсію в політиці деяких міжнародних симпозіумів, зумовлену як питаннями фінансового характеру, так і бажанням організаторів та спонсорів наперед знати, який твір вони отримають наприкінці заходу. Через це постала проблема свободи творчості, що стосується не лише більшості світових сучасних заходів, а й симпозіумів в Україні. К. Зенгур наголошує на тому, що на симпозіумах, де художники мають попередньо виготовляти макети, творчий процес є справді обмеженим, а митці просто намагаються виконати умови конкурсу. Коли скульпторам надають абсолютну свободу творчості, то очікування як художників, так і організаторів можуть перевершити будь-які сподівання. Зрештою, симпозіумні твори, що встановлюються по всьому світові, є зоною відповідальності скульпторів, які зацікавлені в тому, щоб бути гідно представленими у світовій скульптурній спільноті. Цю думку поділяє й українська мистецтвознавиця М. Протас [71, с. 29].

Серед актуальних світових симпозіумних тенденцій потрібно згадати також значне розширення арсеналу симпозіумних матеріалів: окрім різних видів каменю, скульптори працюють у дереві, воску, бронзі, металі (залізо, листовая сталь, неіржавна сталь) та з *readymades*; дедалі частіше проводять симпозіуми крижаної та піщаної скульптури, хоча їх варто розглядати як окремі явища зі своєю специфікою. До традиційних технік додалися сучасна технологія різання алмазними дисками і пневматичними інструментами й заводські технології,

найбільш затребувані під час виготовлення масштабних робіт у металі. Застосування технологій разом із допомогою асистентів значно скорочує тривалість симпозіумів та полегшує умови праці їхніх учасників. Цей факт, а також фінансово-майнові (брак державних замовлень, майстерні, продажів творчих робіт тощо) проблеми фактично сформували «касту» симпозіумних художників: дехто зі скульпторів відвідує від п'яти до десяти симпозіумів на рік, що, зрештою, відображається на остаточному результаті: призводить до варіювання певного образно-композиційного шаблону на різних заходах або технічних помилок і недоробків та свідчить радше про прагнення заробітку грошей, аніж про осмислене й творче ставлення до своєї роботи (Додаток Б.4., с. 351).

3.2. Типологія симпозіумних моделей України

У цьому розділі на матеріалі репрезентативної вибірки скульптурних пленерів пропонується розглянути актуальні симпозіумні парадигми з погляду їхньої концептуальної та експозиційної політики (формування скульптурних парків або інших шляхів інтеграції ландшафтної пластики в міське/сільське/паркове середовище), а також їхнього впливу на художньо-естетичні програми відповідних скульптурних ансамблів. Визначення їхньої специфіки уможливить з'ясування магістральних процесів національної симпозіумної практики і стану сучасної ландшафтної скульптури України, а також кореляцію останніх з аналогічними світовими явищами й тенденціями.

Історія та сучасна практика національного симпозіумного руху дають підстави диференціювати широку гетерогенну панораму українських симпозіумів за їхніми структурно-функціональними ознаками на дві основні групи. Перша – муніципальна – існує від початку заснування національного симпозіумного руху, друга – приватна – виникла в 2010-х. Певною специфікою вирізняється державна, а також гібридна симпозіумні моделі, проте обидві можна розглядати як різновиди муніципальної парадигми. Актуалізація в 2010-х гібридної моделі як плідного симбіозу громадської та приватної ініціативи із зусиллями місцевої влади була

зумовлена поживленням діяльності громадських організацій, упровадженням міжнародних грантових програм і заснуванням 2017 року Українського культурного фонду.

Така класифікація є зручним, проте доволі умовним узагальненням симпозиумних парадигм, адже на практиці вони часто перетинаються, накладаються одна на одну, мають спільні з іншими та власні унікальні риси. Наприклад, у селі Пороги на Вінниччині два роки поспіль відбувався Всеукраїнський симпозиум каменотесного мистецтва «Буша – Пороги» (2005, 2006) зі спільною концептуальною програмою відновлення діяльності потужного осередку художнього промислу, в якому в 1970-х працювали приблизно 40 майстрів-каменотесів. Ця симпозиумна модель продемонструвала справжню синергію спільних зусиль державних, місцевих органів влади, приватних спонсорів і навіть звичайних мешканців села. Мета симпозиуму – упорядкувати територію місцевого джерела. До його новацій можна віднести проведення заходу двома етапами на майданчиках сіл Пороги та Буша, а також той факт, що в основу симпозиуму було покладено проєкт одного автора – М. Теліженка з Черкас. Інші майстри працювали над його реалізацією колективно. Мистецький захід поступово переріс у колективну громадську будову та набув, якщо порівняти з попередніми місцевими симпозиумами, нового громадського значення [136, с. 17, 18, 19]. Тобто в цьому разі йдеться про муніципальну симпозиумну модель, до організації якої долучилися як державні, так і місцеві органи влади, а також приватні добродійники. Водночас специфіка симпозиуму порушила питання про відносини замовника й виконавця, ідею проєкту та його втілення, принцип колективної роботи, співвідношення ремесла і мистецтва, а також, безперечно, проблему свободи творчості.

Першою проаналізуємо муніципальну модель як таку, що має в українському мистецько-культурному ландшафті найтривалішу історію. Її буде розглянуто в ретроспективній площині, що уможливить розуміння шляхів еволюції цієї парадигми в часі. Спочатку активну роль у симпозиумному русі відігравала Спілка художників України. Після завершення пленерів експертні комісії СХУ визначали

кращі роботи ї присуджували заохочувальні премії (міжнародні симпозиуми скульптури в камені в Горлівці Донецької області (1989); Одесі (1990); Тернополі (1989, 1990)) (Додаток Б.3., с. 344). Теперішні пленери вже давно відійшли від цієї радянської практики, взявши за основу систему творчих стипендій/гонорарів. Як і за радянських часів, базу для роботи та матеріали митцям надає міська влада із залученням як міського бюджету, так і спонсорських коштів. Те саме стосується забезпечення умов проживання та харчування.

Експозиційні стратегії муніципальних симпозиумів розвивалися двома шляхами: або розосередженням окремих скульптур по місту, або формуванням парків скульптури. Скульптурні парки виникали майже в усіх містах, де проводилися пленери, – різні за стилістикою і характером розташування в просторі, – впливаючи на містобудівну та природну концепцію довкілля. Так, у Тростянці Сумської області парк скульптури розмістили на території історичної пам'ятки, залучивши до його проектування молодих архітекторів задля делікатної інтеграції сучасної ландшафтної пластики в історичну зону і врахування первинного планування парку садиби, що не зберігся [30, с. 15]. Парк кам'яної симпозиумної скульптури прикрашає сьогодні територію Державного історико-культурного заповідника «Буша», проте його проблемою є хаотичне розташування наявних скульптур та нерозробленість експозиційної стратегії на майбутнє [138, с. 129]. У Тернополі твори I Міжнародного симпозиуму скульптури в камені «Медобори '89» органічно вписалися в пейзаж набережної місцевого ставу та алей парку ім. Т. Шевченка, започаткувавши парк ландшафтної скульптури. Утім, уже на симпозиумі 1990 року через пропозицію міської і обласної влади довелося відійти від первинного задуму розташування робіт. З урахуванням цієї ситуації скульптури цілеспрямовано створювали для конкретних місць урбаністичного простору, а їхнє встановлення погоджували з місцевими архітекторами. Лише дві з них доповнили ансамбль у парку ім. Т. Шевченка, ще три було встановлено в гідропарку, інші розмістили біля закладів культури або розосередили по різних частинах міста. Розміщені в районах новобудов композиції понівечили, тож із метою подальшого збереження їх перевезли до міського парку. Також доводиться констатувати, що

економічна криза 1990-х і 2000-х не дала змоги організувати нові скульптурні пленери й завершити втілення ідеї тодішнього голови Тернопільської обласної організації СХУ Є. Удіна щодо облаштування в місті повноцінного парку ландшафтної скульптури [62, с. 8, 9].

Проведення обох згаданих вище симпозіумів скульптури було приурочене до святкування 450-річчя Тернополя (1990). Назва «Медобори» (Подільські Товтри) мала узагальнену прив'язку до топоніма, де проводилися симпозіуми, і не передбачала ідеологічної спрямованості. Мистецтвознавчий аналіз дає підстави стверджувати, що більшість творів символіко-міфологічного, істористського та абстраговано-формалістичного характеру, виконаних у модерністській стилістиці, абсолютно не узгоджувалась з канонами соцреалізму. У той чи інший спосіб скульптурні композиції апелювали до національних архетипів і «вічних» тем: людини, кохання, материнства, християнської віри, історично-культурної спадщини, зокрема Тернопільського краю («Козацька дума» (1989) та «Осліплення князя Василька» (1990) Ю. Багаліки) (іл. 3.2.144, 3.2.145). Пленерний доробок демонструє широкий діапазон індивідуальних манер митців. Проте через бажання уникнути літературності й академізму скульптори здебільшого тяжіли до схематизації і узагальненого моделювання антропної пластики, в якій об'ємно-просторова побудова форми часто увиразнювалася графічними вставками або просторовими цезурами («Роздуми» В. Закревського (1989) (іл. 3.2.146); «Відображення» Г. Кудлаєнка (1989) (іл. 3.2.147); «Тривога» О. Косткевича (1989) (іл. 3.2.148) тощо). Хоча траплялися і більш класичні, наближені до ренесансної схеми образотворення скульптурні композиції («Січ» В. Корчового, 1989, втрачена, іл. 3.2.149). Для архаїзованої, неопримітивістської стилістики деяких творів характерні ремінісценції із кікладською, єгипетською, асирійською, давньогрецькою образно-пластичною структурою, а також з монументальними кам'яними скульптурами номадів («Остання династія» Б. Черствого (1989, іл. 3.2.150); «Безгоміння» С. Антонова (1989, іл. 3.2.151); «Втеча до Єгипту» П. Антипа (1990, іл. 3.2.152); «На колісниці» В. Рахмана (1990, іл. 3.2.153). У деяких антропоморфних і нефігуративних творах відчутна посилена увага до

архітектоніки форми й тяжіння до використання архітектурних елементів («Пам'яті Татліна» Б. Копінга, 1990, іл. 3.2.154)). Архаїзована пластика з алюзією на окремі твори Мікеланджело властива міфологічному «Пробудженню кентавра» М. Невеселого (1989, іл. 3.2.155). У дусі народної дерев'яної скульптури інтерпретовано образ «Ісуса скорботного» Ю. Миська (1989, втрачена, іл. 3.2.156). Постмодерністським іронічним прочитанням образу позначений «Мислитель» Л. Козлова (1990, іл. 3.2.157). Тож, як бачимо, у публічному просторі Тернополя симпозиуми насправду започаткували «відхід від натуралістичного кітчу в бік справжнього мистецтва» [62, с. 7].

Майже синхронно на півдні України відбулися згадувані у Розділі 2 одеські пленери в камені (пісковик, лише О. Чоботар працював у граніті): Всесоюзний симпозиум «Одіссея '88» і Міжнародний симпозиум «Одіссея '90». Митцям дали цілковиту свободу творчості й вибору стилістики твору [100, с. 5]. Попри інспекцію представників комуністичної партії, вводити будь-яку цензуру 1988 року вже не ризикували. Перший одеський пленер, а також прагнення скульпторів повернути місту значення культурного центру створювали підстави для продовження тут симпозиумної практики та створення парку скульптури в курортному районі Аркадії. Але невдовзі після встановлення творів їх пошкодили вандали. Дві композиції викрали, і упродовж багатьох років згадувані в Розділі 2 «Крила» Ю. Синькевича та «Мадонна степу» Л. Козлова (іл. 3.2.158) були прикрасою для кафе в одному зі спальних районів міста. На щастя, його прибрали, але фарбу, якою були помальовані скульптури, стерти не вдалося [18]. Із метою збереження скульптури довелося перенести до Олімпійського скверу біля Палацу спорту, хоча вони цілком були призначені для певного природного середовища та створювалися в тісному контакті з ним. Організатори симпозиуму 1990 року передбачили заходи з підвищення рівня культури сприйняття глядачами симпозиумного доробку, ініціювали спільне з одеситами розв'язання питання про місце розташування композицій [60, с. 24]. Скульптури встановили в парку ім. Т. Шевченка, але вже за кілька днів їх дуже понівечили. Найбільше постраждала робота «Народження янгола» / «Становлення» москвича Б. Черствого (іл. 3.2.159), яка перед цим здобула

гран-прі симпозиуму. На Суворівській алеї стояли два десятки творів, з яких вандалізм пережили лише три: «Боротьба» О. Молева (іл. 3.2.160), «Будівельники» В. Ропецького (іл. 3.2.161) й частина композиції «Людина та море» румуна Д. Сучу (іл. 3.2.162, 3.2.162 (а)). Куди поділися інші – невідомо, але є припущення, що вони прикрашають приватні садиби одеситів [18].

Географічне розташування міста, давні культурні нашарування теренів, на яких воно постало, визначили можливість багатовекторного сприйняття митцями простору і часу [100, с. 5; 101, с. 8]. Для одеських пленерів характерне активне звернення митців до міфологем, які ставали засобом інтерпретації власного відчуття природи, людини та світу та спонукали багатьох скульпторів до створення антропо- й зооморфних символічно-алегоричних композицій, що превалювали на обох симпозиумах [121, с. 59]. У творах автори розкривають свої філософські та лірико-поетичні роздуми за допомогою конкретного образу («Любов земна» / «Мить кохання») О. Косткевича (1988, іл. 3.2.163); «Смуток» Ю. Миська (1988, іл. 3.2.164) та ін.). Одним із домінантних стильових напрямів симпозиумів стала архаїзація пластичної лексики з інтерпретацією художньо-композиційних принципів мистецтва найдавніших народів Північного Причорномор'я та інших культур (Земля» Б. Черствого (1988, іл. 3.2.165); «Вранішня засмага» / «Легенда» О. Чоботаря (1988, іл. 3.2.166); «Викрадення Європи» (1988) і «Леда та Лебідь» (1990) О. Князика (іл. 3.2.167–3.2.168) та ін.). До неофольклорного типу через декоративне вирішення образу й використання мотивів народної творчості можна віднести роботу «Дід із котом» Ю. Коваленка (1988, іл. 3.2.169) та почасти вже згадувану в Розділі 2 «Роксолану» («Оберіг Чорного моря») М. Степанова (1988). На одеських симпозиумах християнська тематика менше цікавила скульпторів, хоча під час їх проведення різні автори виконали твори на один сюжет – Благовіщення. Можна припустити, що до цього їх спонукали сакральність, утаємниченість і поетична наповненість християнського міфу про благу вість народження Сина Божого («Благовіщення» Б. Румянцева (1988, іл. 3.2.170); «Благовіщення» В. Пуганова (1990, знищена вандалами після встановлення, іл. 3.2.171). Обом митцям властиве максимальне узагальнення втілюваних образів, хоча Б. Румянцев

послугується реалістичнішою манерою трактування облич персонажів, тіла яких ніби розчиняються в площині фактурно вирішеного фасаду кам'яного блока, тоді як В. Пуганов максимально їх абстрагує, доводячи до декоративної знаковості та закручуючи колоноподібну композицію у спіраль. Через превалювання окремих стилістик і міфологічної образності симпозіумні твори, установлені в одному місці, могли б створити більш-менш цілісний ансамбль ландшафтної скульптури, який би успішно комунікував із мешканцями та гостями міста.

Горлівський Міжнародний симпозіум скульптури в камені (пісковик) відбувся 1989 року в Донецькій області за ініціативи скульптора П. Антипа, яку підтримав міськвиконком та СХУ. Відсутність чітко визначеної теми й достатньо демократичний політичний клімат у країні (синхронно із симпозіумом у шахтарському місті страйкували) спричинили полістилізм творчих рішень скульпторів із великим відсотком фігуративних антропоморфних робіт, за винятком «Орфея та Еврідіки» В. Протаса, «Дзеркала» й «Бесіди зі Всесвітом» П. Старуха (іл. 3.2.172, 3.2.173), «Курячого бога» німецького скульптора У. Скодоффа (іл. 3.2.174), а також праці «На човні» П. Антипа (іл. 3.2.175). Потужна органіка майже не оброблених кам'яних форм і лапідарна архітектонічна конструкція твору «На човні» П. Антипа нагадують масивний та zarazом динамічний, через наявність просторових пауз, продукт природи, який впевнено рухається вперед, що робить цю скульптуру митця, безумовно, однією з найвдаліших за своїм експериментальним стихійним духом у загальному симпозіумному доробку Горлівки. Решта пленерних творів апелює до гуманістично-філософської та християнської тематики, для артикулювання якої скульптори часто послугуються виражальними засобами архаїзованої, фольклорної або стилізованої іконописної художньої мови. Розмаїття взаємодій скульптора з різними мистецькими традиціями – від архаїки до класики – зазвичай створює цікаву й семантично насичену образну структуру (почасти вже згадані в Розділі 2 «Чоловічий торс» і «Жіночий торс» О. Сухоліта; «Коханці» та «Ранкова фігура» А. Полоника (іл. 3.2.176, 3.2.177)). Більшість скульптур було встановлено на зелених галявинах бульвару Димитрова й довкола місцевого Палацу культури в

центрі міста. Розосередженість робіт зазначеною територією, увага архітектора, який вивчав питання їхнього експонування, не лише до загального естетично-функціонального сценарію, а й до мікроландшафту кожного твору сприяли створенню оптимальних просторових умов для споглядання симпозіумної пластики. Щоправда, частина робіт, розташована на значній відстані від решти, не дає глядачеві можливості сприймати її як складник загального ансамблю.

Уже згаданий у розділі 2 Всесоюзний симпозіум скульптури в камені (Київ, 1988) було присвячено святкуванню 1000-річчя хрещення Русі та 1500-річчя Києва. Керівник симпозіуму – скульптор О. Косткевич. Щодо організації пленеру столична влада не виявила особливого ентузіазму. Розміщення скульптур на Володимирській гірці спричинило багато негативних коментарів, як наслідок, тимчасове встановлення скульптур без фундаментів призвело до їхнього передчасного часткового руйнування. Відповідно до тематики київські симпозіумні роботи в той чи інший спосіб порушували питання історично-культурного і філософсько-релігійного характеру. М. Протас переконана, що ці твори спростовують поширене уявлення про те, що пленерна пластика представляє винятково камерно-ландшафтні композиції, оскільки скульптори порушували теми далеко не відсторонено-споглядальні, а нагальні, особливо з погляду повсюдної екологічної кризи, техногенних катастроф та ін. [71, с. 388]. Ідеться, зокрема, про згаданих у розділі 2 «Птахів Чорнобиля» Ю. Синькевича. На думку мистецтвознавиці, нещодавня Чорнобильська катастрофа надавала неспокійної тональності будь-якій гуманістичній і навіть інтимно трактованій темі. Те саме відчуття, пропущене через усвідомлення й інтерпретацію драматичної історичної біографії країни, властиве також творам міфологічного, релігійного і філософсько-культурологічного спрямування. Вочевидь, прив'язка до суспільно значущої теми викликала гострішу й активнішу рефлексію скульпторів щодо актуальних проблем української історії та сучасності. Цьому сприяв і принцип пріоритету скульпторів-киян під час добору учасників симпозіуму. Окремі симпозіумні твори, як-от «Сізіф» В. Протаса (іл. 3.2.178), не відповідали лейтмотиву симпозіумного ансамблю, а були створені як особисті рефлексії автора, котрі відображали його

внутрішні переживання. Парк ландшафтної скульптури, що його створили в центрі столиці на Володимирській гірці, утвердив соціокультурний статус українських симпозіумів, які тоді вже сприймалися як усталена риса художнього життя країни [71, с. 385, 386, 389]. Завдяки нещодавній реконструкції парк упорядкували, він набув естетичного вигляду, але через наявність дитячого майданчика, заповненість декоративними лавицями та зеленими насадженнями мистецькі твори переважно сприймаються як традиційний садово-парковий елемент, а не самодостатній парк скульптур. Проте це не зменшує його значення: ландшафтна скульптура стає своєрідним посередником між сакральним світом Свято-Михайлівського Золотоверхого чоловічого монастиря і людським повсякденням. А київський скульптор Н. Білик наводить скульптурні парки на Володимирській гірці та в Маріїнському парку як позитивні приклади експозиційної стратегії, де все об'єднане одним матеріалом та органічно вписане в паркове середовище. Митець вважає симпозіумний принцип безконфліктним, оскільки автори експериментують із формою, працюючи лише з одним матеріалом [113, с. 90]. Утім, повністю погодитися з цією думкою важко: по-перше, симпозіумна практика набуває дедалі експериментальнішого характеру, варіюючи матеріали, поєднуючи їх тощо; по-друге, окрім матеріального чинника, на формування парку скульптури впливає стильове й образно-композиційне розмаїття творів. Наступний київський симпозіум уже міжнародного статусу відбувся лише 1992 року у межах Міжнародного форуму українців. Фінансову базу симпозіуму забезпечували як приватні фірми («Роксолана»), так і громадські організації та державні структури (Товариство художників «Перун», СХУ, Управління культури і виконком Подільського району м. Києва) [60, с. 24]. На превеликий жаль, навіть те, що роботу «Небесне та Земне», створену учасником симпозіуму В. Протасом, було встановлено на території Києво-Могилянської академії, не врятувало її від руйнування. Це вкотре доводить нагальну потребу підвищення культури взаємодії громади з творами у публічному просторі, а також збереження та охорони симпозіумної скульптури, налагодження комунікації між організаторами пленерів і міською владою або інституціями, котрі мають брати на баланс, слідкувати та

нести відповідальність за ці твори. В умовах війни й тимчасової окупації окремих українських територій загроза пошкодження або нищення ландшафтної скульптури в публічному просторі досягла критичного рівня.

Як новий різновид муніципальної парадигми слід трактувати державний симпозіум національного значення, прецедентом якого став канівський Всеукраїнський симпозіум «Шевченківська алея» 2007 року, а також Міжнародний симпозіум скульптури «Батурин–2008». Уперше з 1986 року симпозіуми відбувалися під патронатом президента України В. Ющенка, набувши так національного статусу. Згодом вони стимулювали появу також приватної симпозіумної моделі. Новий рівень симпозіумів вплинув на низку їхніх організаційних і матеріально-технічних засад та, насамперед, відобразився на ідеологічній платформі, що зумовила своєрідність образної структури ландшафтної скульптури. Обидва симпозіуми ставили за мету формування етнокультурної ідентичності українців за допомогою актуалізації в колективній свідомості «місць пам'яті» [29].

За уявленнями представників державної і місцевої влади, канівська алея скульптури мала відтворити різні варіанти образно-сюжетної структури шевченкіани. Скульптор Л. Синькевич згадував, що скульпторам «намагалися давати теми, як за радянських часів, наприклад: “Молодий Шевченко стоїть поруч зі своєю хатою”» [125], або теми, які б відображали зміст поезій із «Кобзаря». Саме тому в Каневі, на думку Ю. Присяжної, ансамбль скульптури сприймається як «органічна тематична цілісність» [70, с. 30]. Відповідно до цього симпозіумні твори можна диференціювати наступним чином: історичні, сповнені громадянської та національної патетики («Гайдамаки» М. Теліженка (іл. 3.2.179), «Гонта в Умані» Т. Мельникова (іл. 3.2.180); символічно-алегоричні з міфологічною/релігійною домінантою («Покрова» Л. Синькевича (іл. 3.2.181), «Прометей» С. Сбітнева (іл. 3.2.182), «Вікно у світ» Ю. Степаняна (іл. 3.2.183), «Сокіл – вільний дух степів» М. Штеця (іл. 3.2.184)) або з поетичним забарвленням («Сон» Л. Мисько (іл. 3.2.185), «Катерина» С. Нікітіна (іл. 3.2.186)). Загальній тенденції фігуративної зображальності дещо протистоїть алегорична робота «Три душі» П. Старуха.

Скульптурний ансамбль характеризує поліваріантність об'ємно-просторових рішень у трактуванні форми: кругла скульптура («Німфа Егерія» В. Протаса (іл. 3.2.187); кругла скульптура з рельєфним фасадним вирішенням форми («Козак Мамай» М. Білика (іл. 3.2.188), використання рельєфної техніки з аверсу та реверсу («Колиска історії» В. Гутирі, іл. 3.2.189) або по всьому периметру блоку («Гамалія» Ю. Синькевича, іл. 2.2.33); кругла скульптура з отворами (загадані вище роботи «Вікно у світ» і «Прометей»).

На тлі стильового розмаїття та широкого діапазону індивідуальних художніх мов (ідеалізації в дусі романтично-класицистичного мистецтва, увиразнення експресії образів гостротою кубістичних елементів) привертає увагу апелювання скульпторів до праформ степової ідеопластичної скульптури та домінування декоративного начала пластики, яке ґрунтується на використанні мотивів образотворчого фольклору й середньовічного мистецтва Київської Русі. Гармонійне поєднання різних стильових напрямів унаочнює скульптура «Німфа Егерія» киянина В. Протаса (іл. 3.2.187). Семантично закорінена у стародавніх сакрально-міфологічних космогонічних уявленнях, вона сповнена наростального хтонічного напруження. Архаїзована стилістика скульптури трактована митцем в традиціях модерну. За авторським задумом, девіз композиції «На землю правда прилетить...» є своєрідним пророцтвом німфи про майбутнє процвітання України, яке вона виголошує вустами Кобзаря [71, с. 190, 191]. З-поміж творів вирізняється образотворчою умовністю «Раб» В. Кочмаря (іл. 3.2.190): його лаконічний силует і спіралеподібно закручена форма поєднують принципи ендемічної пластики степів України та напруженість архітектонічної побудови робіт Мікеланджело. Пластична метафора скульптора уможлиблює уособлення у творі ідеї вічної цінності людської свободи.

Певні технічні і пластичні недоліки в деяких творах знижують художньо-естетичну виразність втілюваних образів. Однією з причин ймовірно став суб'єктивний підхід художнього керівника симпозіуму Ю. Синькевича до добору скульпторів, до того ж деяких учасників увели до складу групи через вимогу місцевої влади. Схожа ситуація характерна і для батуринського симпозіуму, який

очолив також Ю. Синькевич. Тож із 22 скульпторів 14 його учасників дублювали склад канівської команди митців. Сформована після завершення скульптурна експозиція «Шевченкової алеї» неподалік Тарасової гори в Каневі через обмежені розміри майданчика має вкрай непрофесійний вигляд: роботи скупчені в одному місці, мінімальні просторові паузи псують загальне візуальне враження; особливо прикро за високомайстерні композиції, загублені серед інших [71, с. 194]. Зазначимо, що самі митці активно протестували проти такого рішення місцевої влади та пропонували залишити скульптури на місці створення – біля самого підніжжя гори, проте до них ніхто не дослухався.

Метою батуринського симпозіуму було сприяння відбудові колишньої гетьманської столиці, тож парк ландшафтної скульптури трактували як «пам'ять про страшну трагедію 1708 року, про героїчну боротьбу Українського народу за незалежність України» [55, с. 2]. Міжнародний статус симпозіуму забезпечували грузин І. Гвелесіані та українці-емігранти В. Волосенко (Канада) і В. Федорук (США). Діапазон образно-композиційних і просторово-пластичних рішень цього разу значно розширився, хоча значній кількості робіт властива історично конкретна або символічно-класицистична й лірико-реалістична інтерпретація образної структури [71, с. 280]. Наявність великої кількості кам'яних брил зумовила експериментальніший підхід багатьох скульпторів до роботи з простором, що майже не притаманне національній симпозіумній практиці. В. Гутиря з допомогою П. Старуха створив багатофігурну композицію «Плин часу» (іл. 3.2.191); Л. Мисько – трифігурний «Плач над героями Батурина» (іл. 3.2.192). В «Українському воскресінні» В. Ропецького (іл. 3.2.193) і «Брамі пам'яті» Ю. Степаняна (іл. 3.2.194) синтезовано скульптурні й архітектурні елементи. Однак не всім вдалося адекватно відобразити заявлену тематику та належно розв'язати поставлені перед собою концептуально-візуальні завдання, адже інтеграція скульптури в середовище, що історично склалося, є набагато складнішим завданням, аніж інтеграція її в середовище, що формується заново. Так, для цікавих за пластикою формальних робіт «Душі, що волають» та «Вічність» Т. Мельникова (іл. 3.2.195, 3.2.196) й «Бентежний дух гетьманства» Ю. Миська (іл.

3.2.197) характерна абстрагована знаковість, що заважає вибудувати логічний асоціативний ряд, який би міг розкрити симпозиумну тему. В. Волосенкові у його «Реквіємі» (іл. 3.2.198) не вдалося цілком реалізувати задумане через недостатнє виявлення внутрішнього життя форми, хоча її узагальнене моделювання й відхід від історичної конкретики сприяли наповненню скульптури загальногуманістичним змістом.

Нестабільна політично-економічна ситуація в країні, на жаль, не дала змоги провести наступний симпозиум національного значення в с. Биківні поблизу Києва. Понад те, батуринська практика інтеграції ландшафтних робіт у природно-архітектурне середовище Національного історико-культурного заповідника «Гетьманська столиця» довела абсолютну безпорадність чиновників різних рівнів. Як результат, п'ять скульптур (В. Ропецького, В. Федорука, С. Сбітнева, Л. та Ю. Синькевичів) 2014 року залишалися в жахливому стані на базі творчості художників у Седневі Чернігівської області, де працювали митці під час симпозиуму. Решту композицій було розосереджено по території заповідника й самого міста: подекуди грамотно, із прив'язкою до природно-архітектурної ситуації, інколи – недбало.

До муніципальної парадигми належить ще одна категорія симпозиумів, котрі відбулися наприкінці 2000-х – на початку 2010-х років на південно-східних теренах України. Серед них – симпозиуми 2008 року в Партеніті й Полтаві, кілька пленерів у Донецьку, зокрема у 2009 і 2013 роках (куратор – В. Гутиря), а також симпозиум у Херсоні 2013 року (куратор – Ю. Степанян). Вони характеризуються переважно сакральньо-міфологічним та історично-філософським спрямуванням. Учасники цих пленерів здебільшого зорієнтовані на поєднання еліністичної поетики та трансцендентних ідей у їхній творчості.

Міжнародний скульптурний пленер Партеніту 2008 року можна розглядати як певну квінтесенцію вказаної групи симпозиумів. Він осмислює явище мультикультурності Криму через звернення до його історії та міфології часів Геродота. Тож в умовах тимчасової окупації півострова симпозиумний доробок зайвий раз доводить нерелевантність російської пропаганди.

У Партеніті кастинг ескізів і творчого портфоліо кожного з кандидатів проходив у декілька турів. Окрім високого європейського рівня організації заходу, його вирізняв фаховий підхід до експонування скульптур у ландшафті дендропарку з урахуванням їх відповідності природній ситуації та історико-культурній специфіці парку. Від скульпторів вимагалось кваліфіковане знання міфології на рівні метанаративу, а також високопрофесійні навички інтерпретації античної, ренесансно-класицистичної стилістики в скульптурі. Для сучасних скульптурних симпозіумів така вимога – унікальна. Рефлексія міфологічної парадигми як циклічного позачасового явища сприяла втіленню митцями глибоких за змістом і візуально різноманітних образів. За винятком К. Князева та В. Гутирі, учасники пленеру представляли різні академічні школи пластики: київську (Т. Мельников), харківську (С. Сбітнев та Г. Хачатрян), грузинську (Іван (Малхаз) Ціскадзе, І. Гвелесіані) та Санкт-Петербурзьку (Ю. Степанян і В. Протас). Попри авторський почерк кожного скульптора, у творах учасників симпозіуму очевидними є спільність базової освіти, пієтет до системи класичного мистецтва та вміння передати відчуття «внутрішньої форми». Так, індивідуально трактована композиція «Кентавр Несс викрадає Деяніру» харківського скульптора С. Сбітнева (іл. 3.2.199) захоплює вільним духом давньогрецької класики, позбавленої архаїчної умовності та здатної передати відчуття руху – як тіла, так і душі. Ускладнена архітектоніка твору та активна взаємодія нижньої частини фігури кентавру з фактурно проробленою масою кам'яного блоку, фактично на стадії «нон-фініта» (італ. *non finita* — незакінчений) акцентує неоднозначність взаємовідносин персонажів. Митець доводить, що сюжет відтвореного ним міфу може мати безліч інтерпретацій і символічних значень, актуальних у сучасному соціокультурному контексті.

Присвячена найдавнішій богині пантеону пеласгів скульптура «Еврінома» В. Протаса (іл. 3.2.200) використовує символіку, пов'язану із сакральною пам'яттю архаїчного Партеніту та є близькою українській культурній спадщині. Змістова глибина вплинула на стилістичну багатоплановість скульптури. У її структурі простежується вплив скульптурних прийомів архаїки та грецької класики, а також

самобутнє прочитання українських бароко і сецесії, що декларують гармонію емоційно-чуттєвого співіснування людини із природою.

Краматорчанин В. Гутиря самостійно набув професійних навичок скульптора і є постійним учасником, а в окремих випадках й куратором українських симпозіумів. Так само як і в Батурині, він звертається до багатофігурної композиції. Його робота «Суд Паріса» (іл. 3.2.201) складається з чотирьох самодостатніх монументальних рельєфів, у межах яких він тлумачить відомий сюжет з давньогрецької міфології у властивий постмодернізму ігровий спосіб. Скульптор вільно інтерпретує іконографію грецького вазопису епохи Перікла й надає лаконічним силуетам своїх персонажів легкої маньєристичної інтонації [71, с. 243–257].

Загалом ідеологія та скульптурний доробок партнерітського симпозіуму унаочнюють тенденцію, спрямовану на відродження традиційної для української пластики калокагатії як кордоцентризму. Вона протистоїть іронічній або натуралістичній культурі тілесності post-постмодернізму.

У 2010-х, як і раніше, відбуваються муніципальні симпозіуми, реалізовані на кошти міських бюджетів, із залученням до їхньої організації відповідних фахівців (Симпозіум скульптури в камені «Мій Ірпінь», Ірпінь, 2014, художній керівник – М. Білик; Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Музика міста», Покровськ Донецької області, 2018, кураторка – М. Стрельцова). На ірпінському симпозіумі, присвяченому 112-й річниці міста, пов'язана з іменем відомого письменника М. Носова тема дитинства вплинула на глибину та діапазон образного рішення творів – фігуративних, переважно символічно-алегоричних, із залученням різних стилістик: архітектонічно чіткої, кубістичної побудови форми («Загадка» К. Добрянського, іл. 3.2.202), архаїчної узагальненості («Пісня» Л. Козлова, іл. 3.2.203); неокласичного («Медитація» Ю. Багаліки, іл. 3.2.204), «Гармонія» М. Білика, іл. 2.2.83) та неофольклорного («Той, що їсть сонце» К. Синицького (іл. 3.2.205), «Добрий лев» М. Горлового (іл. 3.2.206)) спрямування. Вдало встановлені на території одного з найбільших міських парків, із великими просторовими проміжками, на тлі дерев скульптури працюють і як ансамбль, і порізно. Єдиний

прикрий момент – перед деякими роботами висадили кущі, що заважають цілісному сприйняттю скульптури. Аналогічна ситуація відбувається і в Покровську Донецької області, де, попри опір кураторки заходу та рекомендації учасників симпозіуму, місцева влада висадила трояндові кущі навколо скульптур. Останні були встановлені на зеленій алеї в центрі міста, що звужувало діапазон можливих експозиційних рішень. Виходом із ситуації стало діагональне розташування творів і уникнення симетрії, а також певна ритмізація експозиційного ряду завдяки чергуванню різновеликих об'ємів. Симпозіум було пов'язано зі знаковою постаттю композитора й диригента М. Леонтовича, який працював тут на початку ХХ ст. Крім того, назва пленеру метафорично обіграла специфіку індустріального міста. Проте номінальність теми, участь іноземних скульпторів та спрямованість організаторів саме на нефігуративну пластику позначилися на візуальному рішенні робіт, в яких домінували формально-символічні інтерпретації «музичної» теми. Зокрема, «Мелодія душі» білоруського скульптора В. Копача (іл. 3.2.207) була черговим варіантом його дуже ефектного декоративно-технічного прийому, який дає змогу перетворювати моноліт каменю на ажурні живописні мережива з делікатними світлотіньовими переходами. Попри очевидні художньо-естетичні й технічні якості скульптури, органічну вписаність у прямокутний блок каменю, її можна розглядати як приклад тенденції самоапропріації – тиражування одного технічного прийому, що мало зважає на відповідність конкретному архітектурному та історико-культурному контексту.

Водночас у 2010-х муніципальні симпозіуми зазнають значних структурних змін через посилення ролі громадських і приватних ініціатив [126, с. 144, 145]. У цьому разі їхні представники самі фінансують або шукають спонсорів / грантові програми для проведення симпозіумів, організовують основну частину (художню, матеріальну й технічну), а населений пункт виконує функції партнера, який забезпечує та облаштовує експозиційний простір, ось чому вважаємо за доцільне розглядати такі пленери як «гібридну» модель. До неї можна віднести, зокрема, I Міжнародний симпозіум скульптури в камені у Бобриці Київської області (2015, куратор – В. Татарський) [120, с. 75]. Окрему групу становлять симпозіуми 2017–

2019 років, що відбувалися на території Івано-Франківської області в межах Міжнародного мистецького фестивалю країн Карпатського регіону «Карпатський простір» (кураторка – Н. Сухоліт). Характерною рисою цих симпозіумів є постійний склад учасників, до яких щоразу долучаються нові скульптори. Наприклад, симпозіум «Міфологеми простору міста» (2017) вирізнявся участю творчої молоді – студентів НАОМА і ХДАДМ. На переконання кураторки, такі пленери сприяють фаховому зростанню й піару молодих майстрів (Додаток Б.3., с. 342). Скульптурні ансамблі зазначених симпозіумів демонструють тяглість символічної та декоративної фігуративної традиції – максимально узагальненої, часто вирішеної в архаїзованій, фольклорній або сецесійній манері («Пікуй і Красія» В. Кіндрачука (2017) (іл. 3.2.208); «Карпо Дніпровський» М. Мурафи (2017) (іл. 3.2.209); «Карпатська берегиня» О. Волосенка (2018) (іл. 3.2.210); «Воїн» І. Грицюка (2019) (іл. 3.2.211) та ін.). Утім, участь іноземців у симпозіумі «Sculptural Future» (2018) і його концептуальна орієнтація на «скульптуру майбутнього» збільшили відсоток абстрактних і фігуративних робіт, яким властива постмодерністська поетика («Рапторіан» М. Альбржиковського (2018) (іл. 3.2.212); «Сусіди» Г. Рожицької (2018) (іл. 3.2.213)).

До гібридної парадигми належать також скульптурні симпозіуми в металі: проєкт «Музей просто неба «Обереги України» (Маріуполь – Старий Самбір, 2018) та організовані групою кураторок «BOORYAK» Міжнародний симпозіум скульптури «Interaction» (Біла Церква, 2019) і Міжнародний симпозіум скульптури в Білій Церкві 2021 року, які через застосування заводських технологій і допомогу працівників актуалізують питання авторства, співвідношення в мистецтві ідеї та її матеріалізації. Маріупольський проєкт поєднав в одній команді як професійних скульпторів, ковалів, так і живописців. Головну частину творів було встановлено на впорядкованій території майбутнього міського парку з оптимальними просторовими умовами для кожної композиції, решту в межах проєкту було подаровано містові Старий Самбір на Львівщині як символ дружби двох прикордонних міст. Тему симпозіуму «Обереги України», що «завдяки своїм захисним властивостям роблять країну невразливою для загроз, приносять мир і

щастя» [56 с. 2], широко інтерпретували митці. Попри абсолютне розмаїття індивідуальних образно-композиційних рішень, варто виокремити антропоморфні роботи неофольклорного й архаїчного характеру, так і символічно-алегоричні образи, в яких митці звертаються до християнських та міфологічних сюжетів. Поза тим, специфіка листового металу як симпозиумного матеріалу й участь живописців зумовили превалювання площинних художніх рішень і графічних ритмів. Хоча саме професійні скульптори ввели у роботи колір (неопопартівські «Вікна» О. Додатко (іл. 3.2.214) та геометризований, формально-символічний, у дусі авангардистів першої третини ХХ ст. «Млин» В. Татарського (іл. 3.2.215)) і, кожен у власний спосіб, опрацьовували просторову компоненту.

Кураторки симпозиуму у Білій Церкві В. Голоскокова й А. Леденева прагнули втілити в життя ідею бульвару сучасної скульптури як елемент світової практики культурної децентралізації у провінційному місті [10]. Саме тому вдумлива та продуктивна взаємодія з місцевою владою забезпечила заздалегідь визначене місце експонування праць (Олександрійський бульвар, що веде до дендропарку «Олександрія») і реконструкцію території майбутнього парку ландшафтної скульптури просто неба. Можливість працювати з кількома видами металу, властивості яких різняться, виявилася в розмаїтті просторово-пластичних мов – від площинно-графічної, де, незважаючи на тривимірність роботи, нівелюється об'єм як такий, до звичайної об'ємної фігуративної скульптури. Антропоморфна «Людина, спрямована в майбутнє» С. Баранніка (іл. 3.2.216), поліхромна «Радість» М. Левченка (іл. 3.2.217) та знакове «Ліричне послання» турецького скульптора І. Ярдімчі (іл. 3.2.218) транслиують вічні гуманістичні цінності. Власне, як і концептуальна «Зброя масового ураження» мисткині з Люксембургу Ф. Хоффманн (іл. 3.2.219), котра разом з естетично відразливою «Стійкістю» П. Р. Бонніна з Іспанії (іл. 3.2.220), відображає філософію і художню своєрідність постмодернізму. Останнім двом скульптурам, що порушують нагальні соціокультурні й навіть політичні питання, властиві інтертекстуальність, іронія та гра художньо-семантичних кодів. Міжнародний симпозиум скульптури у 2021 році став логічним продовженням першого проекту, а про тяглість традиції та плани на майбутнє

білоцерківського симпозиуму свідчить той факт, що у травні 2023 року він приєднався до членів Міжнародної асоціації симпозиумів скульптури (ISSA).

У цьому контексті маємо відзначити, що нині проблема культури залишається однією з найгостріших у житті периферійних містечок і селищ. Через обмежене фінансування вони часто отримують «сурогат мистецтва», що неприпустимо. На цьому наголошував ще 1988 року голова міськвиконкому Тростянця Н. Мельник під час круглого столу, присвяченого теоретичним і практичним проблемам всесоюзного симпозиумного руху [30, с. 14]. Тож розв'язує це питання на Закарпатті з 2013 року громадське об'єднання «Про Арте-Мункач» на чолі з українським скульптором угорського походження П. Матлом (Мукачево). Одинадцять Карпатських міжнародних симпозиумів (2014–2022), що він організував, тематичні, адже мають чітке соціокультурне спрямування та орієнтовані на підтримку угорської національної меншини в Україні і збереження її національної ідентичності завдяки встановленню ландшафтних скульптур у закарпатських селах і містечках. Ще одне завдання – розвиток культури, сільського туризму й зміцнення міжнародних відносин прикордонних сіл і містечок Закарпаття та Угорщини. Щоразу до організації симпозиумів залучають як приватних спонсорів, так і державні структури (Фонд «Бетлен Габор Олоп», Міністерство закордонних справ Угорщини). Ідеологічний складник передбачає гнучку експозиційну політику: кожна селищна громада отримує скульптуру, натомість зобов'язується підготувати місце для її розташування й опікується облаштуванням відповідного громадського простору. Одну скульптуру дарують спонсору локації, де проходить симпозиум. Паралельно на основі цих заходів родина Матлів збирає власну колекцію симпозиумної скульптури, щоб із часом відкрити скульптурний парк на території власної садиби в центрі Мукачева, доступний для широкого загалу (Додаток Б.4., с. 349). «Про Арте-Мункач» також розробило новий туристичний маршрут «Скульптурний шлях Закарпаття» протяжністю більш ніж 300 км: від міста Сколе Львівської області до Закарпаття. Цей проект також має амбітні плани щодо розширення до Румунії та Польщі, створюючи культурний шлях, який поєднає різні сторони кордону й сприятиме

розвитку туризму у регіоні. Нинішня експозиційна стратегія об'єднання враховує прикрий досвід згадуваних у розділі 2 перших муніципальних міжнародних симпозіумів, що відбулися на Закарпатті ще на межі ХХ–ХХІ ст. Велику кількість творів тоді знищили вандали або їх викрали.

Учасники Карпатських симпозіумів порушують питання вічних людських цінностей і етичних категорій (віри, родини, миру, дружби, культурного й національного порозуміння), а також у метафоричний спосіб переосмислюють сюжети місцевих легенд та історичні факти. Художні образи у творах учасників Х Карпатського міжнародного симпозіуму у 2022 році позначені емоційними переживаннями скульпторів через повномасштабну війну в Україні. Важливо відзначити, що більшість створених під час симпозіуму скульптур були подаровані прикордонним угорським містам на знак вдячності за те, що вони приймали українських переселенців з перших днів повномасштабної війни.

Відбір учасників здійснюється журі, на розгляд якого надсилаються ескізи потенційних скульптур. Далі вирішується питання їх відповідності симпозіумній концепції (2022 року з об'єктивних причин віддали перевагу довільній тематиці). Мистецтвознавчий аналіз цих симпозіумів свідчить про варіативність авторських художніх манер і стильовий полілог: використання модерністської парадигми з постмодерністською епістемою, з включенням їх гібридних версій («*In memoriam* Манайло» П. Матла (2016) (іл. 3.2.221); «Ілка» (2014), «Кам'яна брунька» (2018) Е. Гіді (іл. 3.2.222, 3.2.223); «Карпатські тропи» П. Біеса (2016) (іл. 3.2.224); «Мадонна» Ї. Кушової (2019) (іл. 3.2.225); «Сімейний будинок» Б. Рошташ (2019, іл. 3.2.226) та символічних геометризованих і біоморфних формальних робіт («Пульс» В. Татарського, 2016, іл. 3.2.227); «Міст» Р. Яноша і «Єдність» Я. Дрієньовські (2017, іл. 3.2.228, 3.2.229); «Екосистема» Р. Марментіні (2019, іл. 3.2.230)), що пояснюється, зокрема, міжнародним складом учасників цих пленерних акцій. Варто наголосити на актуальності традиційних технік висікання в камені та різьблення в дереві («Глорія» С. Ахмаді, 2018, іл. 3.2.231) й водночас конструювання («Млин миру» Р. Литвинюка, 2018, іл. 3.2.232); асамбляжу із залученням реді-мейдів («Війна» В. Татарського, 2018, іл. 3.2.233) і поєднання

різних матеріалів («Єдність духу» Т. Гудело, 2016, іл. 3.2.234), а також стирання межі між скульптурою та архітектурою («Мости» Оле Відебайка, 2017, іл. 3.2.235). Водночас максимальна узагальненість у трактуванні образів, тяжіння до лаконічних силуетів і мелодійних заокруглених форм, часом синтезу об'ємної скульптури із технікою рельєфу, контраст обробленої та необробленої поверхні каменю в одному образі, зрештою звернення до неофольклорної образності – це ті характерні риси сучасної закарпатської скульптури, які унаочнюються в доробку ландшафтної скульптури місцевих симпозіумів [124, с. 152, 153]. Вони підтверджують тезу М. Протас про те, що етнонаціональній специфіці мислення й художнього світогляду властиві декоративізм і романтизм [79, с. 14].

Яскравий та доволі переконливий через власну сталість, високий організаційно-технічний і художній рівень приклад приватної моделі – всеукраїнські й міжнародні канівські симпозіуми (2011–2021). За винятком 2020 та 2022 років вони щорічно відбувались на території готелю «Княжа гора» за ініціативи та коштом власника готелю й засновника мистецького об'єднання «ЧервонеЧорне» Ю. Сташківа. Однією з новацій, що їх упровадили канівські симпозіуми, є праця скульпторів у граніті або габро середніх розмірів. Щоб запобігти монотонності візуального ряду, розміри і форми кам'яних блоків варіюються залежно від творчих інтенцій учасників заходу. Мета симпозіуму – формування приватної збірки професійної ландшафтної пластики, що ґрунтується на філософії *genius loci* [148, с. 27–28] та має прив'язку до Канева як топосу. Виплеканий у такий спосіб культурно-мистецький міф має й цілком прагматичне завдання – збільшити вартість нерухомості її власника.

Відсутність заданої тематики, а також відбір учасників куратором – київським скульптором О. Дяченком – на основі портфоліо попередніх робіт митців впливають на багатоманіття образно-стилістичних вимірів кожного твору [119, с. 36]. На початку в симпозіумному доробку Канева домінували позбавлені натуралістичної зображальності антропоморфні твори символічного й лірико-філософського спрямування («Жіночий торс» О. Дяченка, 2011 (іл. 3.2.236), «Дівчина з човником» О. Мацюка, 2012 (іл. 3.2.237), «Мрійник» В. Кочмаря, 2013

(іл. 3.2.238); «Пам'ятник каменю» П. Антипа, 2014 (іл. 3.2.239), часом вирішені в схематизованій кубістичній манері («Геометрична архаїка» О. Золотарьова, 2012, іл. 3.2.240). Майстри з Китаю і Японії привнесли ще одну активну стильову лінію – біоморфної абстракції («Fruit Well» Л. Ч. Хо, 2018 (іл. 3.2.241), «Квасоля» Й. Хашімото, 2011 (іл. 3.2.242), «Брама вітрів» Х. Танако, 2013 (іл. 3.2.243), «Метаморфози» М. Цучія, 2015 (іл. 3.2.244). Інколи її характеризують надмірна декоративність і техніцизм, що зміщує акцент з емоційно-чуттєвого сприйняття на концептуально-філософську індиферентність, хоча далекосхідні майстри зазвичай намагаються передати у своїх формах тонкі асоціативно-символічні зв'язки з природними стихіями та енергіями творення світу [93]. Їхні роботи переважно прикрашають територію приватного маєтку Ю. Сташківа й не призначені для громадського огляду.

З-поміж скульптур трапляються також символічні реалістичні або архаїзовані сюжетні твори драматичного історичного змісту («Сповнений надії» Т. Оліви, 2013 (іл. 3.2.245), «Скіф» Ю. Синькевича, 2011 (іл. 3.2.246, 3.2.246а). Симпозіум 2019 року додав до загальної художньо-стилістичної панорами концептуально-знакову геометричну абстракцію «Рівні права» німця Р. Хефта (іл. 3.2.247), ажурний орнаментальний модуль «Коло любові» (іл. 3.2.248), який неодноразово тиражувала українка Л. Мисько на різних світових симпозіумах, філософсько-поетичний скульптурно-архітектурний образ «Простір медитації для монаха» японця Й. Яги (іл. 3.2.249) та ін. Під час ювілейного X Канівського міжнародного скульптурного симпозіуму у 2021 році киянин В. Корчовий створив монументальний твір «Впевнена» (іл. 3.2.250), котрий став апофеозом цілої серії його натуралістично трактованих гіпертрофовано пишнотілих жіночих ню у композиціях станкового формату. Можна припустити, що це спрямування у творчості митця спровокувала перемога його «Вакханки» на III Всеукраїнській трієнале скульптури 2004 року. Інспірована античною міфологією низка жіночих персонажів скульптора є його провокативною реакцією на барокові паркові «сюрпризи». Підриваючи традиційні канони краси, «Впевнена» містить алюзію на палеолітичних Венер і, безумовно, є вдалим маркетинговим піар-ходом

В. Корчового. Розглядати цей твір варто не в якості медіуму трансцендентних смислів, а з погляду концепції «тілоцентризму», що сформувалась та розвинулась в часи постмодернізму й акцентує демонстрацію тілесності та сенсорності. Відвертий, гіперболізований образ огрядної оголеної жінки кидає відвертий виклик реципієнту, спонукаючи до гаптичного сприйняття – не стільки споглядання, скільки «обмацування оком... (іноді і тактильно)» [115, с. 47, 51].

Головний масив творів організує публічний простір скульптурного саду та прилеглої території готелю. Приватний статус заходу уможлиблює мобільність експозиції, постійний пошук найоптимальніших варіантів для розміщення робіт, про що Ю. Сташків зазначає: «Це вже окреме завдання, яке деколи потребує певної паузи. Іноді роботи стоять рік, іноді два, перш ніж знайдуть своє місце» [94]. Праця скульпторів на тлі пасторальних пейзажів і розлогого річкового краєвиду, відсутність тематичних обмежень зумовлюють панівний медитативний настрій скульптурного ансамблю. Утім, перенасиченість невеличкого саду скульптурою і часто наявність контрастних підставок, що принципово увиразнюють межу між скульптурою та довкіллям, не сприяють переживанню органічного симбіозу мистецтва і природи – він радше нагадує виставку скульптури просто неба. Установлювані на відкритому просторі пляжу скульптури також не завжди перемагають у конкуренції з навколишнім ландшафтом. 2019 року уперше симпозіумний проект під символічною назвою «Грані» відбувався за підтримки Українського культурного фонду (УКФ), що сприяло підвищенню рівня його публічності, набуттю ним інтерактивного характеру та проведенню популярного сьогодні формату творчих зустрічей – *artist's talk* зі скульпторами [129]. Кураторкою симпозіуму у 2021 році стала К. Підгайна. За її ініціативою, окрім супровідної програми, у межах симпозіуму провели конкурс для арткритиків.

Стимулом для організації приватних симпозіумів для О. Лівицької став досвід технічного й інформаційного забезпечення батуринського симпозіуму її власним продюсерським центром «АРТ». У міжнародних симпозіумах у Ходосівці Київської області (2013, 2017), що проходили на території садиби О. Лівицької, ідеться радше про облагородження її приватного простору, тому тут працює

камерне коло скульпторів на чолі з В. Гутирею. Місцевий ансамбль ландшафтної скульптури (симпозіумної та замовної) характеризує неоднорідність художньо-естетичних орієнтацій. Превалює етнонаціональна специфіка, утілена в антропоморфних творах історичного й міфологічного характеру різного ступеня узагальнення і декоративності. Із загального ряду дещо випадають твори-«обереги» на християнську тематику, які не узгоджуються із загальною тональністю та функцією саду в приватному маєтку. Власне, це одна з причин, чому створену 2017 року у манері середньовічної різьбленої скульптури за всіма іконографічними канонами «Оранта – непорушна стіна» Ю. Синькевича (іл. 2.2.32) було встановлено за межами приватної ділянки. Така ситуація вказує на специфіку будь-якого приватного замовлення в симпозіумному форматі [130, с. 153].

Подальший розвиток приватної симпозіумної парадигми 2018 року ознаменувало проведення I Київського міжнародного симпозіуму скульптури імені О. Архипенка. Його організатори, зокрема, в особі українського бізнесмена, мецената, колекціонера сучасного мистецтва А. Адамовського та кураторки проекту Мо Mot, задекларували тяглість симпозіумної традиції, провівши паралель з уже згаданим вище Всесоюзним симпозіумом скульптури в камені 1988 року, щоправда, не згадавши про інші київські симпозіуми, які відбулися в епоху української Незалежності в різних районах столиці. Якщо проведення першого симпозіуму за участю українських, німецького та іспанського скульпторів на території Національного комплексу «Експоцентр України» (за прикладом симпозіуму 1988 року) нагадувало синтез муніципального симпозіумного формату й приватного замовлення, то другий – 2019 року – більше узгоджувався з форматом світових міжнародних симпозіумів. Під час відкритого міжнародного конкурсу зважали на проєкт і його концептуальне обґрунтування та на задану проблематику: «Не ідеальне минуле і непрозоре майбутнє – контекст, в якому існує сучасне мистецтво України. Чи ця ситуація унікальна?» [149]. Художники мали рефлексувати над питанням нової соціальної ролі мистецтва в умовах мінливості сьогодення. Переможцями стали Ф. Бернардіні (Італія), І. Баракат (Єгипет), О. Путрашик та А. Криванич (Україна). Ідеологічно симпозіум фокусувався на

створенні концептуально діалогічного мистецтва та активній соціальній позиції авторів. Окрім того, одним із його завдань стало виявлення художніх можливостей синтезу різних матеріалів, зокрема природного граніту й індустріального металу, а також поєднання традиційних технік і заводських технологій. У результаті симпозіумний доробок охопив біоморфні та геометричні поліасоціативні знакові об'єкти, один з яких («Трансляція» ужгородця О. Путрашика, іл. 3.2.251) можна віднести до категорії «архітектурної скульптури». Поки що роботи двох київських симпозіумів зберігаються в колекції українського бізнесмена, мецената, колекціонера сучасного мистецтва А. Адамовського. Офіційної інформації щодо майбутнього експозиційного майданчика не надавали.

Підбиваючи підсумки еволюції симпозіумної парадигми, важливо відзначити стійку тенденцію до урегулювання правил функціонування, зокрема, «гібридної» та «приватної» моделей, що сприяє тяглоті та стабільному довгостроковому розвитку згаданих вище симпозіумів як органічної частини культуріндустрії та бенчмаркінгової політики. Тож у межах цих моделей використовуються такі практики, як конкурси ескізів чи відбір учасників за професійним портфоліо, а також встановлюються тематичні й стилістичні обмеження з очевидним пріоритетом *contemporary art* проєктів. Відповідно, щоб потрапити на такі симпозіуми, деяким українським митцям доводиться відходити від звичної для них традиційної поетики на користь мейнстримних мистецьких і культурних новацій, зокрема, «техноїдних» дизайн-об'єктів з абстрактно-реїфікованим концептом. У окремих випадках це може призводити до втрати митцем власної культурної ідентичності та некритичної адаптації «популістської естетики глобалізації» [182, р. 29–32].

3.3. Національний симпозіумний рух як форма public art

У цьому підрозділі розглянемо риси українського симпозіумного руху як однієї з форм public art і з'ясуємо його роль у конструюванні іміджу культурно розвиненого й туристично привабливого населеного пункту та ідентичності його громади. Сьогодні public art є важливим елементом концепції «креативних міст» і сталого міського розвитку відповідно до принципів руху нового урбанізму, тож відчуває на собі увесь комплекс дотичних проблем. Як зазначає К. Бішоп, у Північній Європі терміни «участь», «креативність» та «спільнота» стали основою постіндустріальної економічної політики. Програми, що підтримують креативність, пропагують її як економічний рушій для міст та держав, але водночас вона може призводити до заміни справжньої творчої свободи на комерційні інтереси. Як результат, відбувається розмивання понять «мистецтво» і «креативність» та використання їх в інтересах бізнесу. Мистецтво має потенціал знаходитись в антагонізмі до суспільства, проте ідеологічний дискурс креативності зводить його до уніфікованого контексту та інструменталізує для більш ефективного отримання прибутку [155, р. 13–16].

Маємо констатувати, що сьогодні немає чітких критеріїв, які б уможливили детермінацію пленерної практики як одного з різновидів public art. Вивчаючи зазначений феномен, українські фахівці звертаються до досліджень корейсько-американської історикині й теоретикині архітектури М. Квон, яка виокремлює в ньому три парадигми. По-перше, мистецтво в громадських місцях / публічному просторі (art in public places), що переважно є модерністською абстрактною скульптурою, установленою просто неба для прикрашання архітектурного середовища міста (адміністративних і бізнес-центрів). По-друге, твори мистецтва як публічний простір (art as public spaces) – модель, яку використовують під час благоустрою місць дозвілля, парків та садів, а також у проектах перепланування міста. У ній важлива синергія зусиль митців, архітекторів, міської влади і громади. По-третє, мистецтво для публічної користі (art in the public interest), яке М. Квон визначає як новий жанр public art, що актуалізує нагальні проблеми соціального,

політичного чи екологічного характеру. Як стверджує авторка, ця типологія відображає зміни, яких зазнали мистецькі практики в громадському просторі за останні тридцять п'ять років [174, р. 60]. Уважаємо цю класифікацію цілком аргументованою й такою, що усуває головні суперечності під час аналізу тих чи інших форм public art.

У зарубіжній історіографії термін «public art» з'явився в 1960-х, коли скульптура інтенсивно опанувала міське середовище. Його вживали щодо діяльності і творів митців, які залишали межі культурно-мистецьких інституцій та зосереджувалися на тісній взаємодії з містом та громадою. Полівимірність public art дає змогу йому охоплювати цілком різні жанри і навіть види мистецтв: танці, вуличний театр, поезію, відео, музику тощо. Проте й сьогодні куратори та митці переконані, що public art – це дискусійна територія, яка віддзеркалює реальні соціальні протиріччя сучасного життя. Деякі науковці вважають, що public art не має розважальної мети, як, власне, й меморіальної функції – це своєрідна «соціальна терапія», яка часто стимулює суспільний резонанс навколо конкретної проблеми на кшталт незаконної забудови міста. Українська дослідниця Н. Мусієнко, серед іншого, вважає public art будь-який мистецький твір або дизайнерський об'єкт, розташований просто неба, зокрема традиційну міську скульптуру західноєвропейських країн та її американський аналог – т. зв. плазу-арт, що часом стають візитівкою того чи іншого міста [57, с. 136]. Українська мистецтвознавиця К. Станіславська воліє вживати синонімічно такі дефініції, як стихійне «вуличне» (street art) та санкціоноване «публічне» (public art) мистецтво. Під цими термінами вона розуміє напрям сучасного мистецтва, котрий прагне не лише творчого опанування вуличного контексту міста, а й трансформації у ставленні до нього городян [115, с. 112].

Попри принципову різницю в українській і західній практиці (від появи мінімалізму в громадському просторі США демонструються масштабні твори public art, що свідчать про рівень прогресу науки та техніки завдяки використанню новітніх технологій і матеріалів), фактори, які сприяли еволюції міської та паркової скульптури, багато в чому збігалися. Так, модерністська ландшафтна скульптура в

США мала забезпечити багатство візуальних вражень і виховання художнього смаку суспільства в умовах домінування одноманітної архітектури функціоналізму. Американське Чикаго одним з перших інтегрувало масштабну тривимірну роботу в публічний простір після запровадження програми NEA «Мистецтво в публічному просторі» у 1967 році. Тоді на Дейлі Плаза була встановлена робота Пікассо «Без назви (Голова жінки)» [155, р. 203].

Public art став невід'ємною частиною культурного життя, особливо після заснування некомерційної організації Public Art Fund у США в 1977 році. Ця організація активно спонсорувала встановлення та популяризацію сучасних мистецьких творів у Нью-Йорку і вступала у дискусії з громадськістю через критику невдалих абстрактних проєктів, що отримали образливі назви «plor art» або «plonk art». Сучасні конфлікти, пов'язані з public art в США, стосуються суперечок щодо релевантності обраної стилістики, самого зображення та розміщення творів [90, с. 571–572].

В Україні тема public art активно увійшла в мистецтвознавчий та культурологічний дискурс лише наприкінці першого десятиліття XXI ст., оскільки з'явилися відповідні наукові дослідження, відбувалася інтеграція в міське середовище об'ємно-просторових об'єктів немеморіального характеру (наприклад, скульптурної композиції «Рух супрематизму» (2011) біля ТЦ «Більшовик» і фонтану «Груша» (2012) О. Золотарьова (іл. 3.3.252, 3.3.253) в парку «Позняки» або іронічної, виконаної в естетиці кітч «Бабки з кравчучкою» (2012) Г. Кисельової (іл. 3.3.254) на Русанівській набережній в Києві), а також організовували великі виставкові скульптурні проєкти в громадському просторі. Ідеться, зокрема, про Перший український парк сучасної скульптури та інсталяції Kiev Fashion Park (2011) – приватну ініціативу, метою якої є благоустрій парків, скверів і вулиць міста і сприяння розвитку сучасного мистецтва в Україні [63]; Перший міжнародний фестиваль скульптури Kyiv Sculpture Project (кураторка – К. Тейлор, 2012) – успішна приватна некомерційна акція, покликана змінити ставлення до культурних ініціатив та мистецтва, що мало стати дієвим інструментом розвитку певних локацій, приваблювати туристів і місцевих мешканців та водночас

стимулювати подальший розвиток молодих авторів – фіналістів конкурсу сучасної скульптури (учасників основного проекту) [65, с. 16]. Поза тим, варто згадати проєкт «Скульптура просто неба», що його започаткував Міжнародний інститут культурної дипломатії спільно з Національним заповідником «Софія Київська». У межах останнього пройшли дві виставки: «Точка зору. Від Заходу до Сходу» (кураторки – Т. Калита, С. Яринич, М. Стрельцова, 2016) і «3D. Public Art» (кураторки – М. Стрельцова, Ольга та Олеся Собкович, С. Яринич, 2018). Ще одна виставка скульптури просто неба «Сад питань» (кураторка – К. Рай) відбулася 2018 року в парку «Наталка» в Києві. Кожен із цих заходів по-різному досліджував ідеологію та механізми інтеграції сьогоденної скульптури в публічний простір міста, зокрема історико-культурне або сучасне природно-архітектурне середовище київських парків. Такі проєкти є надзвичайно актуальними на тлі активного розповсюдження кітчєвої, маскультової та дизайнерської тривимірної продукції у просторі міста, яка заграє з глядачем, кризи образно-формальних пошуків скульпторів і всеохопної комерціалізації [27, с. 146; 34, с. 14; 37, с. 40–42; 50, с. 37; 112, с. 87].

Невипадково І. Тофан проводить паралелі між процесом розвитку public art в Києві від початку 2000-х з аналогічним періодом 1970-х у країнах Західної Європи та Америки, яким притаманна хаотичність інтеграції або інтервенції окремих об'єктів у публічні простори різних міст [137, с. 49]. Постійні й тимчасові виставки скульптури просто неба в Україні (завважимо, що це тільки приватні ініціативи) поки що є експериментальною цариною, яка потребує вироблення професійно виважених критеріїв добору творів, експозиційних стратегій (грамотної роботи з простором та історією тієї чи іншої локації), креативного переосмислення аналогічного західного досвіду з обов'язковим урахуванням українських реалій, державної підтримки та належного фінансування.

Оскільки в українських фахових розвідках досі немає узгодженості щодо точного перекладу терміна та його визначення, у цьому розділі вживатимемо одну із загальноновизнаних версій номінування терміна «public art» та дефініцію, сформульовану на підставі аналізу та синтезу присвячених йому наукових

досліджень. Розглядатимемо «public art» як форму існування сучасного мистецтва поза художньою інфраструктурою, в публічному просторі, метою якої є комунікація з глядачем, також і непідготованим, та проблематизація різних питань як самого сучасного мистецтва, так і того простору, в якому воно представлене.

Проаналізуємо симпозиумний рух відповідно до вищенаведеного визначення терміна public art. У симпозиумній концепції К. Прантла завдання естетизації чи актуалізації проблем міського середовища не було. Усе зосереджувалося на природному ландшафті (кар'єрів) з покладами каменю. Проте поступово бурхливий розвиток симпозиумного руху синтезував у собі цілком різні експозиційні моделі: розміщення скульптури на території парків у Китаї, прикрашання набережних у турецьких містах, установлення робіт у центрі європейських міст тощо. Тобто сьогодні симпозиумну практику часто використовують насамперед як інструмент прикрашання й гармонізації урбаністичного або природного ландшафту, який створює туристично привабливі локації та сприяє їхньому новому предметно-чуттєвому сприйняттю реципієнтом. Поза тим, деякі симпозиумні твори стимулюють цікавість до пізнання національної і світової історії та культури, сприяють формуванню феномена меценатства тощо. Регулярні симпозиуми зі своїми унікальними традиціями здатні формувати імідж населеного пункту (горжицькі пленери 1966–2010-х, почасти бушанські пленери «Подільський оберіг», канівські симпозиуми 2011–2021) або давати поштовх розвитку сільського туризму за допомогою організації культурних осередків на периферії (міжнародні симпозиуми скульптури в Закарпатті 2014–2022).

Так, метою щорічного Міжнародного скульптурного симпозиуму в південнокорейському Ічхоні (веде свій відлік від 1998 року) є «заохочення міжнародного обміну в галузі скульптурного мистецтва, виховання культури сприйняття суспільством скульптурних творів і формування іміджу Ічхона як культурного міста» [160]. Кураторки I Міжнародного симпозиуму скульптури «Interaction» у Білій Церкві (2019) А. Леденева та В. Голоскокова також наголошують на ідеї симпозиуму як посередника в побудові ефективного діалогу з громадою міста і закладенні підвалин для формування його туристичного

потенціалу [10]. М. Протас наголошує, що у світі симпозіуми сприймають як ознаку високої культури міста-організатора та високого рівня розвитку національної свідомості держави, в якій проводять такі акції [71, с. 264]. Тієї самої думки дотримується також Л. Лисенко, вважаючи, що «через симпозіумну акцію держава працює на свій імідж і водночас на інтеграцію місцевих художніх сил у сучасне світове мистецтво» [45, с. 333].

Міжнародний симпозіумний рух виявився доволі ефективною формою взаємодії мистецтва та суспільства, яка має власну специфіку: поєднання перформативного (процесу роботи) й виставкового форматів художньої практики просто неба. Митці, що звикли працювати самостійно у своїх студіях, дуже цінують публічну реакцію. Вони переконані, що симпозіумні скульптури для людей мають вагу набагато більшу, аніж скульптура, виконана як публічне замовлення в студії і встановлена в громадському місці. Так, французька скульпторка Зої де Л'Ісл Віттіє зазначає, що «багато людей налаштовані вороже до публічного мистецтва, бо вони відчують, що його їм нав'язують, і вони не знають, хто це зробив або з якою метою. На симпозіумі люди ставлять питання, вони ходять навколо... Вони заохочують нас... поважають нас за тяжку роботу» [152]. Професор Академії образотворчого мистецтва в Каррарі (Італія) Р. Джанніні, організатор перших симпозіумів у цій місцевості у 1970-х, додає: «Коли люди можуть побачити, як камінь перетворюється на скульптуру, вона стає частиною їхньої колективної свідомості. Люди починають розуміти, іноді вперше, що таке скульптура» [152]. До того ж, за словами американського скульптора Річарда А. Генріха, хоча симпозіуми організовують спонсори задля отримання нових творів мистецтва, їхня реальна користь – здебільшого нематеріальна: вони об'єднують художників, які діляться ідеями й емоціями й насолоджуються почуттям спільності. Це час, коли не мають значення конкуренція і національні відмінності [166]. Уважаємо, що соціокультурний характер симпозіумного руху та його безпосереднє функціонування в публічному просторі дають підстави вивчати цю практику як одну з форм явища public art.

За винятком приватної моделі, симпозіумні твори в Україні розташовують у громадських просторах (міських архітектурних і паркових, а також сільських ландшафтах). Наприклад, скульптури, виконані в межах трьох донбаських симпозіумів («Український степ», 2006, куратор – П. Антип; «Думки», 2009, міжнародний симпозіум «Мандри до Трої», 2013, куратор – В. Гутиря), прикрашають бульвар Пушкіна в центрі Донецька); переважна частина доробку карпатських міжнародних симпозіумів (2014–2022) розміщена в селах цього краю від Сколе на Львівщині до села Каллошем'єн в Угорщині, що сприяло благоустрою місцевості та поліпшенню емоційного й духовного клімату в громадах; роботи кількох всеукраїнських симпозіумів («Лісова пісня», 2011; «Музика», 2017 тощо) поповнюють колекцію бучанського парку, а скульптурні композиції всеукраїнських симпозіумів у Вишгороді (2008) і у Прилуках (2018) установлені в центрі цих міст.

Існування різних симпозіумних парадигм зумовлює потребу в індивідуальному підході до кожної з них. Адже часом публічний статус створеної на симпозіумі ландшафтної скульптури з погляду права власності є доволі дискусійним. Так, сформований у результаті проведення канівських симпозіумів (2011–2021) скульптурний ансамбль, зосереджений у саду готелю «Княжа гора», на території довкола галереї «ЧервонеЧорне» та на пляжі навпроти, попри відкритий доступ до них глядачів, є власністю організатора заходу бізнесмена Ю. Сташківа. Досі, як уже наголошувалося, залишається невідомою широкому загалу подальша доля скульптурного доробку I і II Київських міжнародних симпозіумів скульптури, присвячених О. Архипенку (2018, 2019), який належить їхньому організаторові А. Адамовському. Цікаво, що вказані симпозіуми набули широкого розголосу завдяки потужній рекламній кампанії та проведенню в публічному просторі на території Національного комплексу «Експоцентр України». Поза тим, останнім часом фіксують випадки експонування симпозіумних скульптур або цілих проєктів на масштабних арт-фестивалях, що проводять у культурно-мистецьких інституціях або виставкових центрах. Зокрема, на VIII ART KYIV Contemporary (Мистецький Арсенал, Київ, 2013) галерея «Княжа гора»

презентувала міжнародний проєкт «Енергія каменю» за участю митців з України, Ісландії та Японії (куратори – О. Дяченко, Ю. Сташків), а у травні 2019 року у межах міжнародного ярмарку мистецтв «Kyiv Art Fair» (бізнес-центр «Торонто – Київ», Київ) експонували гранітну скульптуру київського автора П. Гронського з київського симпозиуму 2018 року.

Той факт, що тривимірні мистецькі твори й дизайн-об'єкти public art експонують поза межами художніх інституцій, ускладнює вироблення певних оціночних критеріїв. У егалітарній атмосфері міського простору немає умовностей музейного чи галерейного середовища, яке відразу викликає шанобливе ставлення до експонованого об'єкта. Деякі фахівці переконані, що в ситуації з public art не варто дотримуватися суто естетичної компоненти, а доцільно передусім зважати на ідеологію того чи іншого твору. Так, Г. Белтінг зазначає, що мистецтво в глобальному масштабі не має притаманної естетичної якості, яку можна було б ідентифікувати як таку. Крім того, воно не має глобального концепту того, що повинно вважатися мистецтвом [153, р. 2].

Решта принципово не згодна з висловленою тезою, аргументуючи свій погляд важливістю для мистецтва естетичних категорій і якостей художньої форми [155, р. 13]. Традиційні скульптурні симпозиуми в Україні нівелюють амбівалентність зазначеної ситуації та іманентно передбачають критерії оцінювання майстерності виконання скульптури, адже в них беруть участь переважно професійні митці з академічним вишколом і досвідом роботи на симпозиумах міжнародного й національного рівнів, а робота у твердих матеріалах (камінь, дерево, метал) та застосування традиційних технік зумовлюють індивідуальну художню манеру та розуміння втілюваного образу, увагу до пластично-просторових і стилістичних проблем. Учасники симпозиумів самі відповідальні за помилки технічного характеру або невідповідність форми змісту скульптури. Окрім критичного аналізу фахівців, ці роботи часто постають перед непідготованим до їхньої перцепції глядачем. Утім, такі твори також мають власну публіку. Н. Мусієнко міркує так: незрозумілі глядачеві роботи із часом можуть перетворитися на *genius loci*, символ конкретного місця, навіть якщо вони не орієнтовані на його ландшафт чи історію.

Саме в цьому й полягає ідея *site-specificity public art*, на думку дослідниці [57, с. 137]. Натомість абсолютно протилежну думку зустрічаємо у глосарії арт-термінів на сайті Британської галереї Тейт [187]. Сутність такого мистецтва пов'язана з міфологією місця, що виявляється в культивуванні матеріалу, видобутого в певному просторі, або зверненні до його історії. Схоже трактування *site-specificity* знаходимо і в художній позиції сучасної львівської художниці Анни Сидоренко – яскравої представниці українського мистецтва довкілля [15, с. 15–16]. Поза тим, *site-specificity public art* можна вбачати в архітектурному чи ландшафтному підході до встановлення арт-об'єкта в середовище, що вже склалося. Тож форма та пропорції скульптури залежатимуть від своєрідності урбаністичного або природного пейзажу. Феномен *site-specificity* уможливорює контакт публіки з *public art*, у нашому разі симпозіумною скульптурою, хоча й він не здатен застрахувати від актів вандалізму, викрадання або руйнації робіт, про що свідчить досвід симпозіумних експозицій у різних містах України (Києві, Харкові, Одесі, Мукачеві, Горлівці, Гурзуфі та ін.).

Уважаємо, що концептуальна та формальна дискусія, яка відбувається між міжнародним симпозіумним рухом і *public art*, певною мірою аналогічна полеміці між модерністською та постмодерністською артепістемами. Так, М. Квон слушно зазначає, що від середини 1960-х до середини 1970-х у сфері *public art* превалювала парадигма мистецтва в публічному просторі (*art in public places*), а саме – модерністські абстрактні скульптури. Часто це були великі репліки робіт відомих світових митців, призначених для експонування у музеях і галереях. Як аргумент на користь офіційного статусу цих об'єктів як «публічного мистецтва» М. Квон наводить хіба що їхній розмір і вагу та факт розміщення просто неба або в місцях, про публічність яких свідчить їхня загальнодоступність: парках, вулицях, університетських кампусах, аеропортах тощо [174, р. 60]. Це можна пояснити тим, що модерністи розуміли скульптуру як автономний мистецький об'єкт, який має бути органічно вписаний у ландшафт. Припускаємо, що ця теза цілком слушна також щодо симпозіумної скульптури, попри поліваріантність її експозиційних стратегій. Навіть коли ландшафтна скульптура наповнена конкретним змістом і має

прив'язку до визначених місць пам'яті, все одно вона сприймає довкілля як виставковий майданчик. Майже однакові масштаби творів, традиція встановлення їх на підставках із пояснювальними табличками, що є спорадичною практикою на українських теренах, дають змогу проводити паралелі з музейною експозицією просто неба, пам'ятниками та традиційною монументально-декоративною скульптурою. Почасти це твердження актуальне також для міжнародної симпозіумної практики, в якій постмодерністська поетика з її іронічно-ігровою домінантою, тиражуванням форм і знаків та концептуальні дизайн-проекти не перекреслюють той факт, що частина симпозіумної скульптури сприймається як автономні твори з оригінальною пластичною мовою.

Скульптура в постмодерністській художній парадигмі розглядається як складна пластично-просторова система, що зумовлює роботу митців з інсталяціями та енвайронментом. «Мистецтво середовища» («енвайронмент») мало зовсім інше завдання: штучну організацію простору згідно з новим розумінням тривимірного пластичного образу. До перших художніх течій другої половини ХХ ст., полярних класичній і модерністській моделям, можна віднести «земляне мистецтво» (earth art, кінець 1960-х, США), пов'язане з мінімалізмом. Митці-мінімалісти розглядали природу як простір і матеріал для художніх експериментів. Їхні твори були закорінені в минулому, вирізнялися авторськими концепціями, а не індивідуальною пластичною інтонацією. Так, американський митець Р. Смітсон опрацьовував змістовну протилежність понять «місце» та «не-місце» (site and non-site), де «місце» асоціювалося з особистим простором твору, що водночас був джерелом матеріалу, а «не-місце» передбачало простір стороннього споглядання (галерейний, музейний та ін.) [188]. Ці терміни унаочнюють різницю між постмодерністською та модерністською скульптурою, яку характеризує «відсутність місця».

Вище зазначалося, що первинна ідеологія симпозіумного руху також брала до уваги орієнтацію на конкретне місце створення робіт, використання місцевих матеріалів і органічну присутність ландшафтної скульптури в довкіллі, в якому вона створювалась. М. Протас, зокрема, наголошує, що, відповідно до традиційних

підвалин симпозіумного руху, «скульптура в кожному місці повинна бути автентичною, суголосною історичній пам'яті та реаліям ландшафту...» [83, с. 94]. Сьогодні спостерігаємо трансформацію його філософії. В Україні митці працюють переважно з привозними або індустріальними матеріалами, на деяких перших пленерах коло завдань не обмежувалося суто професійними питаннями образно-формального вирішення скульптурної композиції і опанування навичок роботи у твердих матеріалах або благоустроєм конкретного міського/сільського простору, а й передбачало актуалізацію та популяризацію місцевих традицій, як-от «комплексної архітектурно-паркової розбудови міста на кшталт Галіцинського маєтку XVIII ст.» у Тростянці Сумської області або вже згаданого вище кам'янотесного ремесла на Вінниччині (Буша, Пороги, Ямпіль) [71, с. 369]. Непрямі аналогії можна провести і з уже згадуваними у Розділі 2 міжнародними симпозіумами у муніципалітеті Спрімонт (Бельгія), адже їхнє призначення насамперед комерційне: їх проводять для художнього рекламування місцевого граніту [45, с. 337]. Нагадаємо, що однією з цілей першого симпозіуму в Санкт-Маргаретені також була реклама виробництва місцевого кам'яного кар'єру. Тож доходимо висновку, що вже перші симпозіуми в Західній Європі маніфестували комплексність явища симпозіумного руху, який поєднує суто фахові, творчі завдання з важливою соціокультурною місією та комерційними інтересами організаторів або спонсорів симпозіумів.

Згідно з визначенням поняття *public art*, він у той чи інший спосіб порушує питання як сучасного мистецтва, так і довкілля, в яке інтегрується. У сьогоднішніх практиках *public art* науковці вважають визначальними його соціальну й комунікативну функції, зосереджені на встановленні контакту з громадою. Ось чому цілком обґрунтованими прикладами *public art* є злободенні соціально-мистецькі інтервенції у вигляді соціальної скульптури чи облаштування дитячого ландшафтного парку на розі Пейзажної алеї та Десятинного провулку в Києві (листопад, 2009, автор – К. Скрытучький), що врятувало цю місцевість від незаконної забудови. Однак, на наш погляд, пленерна робота у твердих матеріалах і сама сутність традиційної скульптури суперечать домінуванню соціальної

рефлексії над образно-формальним та духовним аспектами, проминального над вічним. Особливо це стосується української школи пластики. У цьому контексті на думку спадають критичні зауваження французького поета Ш. Бодлера (1821–1867) й італійського скульптора А. Мартіні (1889–1947) щодо консерватизму скульптури. Мартіні вважав, що скульптура спирається на минуле, щоб передати відчуття «вимерлої величі», але через це не здатна коментувати події сьогодення [177, р. 165]. Справді, фігуративна скульптура, яка існує в класичній або модерністській художній парадигмі, сповнена гуманістичного пафосу та відображає загальнолюдські цінності або зберігає пам'ять про значущі події національної історії та сучасності. Утім, і формальна пластика недекоративного спрямування зазвичай працює з певними психологічними й фізичними станами, метафізичними поняттями, що матеріалізуються через якості скульптурної форми. Навіть постмодерністській дискурс у традиційній скульптурі (напевно, за винятком неопопарту, який поки що практично не представлений на українських симпозіумах), виявляючись у деструкції/фрагментації форми, стилістичній та семантичній еклектиці, цитуванні або іронічній модальності, часто фокусується на проблематиці трансцендентного, а не минушого повсякдення в житті людини. Уважаємо, що це зумовлено не прагненням утечі українських митців від реальності, а спробою переосмислення й актуалізації у сьогоденній ситуації фундаментальних національних і культурних кодів та вічних філософських питань, пов'язаних із феноменом людини.

З огляду на це запропоновані організаторами теми симпозіумів (у разі їхньої наявності) сформульовані доволі узагальнено, а самі скульптори далеко не завжди беруть їх до уваги: «Теми – це жарт. Люди роблять те, що вони завжди роблять, і підлаштовують це під тему» [152]. Так, українські симпозіуми 2008 року порушували проблему історичної та культурної пам'яті українського народу: у Вишгороді відбувся симпозіум із нагоди річниці Хрещення Русі; міжнародний пленер у Батурині присвятили врочистому відкриттю Національного історико-культурного заповідника «Гетьманська столиця». Полтавський симпозіум було пов'язано зі святкуванням Дня міста та 200-річного ювілею від дня народження

М. Гоголя. Міжнародний симпозіум у смт. Партеніті (2009) провели під час реконструкції місцевого дендропарку. Його учасники орієнтувалися на продовження традиції садово-паркової скульптури першої половини ХІХ ст., заглиблюючись в історію і міфологію місцевих мешканців кримської землі [71, с. 243–244]. На всеукраїнському симпозіумі у Прилуках (2018) митці відобразили «історію міста Прилуки, зокрема його належність до трипільської і черняхівської культури» [139]. Всеукраїнський симпозіум скульптури в металі «Обереги України» (Маріуполь, 2018) концентрувався на питаннях історії та духовності українського народу, його сакральній символіці. Натомість Міжнародний симпозіум скульптури в металі «Interaction» (Біла Церква, 2019) фокусувався на ідеї культурної децентралізації і соціальній проблематиці, зокрема налагодженні ефективного діалогу на різних рівнях – від міжособистісного до інтернаціонального. Він, як і II Київський міжнародний симпозіум скульптури імені О. Архипенка 2019 року, окреслив принципово нове для України ставлення кураторів та організаторів до симпозіумної тематики й добору учасників з огляду на їхні зацікавлення сучасними світовими тенденціями в скульптурній і симпозіумній царині та концептуальними дизайн-проектами, в яких рефлексується стан морального й технологічного розвитку теперішнього суспільства. Окрім того, на білоцерківському симпозіумі було впроваджено сучасні ІТ-технології – спеціальний мобільний додаток, який дає змогу глядачеві більше дізнатися про саму скульптуру та її автора. Уважаємо цей факт позитивним прикладом взаємодії традиційної симпозіумної практики й науково-технічного прогресу, який уможливорює новий досвід спілкування публіки з мистецтвом у громадському просторі.

Специфіка праці з природними і навіть індустріальними матеріалами позбавляє скульпторів можливості моментальної реакції на події соціального або політичного характеру, так впливаючи на спосіб їхнього мислення. Саме тому учасники українських скульптурних симпозіумів здебільшого звертаються до філософського або поетичного осмислення вічних духовних категорій, гуманістичної або етнонаціональної тематики та класичного предмету зображення

в цьому виді мистецтва – людини. В образно-пластичному вирішенні твору вони зазвичай апелюють до універсальних і національних архетипів та міфологем, що за своєю природою суперечать спектру назрілих соціальних проблем суспільства. Утім, це лише акцентує важливість тем, які артикулює традиційна ландшафтна скульптура.

У ширшому контексті фактори, що вплинули на генезу міжнародного, а згодом і українського симпозіумного руху – прагнення повернення скульптури до своєї видової природи й виходу її поза інституціональні межі, намір подолання диктату академічних тематичних та зображальних канонів, пошуки нової, суголосної часу пластичної мови і протест проти офіційного мистецтва соцреалізму (на теренах колишнього СРСР), – можна розглядати як складник проблеми еволюції мистецтва, зокрема модернізації національної школи пластики.

Підсумовуючи, вважаємо слушним визначити явище міжнародного, зокрема національного симпозіумного руху як мистецтво у публічному просторі (*art in public places*), яке має великий соціокультурний потенціал і здатне модифікувати або сформувати імідж того чи того міста або села, залучаючи його до загальноєвропейського культурного та мистецького контексту. На фоні руху сталого урбанізму скульптурні симпозіуми відіграють знакову роль у формуванні безпечних та інклюзивних міст і населених пунктів, що стає особливо важливим в контексті відновлення України після війни. Вони сприяють створенню відкритих і привабливих громадських просторів, збереженню культурної спадщини та підвищенню якості життя мешканців, роблячи міста більш придатними для життя та розвитку.

3.4. Досвід участі українських скульпторів у міжнародних симпозиумах за кордоном. До проблеми творчої самоідентифікації

З'ясування місця та ролі явища симпозиумного руху в контексті еволюції національної скульптури межі ХХ–ХХІ ст. неможливе без вивчення досвіду участі українських скульпторів у світових міжнародних симпозиумах. Адже в київській НАОМА вже на початку 1990-х активізується співпраця з іноземними колегами, міжнародні студентські обміни тощо. Улітку 1994 року студенти скульптурного факультету С. Олексієнко, Д. Марголіна, І. Волобуєв, М. Єсипенко та Є. Дерев'янка стали учасниками V Міжнародного симпозиуму скульптури в Австрії. До роботи з глиною в кар'єрі поблизу Відня було залучено митців із Болгарії, Австрії та України [95, с. 28, 29]. 1994 року за сприяння Ю. Синькевича із 600 претендентів відібрали шість українських скульпторів для участі в Міжнародному симпозиумі «Євроскульптура» (муніципалітет Каре-Плуге, регіон Бретань, Франція). А 1996 року Д. Адамович взяв участь у міжнародному симпозиумі в Югославії. Тоді молоде покоління українських скульпторів вперше набуло досвіду роботи в нових для себе матеріалах, а також у середовищі, де не було прив'язки до історичної чи національної тематики (Додаток Б.2., с. 334). Натомість з'явилася нагода комунікувати з представниками інших культур, опанувати нові технології та інструменти, зрештою познайомитися з новими видами тривимірного мистецтва, зокрема ленд-артом. Для наших співвітчизників перші міжнародні симпозиуми за кордоном означали міжнародне визнання, причетність до загальносвітового художньо-культурного процесу й перспективи подальшого професійного розвитку [45, с. 333].

Одними з перших успішну міжнародну симпозиумну діяльність розпочали такі українські скульптори, як Ю. й Л. Синькевичі, Є. Лелеченко, скульптурна династія В. та А. Липовок і О. Рубан, Д. Адамович, А. Валієв, О. Капустяк, І. Булавицький, В. Ярич та інші. Детальному аналізу їхніх досягнень на пленерах у різних країнах світу й еволюції скульптурного мислення присвячено статтю Л. Лисенко «Українська скульптура на міжнародних симпозиумах» (2005). Мистецтвознавиця

справедливо наголошує на тому, що світові інтеграційно-глобалізаційні процеси позначаються також на тенденції українських митців до засвоєння загальноєвропейської візуальної мови, що уможлиблює процес національної та творчої самоідентифікації [45, с. 340]. Як свідчить практика міжнародних симпозіумів за кордоном, на межі ХХ–ХХІ ст. пластичні пошуки українських скульпторів на загальноєвропейському рівні мали цілком природний вигляд. Утім, уже на початку 2010-х М. Протас критично ставиться до прагнення деяких українських скульпторів інтегруватися в європейський та світовий контекст, що примушує їх здебільшого навмисно імітувати окремі риси культуріндустріального мислення заради проходження через конкурсний відбір іноземних журі. При цьому, як слушно зауважує дослідниця, в Україні вони зазвичай демонструють абсолютно інші принципи формотворення, коли беруть участь у національних конкурсах на той чи інший монумент, причину чого вона вбачає у фінансовому чиннику [83, с. 96].

Тож розгляд творчих доробків нового покоління українських членів міжнародної симпозіумної спільноти (Л. Мисько, М. Левченка, В. Татарського, К. Синицького, В. Кочмаря й О. Додатко) уможливить осягнення впливу сьогоднішніх світових скульптурних тенденцій на творчість українських митців, а також процес і причини зміни їхньої художньої мови.

Окрім можливості заробітку, популярність закордонних міжнародних симпозіумів серед сучасних українських скульпторів пояснюється можливістю мандрувати, побачити екзотичні країни та познайомитися з їхньою культурою, творчо реалізуватися й убезпечити свої роботи від вандалізму, з яким вони часто стикаються на українських теренах. Поза тим, через відсутність механізму відкритих міжнародних конкурсів, який в Україні лише впроваджується, багатьом місцевим скульпторам досі важко потрапити на національні симпозіуми. Київський скульптор М. Левченко коментує цю ситуацію так: «У нас велику роль відіграють саме особисті контакти. Зарубіжні симпозіуми проводять open call, ти подаєш заявку та береш участь у конкурсі. Як правило, це – відкриті конкурси, здебільшого чесні або напівчесні, тож завжди є шанс кудись потрапити» (Додаток Б.5., с. 354).

М. Протас натомість стверджує, що нове тисячоліття надало скульптурним симпозиумам статус «зачинених клубних установ, куди потрапити неофіту стало досить проблематично» [83, с. 94]. Власне, про згадувану вище проблему перетворення симпозиумного руху на бізнес, в якому вже сформувалася міжнародна група скульпторів, які встигають взяти участь у кількох симпозиумах за рік, тиражуючи колись уже винайдені ними або їхніми колегами видовищні візуальні прийоми або знаки-пастиші й абсолютно не зважаючи на ідеологічні принципи симпозиумної творчості щодо автентичності скульптури, її композиційної та образно-сислової відповідності навколишньому ландшафтові зазначає і скульптор П. Матл (Додаток Б.4., с. 351). Яскравим прикладом спротиву популярній на міжнародних симпозиумах кон'юнктурній тенденції contemporary art та спрощенню концептуально-формального рішення є творчість В. Протаса. Митець принципово ніколи не намагався підлаштовуватися під смаки організаторів симпозиумів й щоразу пропонував новий ескіз з урахуванням культурно-історичної специфіки того чи іншого місця проведення заходу [89, с. 132–133]. Заради справедливості, варто зазначити, що українські симпозиуми теж не застраховані від серійних повторів фігуративної пластики з різними модифікаціями (цикл кам'яної та дерев'яної симпозиумної скульптури «Нащадок героя» О. Капустяка; варіації жіночих торсів і чоловічих та жіночих голів у канівських пленерних творах О. Дяченка й ін.)

Загалом така ситуація провокує деяких митців подавати проєкт тієї самої роботи і на різні міжнародні конкурси, змінюючи її назву та концепцію відповідно до заявлених умов. Так, київський скульптор Михайло Левченко (н. 1977) упродовж 2019 року зробив на основі старого ескізу два аналогічні варіанти поліхромної металевої скульптури, що різнилися лише розміром і способом виконання. На I Міжнародному симпозиумі скульптури «Interaction» у Білій Церкві робота «Радість» (іл. 3.2.217) була заввишки 2,5 м, частково її деталі виготовляли на приватному металообробному підприємстві, решту за допомогою зварювання робив сам скульптор. На міжнародному симпозиумі в китайському Чаньчуні робота

під назвою «Гармонія, що балансує» (іл. 3.4.255) у кілька разів перевищувала попередню (8 м) і була цілковито виготовлена на фабриці з допомогою асистентів, інженерів та архітекторів, сам скульптор лише наглядав за процесом (Додаток Б.5., с. 353). В обох версіях вертикальний силует формальної скульптури митця має віддалені асоціації з антропною формою, особливо завдяки поширеному в його творах знаку ока. Динамічна просторова гра яскравих геометричних форм привносить у докільця грайливий і позитивний настрій. А фарбування стає органічним доповненням до скульптурних експериментів митця: форми деяких дерев'яних і металевих робіт влучно увиразнені кольором.

Навчання в столичній НАОМА, безумовно, позначилося на початковій фігуративній манері М. Левченка, який практикував архаїчну або реалістичну манеру зображення. На українських теренах йому довелося взяти участь лише в трьох скульптурних симпозіумах із перервою у двадцять років (Всеукраїнський симпозіум скульптури в дереві, Охтирка Сумської області, 1998; I Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Музика міста», Покровськ Донецької області, 2018; I Міжнародний симпозіум скульптури в металі «Interaction», Біла Церква, 2019). Натомість з кінця 2000-х М. Левченко регулярно представляє Україну на міжнародних арт-фестивалях, виставках і симпозіумах на різних континентах. Його скульптури встановлені в парках Кіпру, Аргентини, Чилі, Італії, Іспанії, Німеччини, США, Канади, Китаю, Сирії, Туреччини тощо. Така бурхлива діяльність на міжнародній артсцені спонукала скульптора створювати іншу образність та об'ємно-просторову мову, сформовану, вочевидь, під впливом Г. Мура, Б. Гепурт, Е. Чільїди та ін.: «Дивлячись на небо (Аргентина, 2008); «Народжені коханням» (Китай, 2011; Туреччина, 2009); «Розмова» (Китай, 2010), «Радість» (Іран, 2017) (іл. 3.4.256–3.4.260). Зазвичай це символічні нефігуративні скульптурні об'єкти, в яких асоціативний ряд будується на пластиці сповнених вітальних енергій органічних форм. Решту скульптур можна поділити за образно-візуальним рішенням на дві нерівнозначні за кількістю робіт групи. Твори на кшталт «Останньої людини» (Німеччина, 2015) (іл. 3.4.261) характеризуються сюрреалістичною образністю й

постмодерністською парадоксальністю: поєднанням реалістично виконаного чоловічого торсу та різних геометричних деталей. Роботи «Дивлячись на море» (Кіпр, 2015); «Рівновага розуму» (Бельгія, 2017); «Остання людина» (Ізраїль, 2013) (іл. 3.4.262–3.4.264) є здебільшого геометризваними формальними об'єктами, в яких іманентна антропоморфність увиразнюється силуетом, що нагадує людську фігуру у вертикальній або горизонтальній позиції. А головним символом людини в обох випадках і, власне, яскравою прикметою творчості М. Левченка стає вже згаданий вище знак ока, який повторюється у той чи інший спосіб майже в кожній роботі скульптора. Загалом у творчості цього майстра тема людини й пов'язаних із нею категорій щастя, радості, свободи, балансу, гармонії тощо є провідною та акумулює загальнокультурні змісти.

Випускницею НАОМА є також досвідчена учасниця міжнародного симпозіумного руху, київська скульпторка Людмила Мисько (дівоче прізвище – Маляренко) (н. 1971), ландшафтні роботи якої представлено в понад 20 країнах світу. Окрім того, вона неодноразово організовувала фестивалі піскової скульптури (Київ, 2007; Мінськ, Білорусь, 2008; Малевізі, Греція, 2016–2018) і бере участь у симпозіумах сніжно-крижаної скульптури. Діапазон професійних зацікавлень мисткині коливається від станкової та ландшафтної скульптури до живопису й дизайну одягу і концептуальних прикрас. Основою її творчості є символічна інтерпретація форм довколишнього світу та декоративність, зокрема через застосування кольору як одного із засобів художньої виразності. Варто зазначити, що майстриня часто працює в тандемі зі своїм чоловіком-скульптором Юрієм Миськом, знайомство з яким відбулося 1998 року на бушанському скульптурному пленері «Подільський оберіг». Інколи вони асистують одне одному, тож у спільному доробку нараховується приблизно сто декоративно-монументальних скульптур, виконаних у різних твердих і нетривких матеріалах.

Першим міжнародним симпозіумом скульптури в камені поза межами України для Л. Мисько став захід «Дорога мистецтва» (Вельки Шаріш, Словаччина, 2002), проте найбільша її активність у міжнародному симпозіумному русі фіксується упродовж останнього десятиліття. У творчості скульпторки простежується

тенденція до тиражування винайдених нею впізнаваних авторських рішень з певними видозмінами. Така ситуація зумовлена регулярною участю Л. Мисько у закордонних симпозиумах і вочевидь демонструє наслідки комодифікації творчості. Її символічні фігуративні роботи переважно тяжіють до фольклорного спрямування та поетично-романтизованого сприйняття реальності. У них утілено універсальні («Демон», Франція, 2013) й національні («Сон», Канів, 2007; «Побратими», Запоріжжя, 2013) праобрази та античні міфологеми («Пегас», Кіпр, 2015) (іл. 3.4.265, 3.2.185, 3.4.266, 3.4.267). Однією з найкращих за образно-емоційною насиченістю і формально-композиційною структурою праць Л. Мисько на українських симпозиумах можна вважати її сюжетну трифігурну композицію «Плач над героями Батурина» (2008) (іл. 3.2.192). У круглій скульптурі з акцентом на рельєфно трактованому фасаді оплакування загибелі батуринського захисника трьома жінками передано доволі стримано, певною мірою умовно. Але це лише наголошує на драматизмі зображуваної сцени-ремінісценції класичної іконографії «П'єти».

Знайомство Л. Мисько зі світовими трендами в ландшафтній світовій скульптурі позначилося на появі в її доробку формально-знакових і формально-символічних творів із другої половини 2000-х. Мисткиня здебільшого творчо переосмислює та адаптує їх згідно із власним досвідом роботи у сфері дизайну і знанням мови орнаменту. Почасти це виявляється в дифузії прийомів скульптури, архітектури й декоративно-ужиткового мистецтва в архітектонічно вибудованій конструкції («Магнітний конструктор III», В'єтнам, 2015) (іл. 3.4.268). Геометричні скульптури мисткині ґрунтуються на використанні лапідарного модуля. Зазвичай це декоративно-монументальні композиції, в яких головну роль відіграє орнаментальна форма-рапорт – ажурна ромбоподібна («Вишиванка», Дніпро, 2017), хвилеподібна, звивиста («Водиця», м. Київ, 2016) або ламана з гострими кутами лінія («Веселкові сходи до щастя», Китай, 2014) (різновиди меандру), плетена («Ткання полотна історії», Туреччина, 2015) (іл. 3.4.269, 3.4.270, 3.4.271, 3.4.272) та ін. [127, с. 93]. Ідея безмежної повторюваності й символізм сакральної геометрії, що виявляє космічний порядок і циклічність природи,

викликає паралелі з «Нескінченною колоною» К. Бранкузі, яка, за народними віруваннями, була частиною міфу про вісь світу.

Геометризовані твори мисткині стали помітним кроком в еволюції її пластичної мови, яка завдяки своєму інтернаціональному характерові уможливила її інтеграцію у світовий культурний простір. Проте в художній свідомості Л. Мисько гармонійно співіснують обидва способи мислення й відтворення навколишньої реальності. Їх об'єднують символізм, вишуканий декоративний смак скульпторки, виразність силуету, лінійні ритми, стилізація, цілісна та компактна організація форми. Також варто звернути увагу на спорадичне використання скульпторкою поліхромії. Наприклад, у неопопартівській скульптурі «Вишня» (Канада, 2019) (іл. 3.4.273) поєднання в одній композиції мармуру, граніту й металу дало змогу мисткині ввести контрастний з білим каменем насичений темно-червоний колір. Утім, буквально прочитання нею далеко не нової в історії *contemporary art* ідеї унаочнює таку тенденцію світової сучасної пластики як звернення до кітчю – явища популярного, комерційного мистецтва, легітимізованого постмодерністськими практиками, зокрема, у сфері попарту. У цьому випадку Л. Мисько пропонує реципієнтові формульний артефакт ерзац-культури, котрий не вирізняється ані індивідуальністю образу, ані емоційною глибиною. Ця неспівмірність відчувається вже на рівні «увічнення» у монументальній формі й дорогих природних матеріалах звичайної їжі. Як результат, таке виявлення скульптурного кітчю культивує нечутливість та залежність споживачів, котрі відчувають спрагу до розваг, але задовольняють її штучним, масовим та комерційним «культурно-мистецьким» досвідом [164, р. 10].

Показовим для практики національного симпозиумного руху також стає затребуваність знаково-раціональної та символічної нефігуративної скульптурної лексики українських митців, апробованої на закордонних симпозиумах. Так, створене Л. Мисько на Міжнародному симпозиумі скульптури (Канів, 2019) «Коло любові» є варіантом її турецького «Лабіринту любові» (2018) (іл. 3.2.248, 3.4.274). Цілком імовірно, що надалі ця тенденція лише посилюватиметься.

Одногрупник Л. Мисько та М. Левченка по скульптурному факультету НАОМА киянин Костянтин Синицький (н. 1971) працює викладачем академії на кафедрі скульптури з 2005 року. 2014 року він отримав першу, 2017 року – третю премію Всеукраїнської триєнале скульптури (Київ). Регулярно бере участь у численних виставках і мистецьких проєктах, всеукраїнських та міжнародних скульптурних симпозиумах. Творчість скульптора базується на засадах традиційного образотворення з його увагою до проблем морфології форми. Але вони органічно поєднуються із сюрреалістичною образністю й ознаками постмодерністського світовідчуття: грою змістів, подвійним кодуванням, деконструкцією, іронічним підтекстом, конфліктом матеріалів (дерево, камінь, бронза, метал), а також активним залученням до образної структури твору виготовлених промисловим способом і/або природних *readymade* на кшталт черепів тварин тощо.

У центрі уваги митця передусім людина як феномен і соціокультурне явище. Його цікавить питання закономірності/випадковості людини як біологічного виду. У багатьох творах, особливо з металевої серії останніх років (2016–2019), людина фрагментується, «розбирається на частини», позбавляється обличчя та зазнає жорсткого аналізу, намагаючись, часто марно, відповісти на вічні питання. Пошуки відповідей примушують К. Синицького зануритися в культурну й історично-міфологічну спадщину людства. Творам скульптора притаманні архітектонічна конструктивність, опрацювання різних стилістик і манер виконання – від більш узагальненої кубістичної побудови форми («Істота», 2017) (іл. 3.4.275) до майже реалістичного трактування людської фігури або їх органічного поєднання («Гамлет UA», 2016) (іл. 3.4.276), від властивого архаїці сприйняття скульптури з одного ракурсу («Безглузде самогубство», 2017) (іл. 3.4.277) до динамічної об'ємно-просторової конструкції («У здоровому тілі здоровий дух», 2013) (іл. 3.4.278). У доробку скульптора є й формальні твори, в яких ідея трансформації та внутрішнього конфлікту висловлюється через контраст біоморфних і геометричних елементів (серія «Метаморфози», 2016) (іл. 3.4.279– 3.4.281).

Симпозіумну діяльність К. Синицький розпочав 2000 року з бушанського Всеукраїнського симпозіуму скульптури в камені «Подільський оберіг». 2004 року дебютував на Міжнародному симпозіумі скульптури в хорватському Супетарі. Окрім різних міст Хорватії, працював на міжнародних симпозіумах у Росії, Південній Кореї та Китаї. Мистецтвознавчий аналіз симпозіумних робіт митця свідчить, що в Україні він переважно вдається до фольклорної або архаїчної інтерпретації фігуративних образів і міфологічних сюжетів або створює символічні геометризовані структури («У пошуках Ешера», Міжнародний скульптурний симпозіум у Івано-Франківську, 2018) (іл. 3.4.282).

Металеву композицію «Моє колесо» (іл. 3.4.283), що її виконав К. Синицький на Міжнародному симпозіумі скульптури у Пензі (Росія, 2011), можна вважати прототипом згаданої вище роботи «У здоровому тілі здоровий дух» (2013) (іл. 3.4.278). Експресія чоловічої фігури ґрунтується на її діагональній щодо ландшафту орієнтації та кубістичній манері зображення, в якій людська тілесність передається через гострі, площинні плани і злами форми. Іронічна конотація образу, який певною мірою апелює до міфу про Сізіфа та ідеї абсурдності світу, акцентується квадратним колесом, котре зображуваний персонаж намагається зрушити з місця. «Augiga» (Ічеон, Південна Корея, 2017) (іл. 3.4.284) – це зроблена з металевого дроту ажурна масштабна скульптура візничого. Тиражований на міжнародних симпозіумах багатьма скульпторами міфологічний образ формально вирішує К. Синицький у характерній для нього узагальненій манері. Окрім того, скульптор використовує як складник цілісного образу готовий колісний механізм. Виконані на хорватських симпозіумах в камені (2002, 2003) круглі скульптури синтезують в собі різні образно-пластичні системи, проте тяжіють насамперед до класичних («Плавчиня») (іл. 3.4.285) і давньоєгипетських («Рибачка») (іл. 3.4.286) принципів формотворення. Драматизм втіленого в техніці рельєфу біблійного сюжету «Засудження» (2016) (іл. 3.4.287) передано через конфлікт художніх манер – узагальненої реалістичної пластики фігури Христа й неопримітивістського зображення його ката. Підсумовуючи, доходимо висновку, що навіть на закордонних міжнародних симпозіумах К. Синицький не зраджує своїм

пріоритетам у творчості – фігуративній візуальній мові та темі людини, яка переважно прочитується за допомогою міфологічної образності або християнської тематики.

Київський митець Василь Татарський (н. 1960) навчався монументальної скульптури в СПДХПА ім. О. Л. Штігліца (колишньому ЛВХПУ ім. В. І. Мухіної). «Демократичність цього закладу вплинула на розуміння пластики, адже в основі навчання були закладені завдання не тільки на фігуративні, а й на формальні композиції» [109, с. 48]. Психологія творчості майстра вирізняється природною гнучкістю та адаптивністю до магістральних тенденцій сучасної пластики. Цей факт стимулює скульптора, як і його колегу К. Синицького, до експериментів із формою, простором, жанрами, стилістичними різними історично-культурних епох, починаючи від Давнього Єгипту, засобами художньої виразності та матеріалами (камінь, дерево, бронза, метал тощо) («Великий бутерброд із сиром», 2012) (іл. 3.4.288). Останнім часом він дедалі частіше застосовує колір і паралельно опрацьовує фігуративну й формальну художні парадигми, в яких інколи виявляє той самий спосіб мислення кубістичною, геометризованою, архітектонічно вибудованою формою («Казимир», 2014; «Танго», 2018) (іл. 3.4.289, 3.4.290). Загалом антропоморфні твори митця характеризуються граничною лапідарністю, схематизацією образу людини, доведенням його до стану символу або концептуального знака, виразність яких досягається чітким лаконічним силуетом, мелодійним декоративно-лінійним ритмом і часом дематеріалізацією форм («Паралельні світи», 2008; «Крок уперед», 2011; «Діалог», 2016) (іл. 3.4.291–3.4.293). Декоративні якості його скульптур, вочевидь, зумовлені також навчанням у КТНХП, де скульптор опановував навички різьблення в дереві.

В. Татарський – один з українських скульпторів, які впевнено почувуються на міжнародній симпозіумній арені завдяки вмінню працювати як у природних, так і в індустріальних матеріалах, обізнаності в технології зварювання та своєму тяжінню до формальних пошуків. Поза тим, саме за кордоном, у Франції, В. Татарський вперше для себе відкрив роботу в металі й технологію електрозварювання [109, с. 48]. Серед найцікавіших за своєю символічною

образною структурою, емоційним складником, монументальними об'ємно-просторовими рішеннями українських симпозіумних робіт автора варто назвати вже згадуваний «Млин» (м. Маріуполь, 2018) (іл. 3.2.215) і створену на V Міжнародному карпатському симпозіумі скульптури композицію «Війна» (Угорщина, 2018) (іл. 3.2.233). Остання «поєднала в собі характеристики об'ємної металевої скульптури із технікою асамбляжу, в якій були використані елементи реді-мейду – гусениця від справжнього трактора (від танка було важко дістати). Тож скульптор закрутив її у своєрідну «спіраль часу», поклавши всередину різні сталеві елементи, що у метафоричний спосіб стверджувало наступну ідею: «час усе перемеле, навіть дуло гармати. Жодна війна не здатна зупинити плин часу» [123, с. 11].

Ландшафтні твори В. Татарського прикрашають публічні простори таких країн, як Ізраїль, Єгипет, Франція, Болгарія, Туреччина та Росія. З-поміж них вирізняється формально-знакова та формально-символічна пластика, позначена декоративним звучанням плинних об'ємів і їхнім контрастом із чіткою геометричною формою кам'яного моноліту («Пульс», Туреччина, 2016; «Стара дорога», Єгипет, 2018) (іл. 3.4.294, 3.4.295) або геометризована неопопартівська скульптура («Промарт», Ізраїль, 2014) (іл. 3.4.296). Трапляються також максимально узагальнені антропні форми, в яких імперсональна знаковість пом'якшується плавними ритмами заокруглених контурів, а в образно-композиційних прийомах відчутні ремінісценції пластичних систем інших епох і народів («Дитинство / Перший велосипед», Туреччина, 2017; «Кохання», Ізраїль, 2018; «Балет», Франція, 2019) (іл. 3.4.297, 3.4.298, 3.4.299). Тож, зважаючи на широке коло професійних інтересів В. Татарського, його творчість органічно вписується у світові симпозіумні тенденції, наслідує їх, виявляючи часом конформність до диктату артринку. Проте в найкращих творах він переосмислює та пристосовує їх до себе, виявляючи при цьому своєрідність і зацікавлення нефігуративною пластикою та феноменом людини вже з позицій постмодерністського світобачення.

Скульптор Володимир Кочмар (н. 1970) є випускником ХДАДМ і представляє харківську школу пластики. З 1997 року викладає малюнок і скульптуру в ХНУБА. На Всеукраїнській трієнале 2008 року здобув гран-прі за скульптуру «Адам і Єва» (2005) (іл. 3.4.300). Для творчості митця наріжною є тема людини й широкий спектр філософських питань, які з нею пов'язані. Залишаючись в колі фігуративної, часто класичної традиції, Кочмар у дусі постмодернізму поєднує різні стилістики та художньо-культурні коди, насамперед апелюючи до архаїки, античності й епохи Відродження, а також запозичуючи певні образно-пластичні прийоми у класиків світової скульптури ХХ ст. Працює переважно в бронзі, дереві та камені. Однією з головних якостей робіт скульптора Л. Савицька називає монументальність як принцип мислення [97, с. 125].

Ландшафтні твори митця сьогодні встановлені в різних країнах світу: Канаді, Швейцарії, Польщі, Німеччині, Туреччині, Японії тощо. На симпозіумі скульптури в камені «Український степ» (Донецьк, 2006) він опосередковано процитував прийом фрагментації людського обличчя, що його використав польський скульптор І. Міторай, доповнивши чоловічий образ парним жіночим («Діалог» (іл. 3.4.301)). Фрагментацію людської фігури як художній метод В. Кочмар використовує і в станкових роботах, і в деяких пленерах («Жінка», XIII Міжнародний симпозіум скульптури, Морж, Швейцарія, 2017) (іл. 3.4.302). Особливу виразність, яка досягається поступовим виявленням людської фігури з кам'яного блока, має робота «Без назви» (Німеччина, 2018) (іл. 3.4.303). Поєднання круглої скульптури (профільного зображення) з технікою рельєфу – контурного рисунка на площині каменю – синтезує принципи композиційної замкненості давньоєгипетської та степової пластики й більш вільної інтерпретації форм. Певною мірою цей затиснутий рамками кам'яного моноліту архаїзований образ корелює і з уже згаданими раніше канівськими «Рабом» (2007) та «Мрійником» (2013) В. Кочмаря.

Міфологічне спрямування у пленерному доробку скульптора представлене роботами «Візничий» (Туреччина, 2012); «Асклепій» (Туреччина, 2014) і «Романтичний кентавр» (Франція, 2019) (іл. 3.4.304–3.4.306). Вони також

унаочнюють розуміння скульптором художньої форми як суперечливого й багатозначного явища, де невловимо поєднуються цілком різні конструктивно-морфологічні системи – від Давнього Єгипту та давньогрецької архаїки до неокласики, статика і динаміка, фронтальність та призначеність для ракурсного сприйняття робіт. В. Кочмар уміє відходити від буквального відображення реальності та перетворювати її на умовну художню реальність, яка є дуже близькою натурі й водночас дуже далекою від неї. Цю тезу підтверджує також низка жіночих образів («Жінка», Туреччина, 2008; «Ольга», Росія, 2011; «Без назви», Польща, 2017) (іл. 3.4.307–3.4.309). Через активність ритму і напруженість тектонічного зв'язку між горизонтально орієнтованими схематизованими фігурами робіт із серії «Великі гонки» (Китай, 2010; Чехія, 2016) (іл. 3.4.310, 3.1.141) створюється враження руху, яке тільки окреслюється в образах інших «візничих» скульптора. Ці цикли ніби символізують поступовий прогрес цивілізації та створення нової глобальної культурної ідентичності без етнонаціонального розмаїття її носіїв. Тож на прикладі творчості В. Кочмаря бачимо, що йому цілком в дусі постмодернізму вдається поєднувати власні художньо-естетичні пріоритети та творчо переосмислені світові скульптурні тенденції.

Скульпторка Олена Додатко (н. 1984) з Олександрії Кіровоградської області є випускницею відразу двох академій мистецтв – львівської (2011) та київської (2014). Уперше вона взяла участь у міжнародному студентському скульптурному й живописному симпозіумі в Польщі 2010 року, а сьогодні вже є учасницею майже 40 заходів – симпозіумів і артфестивалів, де виконувала керамічні твори, малу пластику та монументально-декоративні твори в камені, дереві й металі. Її пленерна географія охоплює такі країни, як Тайвань, Оман, Єгипет, Італія, Португалія, Кіпр, Литва, Польща, Хорватія, Франція, Туреччина тощо. Широкий діапазон взаємодій скульпторки з таким природним матеріалом, як камінь, демонструють її фігуративні й формальні симпозіумні твори. Серед них можна виокремити декоративні неофольклорні композиції, зроблені під час скульптурних симпозіумів у Миколаєві Львівської області («Маленька співачка», 2014.; «Баранчик на баранчику», 2015) (іл. 3.4.311, 3.4.312). У закордонних творах О.

Додатко, окрім неопартівських «Ножиць» (Туреччина, 2018) (іл. 3.4.313) і знакової та символічної нефігуративної пластики, яка не уникає повсюдної тенденції до використання спіралеподібних й базових геометричних форм («Точка руху», Сохар, Оман. 2020) (іл. 3.4.314), лейтмотивом проходить тема родини, стосунків, дитинства й пов'язаного з ними мотиву родючості («Зерно», Кіпр, 2019 р.) (іл. 3.4.315). Поки що важко говорити про авторську пластичну манеру скульпторки, адже, наприклад, монументалізований натуралістично трактований образ немовля в «Першій грі» (Туреччина, 2018) (іл. 3.4.316) значно відрізняється від умовних фігур людей у знакових композиціях 2019–2020 років. У них символічна багатозначність і психоемоційна наповненість образу систематично заміщається схематизованими антропоморфними зображеннями, у конфігураціях яких прочитується мотив єдності й кохання. В одній із кращих робіт цього циклу – «Зшиті» (Канарські острови, 2019) (іл. 3.4.317) – мисткині вдається виявити експресію натурального блока через підкреслений контраст між полірованими елементами скульптури та її зовнішньою необробленою частиною. Відхід від симетрії, застосування металевих тросів, ритмізоване чергування різновеликих об'ємів і фактур створюють ефект спонтанної сили органічних форм та породжують низку асоціацій різної модальності.

Висновки до розділу 3

У результаті проведеного дослідження з'ясовано: українські скульптурні пленери є органічним складником міжнародного симпозіумного руху, про що свідчить низка чинників. По-перше, генеза симпозіумної практики в обох випадках (1959 року в Австрії та 1986 року в Україні) була пов'язана з проблемою свободи творчості й розв'язанням суто професійних завдань, зокрема з ідеологічним і формальним протестом скульпторів проти гегемонії офіційного мистецтва – академізму та соцреалізму (на території колишнього СРСР). По-друге, інструментом модернізації пластичної мови стали насамперед звернення до техніки прямого висікання/різьблення в камені та колективна робота скульпторів у природному середовищі просто неба. По-третє, зміни, яких зазнає міжнародний, зокрема національний, симпозіумний рух, є наслідком процесів, що спіткали світову скульптурну практику впродовж другої половини ХХ – початку ХХІ ст. До них можна зарахувати трансформацію модерністської, постмодерністської й post-постмодерністської артепістем і зміни у психології творчості митців; зрощення мистецтва й життя, елітарної та масової культур; комодифікацію мистецтва в умовах транснаціональної неоліберальної економіки; поширення впливу технократичного *global public art*, а також позбавленої змістів «тотальної дизайнізації» (за Г. Фостером); упровадження в мистецьку царину новітніх технологій, застосування індустріальних матеріалів, почасти *readymade*; популярність «архітектурної скульптури»; самоапропріацію та апропріацію чужих художніх прийомів і форм тощо. Постмодерністське нехтування важливістю естетичної оцінки цілком очікувано спричинило феномен *deskilling* (зниження рівня майстерності), коли віртуозність ручної роботи зникає з мистецької сцени, як з погляду художньої продукції, так і естетичної оцінки.

Останнім часом міжнародний симпозіумний рух набуває все більшої популярності та впроваджує власні інституціональні структури. Утім, він не є законодавцем нових тенденцій в сучасній світовій скульптурі. А в межах руху

формується каста «симпозіумних скульпторів», що свідчить про подальшу комерціалізацію симпозіумної практики в світі.

Специфіку національного симпозіумного руху зумовлюють, з одного боку, фактори історично-культурного та соціально-економічного характеру. Заснування симпозіумів в Україні співпало з поступовою лібералізацією політичного життя й відродженням на цьому тлі українського державо- та націєтвірного процесу. Це виявилось як у відповідній симпозіумній тематиці, так і в актуальності національних архетипів та міфологем. З іншого боку, своєрідність українських симпозіумів пояснюється особливостями поступу національної школи пластики: збереженням фундаментальної академічної освіти, увагою митців до конструктивно-морфологічних і образно-емоційних проблем традиційної скульптури, превалюванням символічно-алегоричної або концептуальної фігуративної скульптури з постмодерністичною артепістемою над формально-знаковими й суто декоративними експериментами або дизайн-проектами, популярними на світових симпозіумах як домінанта естетики глобалізації. Тож на українських теренах не втрачає своєї актуальності лінія елліністичної скульптури з приматом калокагатії та українського кордоцентризму. Водночас з'являються такі явища як кітч і натуралістична гаптика. Низку формальних і технічних новацій демонструють національні симпозіуми скульптури у металі: дематеріалізацію скульптурної форми через перевагу площинно-графічних знакових рішень, поки що спорадичні експерименти із кольором, поширення таких технік, як конструювання та асамбляж із застосуванням *readymade*.

Механічне перенесення типології світових симпозіумних моделей на українські реалії неможливе, оскільки деякі з них, зокрема орієнтовані на кінцеву роботу з виготовленням її робітниками заводу за оригінальною моделлю, в Україні поки що не застосовуються. Причини цього полягають в обмеженому фінансуванні місцевих проектів, відсутності належної державної підтримки та особливостях

етнонаціонального менталітету українців, які виявляють пієтет до рукотворної роботи у твердих матеріалах.

Формат відкритих міжнародних конкурсів для скульпторів (open calls) було вперше впроваджено на українських симпозиумах лише 2019 року. Загалом українській пленерній практиці притаманна нерегулярність проведення симпозиумних акцій і камерність, що наближає її до європейської симпозиумної моделі, на відміну від масштабних китайських або турецьких заходів. Слід наголосити, що еволюція симпозиумної парадигми в Україні демонструє процес переходу симпозиумів із царини вільної творчості, позбавленої ідеологічних догм і академічних настанов, задля набуття нового досвіду та професійного самовдосконалення до більш жорсткої структури, сповненої тематичних і стилістичних обмежень. Вони зумовлені диктатом артринку та бажанням організаторів, щоб колекції симпозиумної скульптури відповідали загальносвітовим трендам *global public art*. Це твердження актуальне здебільшого для приватної та гібридної симпозиумних парадигм, котрі через високий рівень організації й тяглість можна вважати найперспективнішими моделями розвитку симпозиумного руху в Україні.

Аналіз симпозиумних доробків українських митців дає підстави вважати їхню участь у міжнародних пленерних акціях за кордоном одним із факторів оновлення пластичного мислення скульпторів на межі ХХ–ХХІ ст. Про це, зокрема, свідчить нова хвиля зацікавленості митців знаковою та символічною формальною скульптурою, що здебільшого ґрунтується на використанні орнаментальних модулів і базових геометричних форм, їхній повторюваності та контрастному зіставленні з біоморфними елементами. Експансивний характер цієї тенденції виявляється в поступовому поширенні й тиражуванні нефігуративних композицій також на українських симпозиумах. Припускаємо, що із часом вона лише посилюватиметься, адже деякі українські митці, попри свою позірну критичну позицію, успішно інтегруються в культуріндустрію сучасного суспільства

споживання, орієнтуючись на концептуальні й техніцистські об'єкти contemporary art.

Згідно зі світовою мистецькою практикою національний симпозиумний рух варто класифікувати як мистецтво в публічному просторі, що відіграє вагомому соціокультурну роль у житті місцевої громади та формує туристичну привабливість тієї чи іншої території.

ВИСНОВКИ

Аналіз історіографії, джерельної бази, а також комплексне багаторівневе дослідження симпозіумного руху України як соціокультурного й мистецького явища і його кореляції з тенденціями загальносвітової скульптурної практики дають підстави для таких висновків:

1. Розглянуто міру розробленості проблеми та її теоретичного осмислення у фахових розвідках. З'ясовано, що в зарубіжному мистецтвознавстві дослідженню симпозіумного явища присвячені лише поодинокі статті, здебільшого науково-популярного й публіцистичного характеру. Натомість в українському мистецтвознавстві тема національного й побіжно міжнародного симпозіумного руху, а також поступу української школи пластики в другій половині ХХ – початку ХХІ ст. широко висвітлювалася з позицій культурологічного, філософського та мистецтвознавчого аналізу, насамперед у ґрунтовних монографіях 2006 року і 2012 року й низці статей М. Протас, а також її колеги Л. Лисенко. Утім, аналіз дотичних до вказаних тем іноземних і українських джерел, натурні обстеження пленерних доробків, спостереження за симпозіумами й виставковими проєктами, а також проведення інтерв'ю з учасниками, кураторами й організаторами українських пленерів засвідчили наявність певних лакун і дискусійних моментів у дослідженні вказаної проблематики, потребу введення в науковий вжиток нещодавно створених артефактів, що уможливило б розуміння ролі та значення українського симпозіумного руху в процесі формування актуальних концептуальних і формально-стильових тенденцій національної скульптури, а також з'ясування його місця та завдань в контексті світової скульптурної практики межі ХХ–ХХІ ст.

2. Проаналізовано та зроблено висновки щодо наявності різних оцінок еволюції, окремих явищ і сучасного стану світової скульптурної практики. З'ясовано, що критичний мистецький дискурс в Україні та за кордоном виокремлює низку ключових аспектів. До головних факторів поступу світової

скульптури від другої половини ХХ до початку ХХІ ст. науковці зараховують зміни модерністської, постмодерністської та post-постмодерністської артепістем і науково-технічний прогрес. Ними фіксується подальше розширення жанрових меж скульптури та поступове нівелювання її видової специфіки. Західні експерти, такі як: С. Абрам, А. Віленіца, Д. Ч. Доукінс, А. Єлінек, М. Квон, М. Дж. Леже, Р. Лі, Ж. Б. Слейтер, Г. Фостер, Р. Хамід, а також українська мистецтвознавиця М. Протас наголошують на негативних наслідках глобальної тенденції до комерціалізації мистецького процесу та комодифікації культурного продукту під впливом неоліберальної економіки транснаціонального капіталу. Серед інших негативних чинників вони відзначають тотальну дизайнізацію під впливом актуальних тенденцій артринку та підкорення кон'юнктурі contemporary art. Ними також акцентується той факт, що уніфікаційний вплив культуріндустрії та відмова від автономної артепістемі спричиняє зниження професійного рівня скульпторів (deskilling) та втрату аутентичності як світової, так і української (М. Протас) скульптури.

3. Зібрано, атрибутовано та систематизовано репрезентативну об'єктну базу дослідження – твори ландшафтної, передусім симпозіумної, почасти станкової та малої пластики українських і зарубіжних скульпторів різних років. Проведена атрибуція виявила факт повної втрати або пошкодження деяких скульптур. Незрозумілим залишається стан симпозіумної скульптури на тимчасово окупованих територіях України.

4. Висвітлено передумови виникнення українського симпозіумного руху. Відродженню ландшафтної скульптури та впровадженню плернерної практики на українських теренах у в 1970-х сприяли наступні чинники: потреби містобудівного і соціального характеру; дискредитація тогочасної монументальної та паркової скульптури; потреба виходу пластики в публічний простір і наближення її до людини; активний розвиток станкової пластики та скульптури малих форм, які тяжіли до синтезу з природою; відповідно, проведення перших виставок скульптури просто неба, зокрема малої пластики, і всесоюзних та республіканських скульптурних симпозіумів на території колишнього СРСР, в яких брали участь

також українські скульптори; зрештою активна соціальна та творча позиція київського митця Ю. Синькевича, який 1986 року став засновником пленерного руху в Україні. Наголошено на значенні для оновлення пластичної мови українських скульпторів їхньої праці у твердих матеріалах без проміжних моделей, ініціаторами якої в Україні стали покоління митців 1960-х і 1970-х.

Вказано, що поступ національної симпозіумної практики межі ХХ–ХХІ ст. охоплює два етапи. Першому (1986-й – 1990-ті) властивий історизм художньої свідомості скульпторів, спричинений пошуками «національного стилю» та активізацією процесу національної самоідентифікації в українському суспільстві. Оновлення пластичної мови відбувалося шляхом переосмислення світової, зокрема української мистецької спадщини різних епох, котра раніше не входила до програми академічної освіти, а також через експериментування в межах художньої парадигми постмодернізму. Загалом перший етап характеризується домінуванням символічно-міфологічного спрямування, притаманного українській ментальності. Натомість другий етап українського симпозіумного руху (2000-ті), демонструє дедалі більшу концептуалізацію пленерної практики, котра підпадає під вплив *public art* та стратегій артринку. Це призводить до реїфікації мистецьких творів через зацікавлення митців формально-знаковою скульптурою і тривимірними об'єктами *contemporary art*. Цим наративам глобалізації протистоять ідеологічні програми окремих симпозіумів, орієнтованих на тяглість символічного простору етнонаціонального дискурсу та трансцендентальну естетику.

5. На прикладі творчості трьох поколінь скульпторів-пленеристів реконструйовано шляхи розвитку симпозіумного руху та еволюції сучасної української скульптури в другій половині ХХ ст. Акцентовано, що окремі представники поколінь 1960-х і 1970-х протистояли принципам єдиного офіційно дозволеного тоді методу соціалістичного реалізму через збагачення своєї пластичної мови образо- та формотвірними принципами різних періодів і стилів (від палеоліту до модерністсько-авангардної моделі творчості першої третини ХХ ст.). На тлі динамічних процесів формування етнонаціональної свідомості на межі ХХ–ХХІ ст. особливу роль у цьому відіграло звернення митців до власного

історичного коріння, зокрема скульптурної спадщини степової й трипільської архаїки, народної дерев'яної скульптури, середньовічного різьблення Київської Русі, візантійської і народної іконописної традиції, українського бароко тощо. Зазначено, що, попри варіативність індивідуальних творчих манер, українські митці тяжіли до граничної редукції форми, лаконізму й декоративного (аж до дизайнерських рішень) характеру пластичної мови. З іншого боку, молоде покоління, становлення якого припало на більш демократичний період другої половини 1980-х, або зберігало тяглість модерністської традиції або, як О. Сухоліт і його колеги-однодумці, сприймало актуалізацію національних художніх кодів у постмодерністській площині. Спираючись на досвід українського симпозіумного руху, вони впровадили нові формати роботи, котрі органічно поєднували практику (колективну/самостійну рукотворну роботу в камені просто неба та виставкові акції) й теорію (дискусії, формулювання певних концепцій). Йдеться про скульптурні симпозіуми-семінари «Абетка» (1992) і «Знак» (1993).

6. Досліджено джерела, концептуальну програму і тенденції розвитку сучасного міжнародного симпозіумного руху. Аргументовано, що, попри тісний зв'язок пленерної практики з традицією класичної садово-паркової скульптури, її становлення у другій половині ХХ ст. відбувалося вже на принципово нових засадах. Завважено, що ідеологічна та структурно-функціональна еволюція цього явища корелює зі змінами художніх парадигм – модерністської, постмодерністської та post-постмодерністської. Вона віддзеркалює перехід від автономної артепистеми модернізму до концептуально-просторового сприйняття скульптури в межах «розширеного поля» постмодернізму, що спричинило, зокрема появу ленд-арту. У контексті постмодернізму в мистецтві спостерігається легітимізація технічно орієнтованої артсвідомості, яка виявилася в експериментах скульпторів з індустріальними матеріалами, readymades, новими техніками та технологіями. Нехтування важливістю естетичної оцінки часом призводить до deskilling (зниження фахового рівня) митців і беззмістовної «тотальної дизайнізації», на що вказує Г. Фостер. Глобалізаційні процеси й диктат public art призводять до деформації пластичної лексики. Серед головних світових

симпозіумних тенденцій у мистецькій царині виявлено: уніфікацію та концептуалізацію художньої мови, активізацію неопартівського спрямування, апропріації та самоапропріації, превалювання пастишних абстрактно-знакових скульптур, повсюдне тиражування й цитування форм і прийомів.

Доведено, що сьогодні міжнародний симпозіумний рух не є в авангарді формальних і стилістичних новацій світової скульптурної практики. Утім, його інституціоналізація, динамічне поширення різними континентами й країнами, а також соціокультурна функція сприяння сталому розвитку міст та інших населених пунктів на фоні західноєвропейського руху урбанізму доводить його релевантність як культурно-мистецького явища.

7. Порівняно різні пленерні парадигми України, на підставі чого зроблено висновок про перспективність насамперед приватної та гібридної симпозіумних моделей. Обидві так чи інакше взирають на актуальні тенденції світової культуріндустрії й бенчмаркінгової політики. Відповідно, при відборі учасників симпозіумів пріоритет віддається *contemporary art* проектам та дизайн-об'єктам. Проте основа національного симпозіумного руху – муніципальна модель – залишається затребуваною та розвивається відповідно до нових соціально-економічних умов. На жаль, державні симпозіуми як її різновид через низку об'єктивних і суб'єктивних обставин, зокрема глобальної економічної кризи, не втримали своїх позицій і після заходів 2007 та 2008 років продовження не мали.

Встановлено, що неможливо механічно переносити класифікацію світових симпозіумних моделей на українську реальність, оскільки деякі з них з різних причин в Україні поки що не застосовуються. Загалом українській пленерній практиці притаманна нерегулярність проведення симпозіумних акцій і камерність, що наближає її до європейської симпозіумної парадигми, на відміну від масштабних китайських або турецьких заходів. Маємо констатувати, що лише декілька українських проектів маніфестують тяглисть симпозіумної традиції (бушанський «Подільський оберіг»), а також стабільно високий рівень проведення, чітку концептуальну програму й експозиційну стратегію (канівські (2011–2021) і карпатські (2014–2022) міжнародні симпозіуми).

Обґрунтовано, що поступ національного симпозіумного руху суголосний загальносвітовим тенденціям, які виявляються в популярності серед організаторів і учасників нинішніх українських симпозіумів технократичного *global public art*, концептуальних проєктів, формально-знакової й архітектурної скульптури; залученні нових технік і технологій, а також матеріалів індустриального походження та *readymades*; запровадженні відкритих конкурсів для учасників симпозіумів (*open calls*); відчутній комерціалізації пленерних заходів під впливом транснаціональної капіталістичної економіки. З'ясовано, що своєрідність українського симпозіумного руху позначена такими характерними ознаками: актуальністю етнонаціональних тем, архетипів і міфологем, архаїзованої та фольклорної стилістики, домінуванням фігуративної пластики символічного-алегоричного й дедалі частіше концептуального характеру, а також пієтетом до рукотворної роботи в камені.

8. Розглянуто національний симпозіумний рух як форму *public art*. Через спорідненість симпозіумної пластики з традицією міської монументальної або монументально-декоративної скульптури, часте використання постаментів, які акцентують дистанцію між нею і публікою, а також зосередженість скульптури на філософській та гуманістичній, а не злободенній суспільній проблематиці симпозіумну практику ідентифіковано як мистецтво в публічному просторі (громадських місцях) (*art in public places*), що має чималий соціокультурний потенціал і здатне трансформувати імідж того чи іншого населеного пункту, залучаючи його до загальноєвропейського соціокультурного й мистецького контексту. У межах руху сталого урбанізму скульптурні симпозіуми відіграють вагомую роль у створенні безпечних та інклюзивних міст і населених пунктів, що є надважливим у контексті повоєнного відновлення України. Понад те, існуючи в *post-постмодерністському* художньо-філософському вимірі, якому близький соціальний наратив, з'являються симпозіумні твори, що рефлексують над соціально гострими питаннями сьогодення, хоча в Україні ця тенденція поки що представлена здебільшого концептуальними скульптурами іноземних митців.

9. Проаналізовано та введено в науковий вжиток репрезентативну вибірку ландшафтних творів українських митців – учасників закордонних міжнародних симпозіумів: О. Додатко, В. Кочмаря, М. Левченка, Л. Мисько, К. Синицького, В. Татарського. Доведено, що характерними ознаками національної школи пластики залишаються декоративізм, поетично-романтичне світосприйняття, домінування антропоморфної пластики різного ступеня узагальнення і передусім символічно-метафоричне або концептуально-раціональне осмислення вічних філософських питань, пов'язаних із темою людини як частини природи та соціуму. Продемонстровано, що українські художники є активними членами міжнародної симпозіумної спільноти, творчість яких успішно інтегрується у світовий культурно-мистецький простір. З'ясовано, що участь у закордонних симпозіумах сприяє оновленню пластичної мови українських скульпторів і їхньому зацікавленню формально-знаковою скульптурою, а також неопопартівською течією, що останнім часом дедалі інтенсивніше впливає також на національну пленерну практику.

10. Підсумовуючи, доходимо висновку, що національний симпозіумний рух розвивається як органічний складник міжнародного симпозіумного руху та світової скульптурної практики, відчуваючи на собі всі трансформаційні процеси, спровоковані зміною мистецьких парадигм, бурхливим розвитком науки й техніки, концептуалізацією мистецтва та глобальною комодифікацією артпроцесу. Він не втрачає свого соціокультурного значення, сприяючи культурній децентралізації, залученню капіталу та формуванню туристичної привабливості українських міст, сел і селищ, а також ідентичності їхніх громад. Як і раніше, скульптурні симпозіуми виконують роль школи професійної майстерності для неофітів та стимулюють комунікацію і обмін досвідом між скульпторами. Утім, міжнародна, зокрема національна симпозіумна практика дедалі більше відчуває на собі диктат культуріндустрії та поступово втрачає свою роль «території вільної творчості», обслуговуючи іміджеві та фінансові інтереси своїх організаторів та/або учасників.

Українські симпозіуми віддзеркалюють чотири актуальні стильові стратегії національної скульптури: контемпорарну абстрактно-концептуальну редукцію,

поширенню якої сприяє участь українських митців у закордонних міжнародних симпозиумах; еліністично-орієнтовану скульптуру з приматом трансцендентальної естетики та українського кордоцентризму; кітч і натуралістичну гаптику.

Проте та роль симпозіумного руху України, яку він успішно відігравав у сфері модернізації пластичного мислення скульпторів у другій половині 1980-х – упродовж 1990-х завдяки опрацюванню митцями техніки прямого висікання в камені й імперативу творчої свободи, сьогодні перебрали на себе переважно мультидисциплінарні тривимірні практики contemporary art, які можна розглядати як сучасну художню лабораторію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко О. Літопис простору. Yevgen Prokhorov. Chronicle of Space. Sculpture : [каталог]. [Київ, 1996]. С. 2–6.
2. Адамово Древо. Щоденник семінару «Знак» : [каталог]. [Київ, 1993]. 17 с.
3. Алексей Владимиров. Скульптура : [каталог]. [Київ, 1999]. 23 с.
4. Альминский дневник. Творческий пленерный семинар 2005, 2006, 2007 год. : [каталог]. [Київ, 2008]. 27 с.
5. Альошкіна Д. Людина-легенда, «мистець-симпозіум», або Геній з Пирятина. Образотворче мистецтво. 2007. № 3. С. 80–82.
6. Антоненко П. Подарунок Батурину. Слово Просвіти. 2008. № 26. С. 14.
7. Базазьянц С. Аргументы художественности. Советская скульптура. 1985. № 9. С. 10–27.
8. Безроднова М. О. Станкова скульптура України на рубежі 1980–1990 рр. Українське мистецтвознавство : міжвідомчий збірник наукових праць. Київ : Наукова думка, 1993. Вип. I. С. 181–191.
9. Безроднова М. Підсумки симпозіуму в Очакові. Образотворче мистецтво. 1992. № 2. С. 24–26.
10. Брайловська Г. Мистецька взаємодія у Білій Церкві. Інтерв'ю з кураторами проекту. In-Art. 2019. URL: <http://be-inart.com/post/view/3271> (дата звернення: 15.03.2020).
11. Василь Татарський. Арт-хода. 2015. URL: <http://arthoda.com.ua/2015/07/23/vasil-tatarskij/> (дата звернення: 09.11.2017).
12. Василь Федорук : [буклет]. [Б. м., б. р.]. 10 с.
13. Ворошилова Р. Сад скульптуры в Риге. Декоративное искусство СССР. 1968. № 4. С. 43.
14. Всесоюзный симпозиум по скульптуре в граните. г. Николаев'89 : [буклет]. Николаев : Облполиграфиздат, 1989. 6 с. : іл.
15. Гамалія К. М., Лісова Н. Л. Контекст середовища у творчості Анни Сидоренко. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2022. № 46. С. 85–92. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.257947>
16. Гамалія К. М., Лісова Н. Л. Проблематика термінології в межах поняття «український лендарт». Українська академія мистецтва. 2021. Вип. 30. С. 38–44. <https://doi.org/10.33838/naoma.30.2021.38-44>
17. Ганкина Э. З. Экспонирование скульптуры. Советская скульптура'76. 1978. С. 69–82.
18. Гиманов А. Загадочные скульптуры Одессы: секс у «Олимпийца» и «мужики с холодильником» в парке Шевченко. Думская. 2016. URL: <https://dumskaya.net/news/zagadochnye-skulptury-odessy-v-skvere-olimpiytse-055764/> (дата звернення: 01.02.2020).
19. Голубець О. Магія третього виміру і примари минулого. Образотворче мистецтво. 2013. № 4. С. 80–82.
20. Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с. : іл.

21. Демченко Є. Мить, що триває вічність. Образотворче мистецтво. 1995. № 2. С. 18–19.
22. Десятерик Д. Олександр Сухоліт: У будь-якому випадку в центрі скульптури повинна стояти людина. Інтерв'ю з України. 2019. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2019/07/04/oleksandr-sukholit/> (дата звернення: 12.05.2019).
23. Дубовицкая Н. Скульптура и цветы. Экспозиция на воздухе. Советская скульптура' 74. 1976. С. 252–255.
24. Євген Прокопов. Скульптура : [каталог]. [Київ, 1993]. 25 с.
25. Єфімова А. Public Art як феномен сучасного мистецтва: український досвід. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2011. Вип. 22. С. 100–113. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/22/09.pdf (дата звернення: 09.04.2017).
26. Єфімова А. Роль арт-об'єктів у формуванні міської ідентичності та актуалізації культурної пам'яті. Образотворче мистецтво. 2019. № 1. С. 79–81.
27. Єфімова А. Сучасне мистецтво в міському просторі: перспективи та шляхи розвитку в Україні. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2016. Вип. 30. С. 143–152. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=Vlnam_2016_28_15 (дата звернення: 16.10.2016).
28. Іванець Н. «Земля квітує». Образотворче мистецтво. 1988. № 1. С. 32.
29. Кислюк К. та ін. Історична концепція пам'яті. Сучасна культурологія : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Кондор-Видавництво, 2016. URL: https://pidruchniki.com/91528/kulturologiya/istorichna_kontseptsiya_pamyati (дата звернення: 09.10.2018).
30. Костина О. Встречная инициатива. Декоративное искусство СССР. 1988. № 6. С. 10–19.
31. Костюченко Н. Юлий Синькевич. Скульптура. Каталог выставки произведений. [Київ, 1989]. С. 3–5.
32. Лебедев В. Международный симпозиум в Юрмале. Советская скульптура 79/80. 1981. С. 292–297.
33. Лебедев В. Скульптура Клайпедского парка. Советская скульптура. 1985. № 9. С. 208–218.
34. Лисенко Л. VI Всеукраїнська трієнале скульптури. Образотворче мистецтво. 2014. № 3. С. 14–17.
35. Лисенко Л. Алюзії Аміддали. Євген Прокопов. Скульптура : [каталог]. [Київ, 2007]. С. 7–10.
36. Лисенко Л. Анатолію Фуженку – 75... Образотворче мистецтво. 2011. № 2. С. 51–53.
37. Лисенко Л. Всеукраїнська трієнале скульптури 2011 – у пошуках нової образності. Образотворче мистецтво. 2012. № 3. С. 40–42.
38. Лисенко Л. Євангеліє від скульптора Євгена Прокопова. Світогляд. 2019. № 6. С. 68–72.

39. Лисенко Л. Особливості професійних скульптурних шкіл в Україні на прикладі виставок трієнале 1999–2008 років. URL: <http://dspace.nbuiv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16916/09-%20Lysenko.pdf?sequence=1> (дата звернення: 08.08.2016).
40. Лисенко Л. О., Протас М. О. Скульптура. Історія українського мистецтва : у 5 т. Київ : НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. Т. 5. С. 802–827.
41. Лисенко Л. Секція скульптури. 50 років Київській організації Національної спілки художників України. 1969–2019. Київ : КОНСХУ, 2019. С. 345.
42. Лисенко Л. Скульптура сьогодні. Всеукраїнська трієнале скульптури. Київ'99 : [каталог]. [Київ : Дирекція виставок СХ України, 1999]. С. 134–136.
43. Лисенко Л. Сон літньої ночі, або Нотатки про трієнале скульптур – 2002. Українське мистецтво. 2003. № 1. С. 96–99.
44. Лисенко Л. Українська скульптура межі століть. Мистецтвознавство України. 2009. № 10. С. 12–20.
45. Лисенко Л. Українська скульптура на міжнародних симпозіумах. Мистецтвознавство України. 2005. № 5. С. 333–340.
46. Лисенко Л. У пошуках загублених зв'язків. Образотворче мистецтво. 1993. № 2. С. 22–25.
47. Лисенко Л., Хоменко Я. Мистецтво скульптури ХХ ст. Мистецтво України ХХ століття. Київ : Асоціація артгалерей України, 1999. С. 231–235.
48. Литвиненко К. В. Варіювання ідей у живописі, графіці та скульптурі О. Сухоліта : дипл. роб. освітнього рівня «магістр». Київ : НАОМА, 2011. 66 с. : іл.
49. Михайло Грицюк. Юлій Синькевич. Каталог виставки скульптури / вст. сл. Б. Лобановський ; Київська організація Спілки художників Української РСР. Київ : Видання Спілки художників Української РСР, 1976. С. 4–5, 38.
50. Лысенко Л. Дух противоречивой эпохи. Украинская скульптура новейшего времени. Антиквар. 2013. № 4. С. 48–60.
51. Лысенко Л. Пигмалион и его Галатея. Аристократ. 2005. № 3. С. 50–59.
52. Лысенко Л. Примитивизм в истории скульптуры ХХ века и творчество современных киевских ваятелей. Гончарівські читання. 1995. № 2. С. 81–82.
53. Лысенко Л. Пятьдесят лет в строю... Юлий Синькевич. Скульптура. Каталог выставки произведений. [Киев, 2014]. С. 5–9.
54. Матеріали науково-практичної конференції «Традиції скульптурної школи Михайла Лисенка в контексті сучасної європейської скульптури». Київ, 2006. 48 с.
55. Міжнародний скульптурний симпозіум «Батурін – 2008» : [каталог]. [Продюсерський центр «АРТ», 2008]. 26 с.
56. Музей просто неба «Обереги України» : [буклет]. [Маріуполь ; Старий Самбір, 2008]. 18 с.
57. Мусієнко Н. Public art у просторі сучасного міста: Київська практика. Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. 2010. № 7. С. 136–149.
58. Мусієнко Н. Public Art: комунікація мистецтва з громадою. Образотворче мистецтво. 2019. № 1. С. 76–78.

59. Одрехівський В. В. Українська скульптура кінця ХХ – початку ХХІ століття: трансформації монументального формотворення : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Київ, 2018. 422 с. : іл.
60. Олексенко М. Скульптура в пленері. За матеріалами українських симпозіумів 1986–1992 років : дипломна робота. Київ : Українська академія мистецтва, 1993. 104 с.
61. О. Сухоліт. Моя архаїка. Спецпроект журналу «ART-Ukraine» [Великий скульптурний салон 2009] : [каталог]. [Київ, 2009].
62. Паркова скульптура Тернополя : каталог / Л. Б. Берник (ред., упор.), В. М. Окаринський (упор., вст. ст.). Тернопіль : Крок, 2012. 72 с. : іл.
63. Первый украинский парк современной скульптуры и инсталляции KievFashionPark : каталог. [Б. м., б. р.]. 40 с. : іл.
64. Перший міжнародний симпозіум зі скульптури з каменя «Український степ» : каталог. Донецьк : НОРД-ПРЕС, 2006. 24 с. : іл.
65. Перший Міжнародний фестиваль сучасної скульптури : каталог. Kyiv Sculpture Project, 2012. 186 с. : іл.
66. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії. Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ ст. – початку ХХІ ст. Київ : Києво-Могилянська академія, 2004. 400 с. : іл., кольор.
67. Петрова О. Спадкоємець Архипенка (або Призначення митця). Час і події. 2020. № 20. URL: <https://www.chasipodii.net/article/24702/> (дата звернення: 07.07.2019).
68. Петрова О. Третє око: Мистецькі студії : монографічна збірка статей / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2015. 480 с. : іл., кольор. вкл.
69. Пилипенко Г. Скульптура – це об’ємна проекція внутрішнього світу. Скульптор Анатолій Валієв : [каталог]. [Київ: Видавнича фірма Мегатайп, 2004]. С. 14–16.
70. Присяжна Ю. Канівський скульптурний симпозіум. Образотворче мистецтво. 2008. № 1. С. 30–31.
71. Протас М. А. Скульптурные симпозиумы Украины: стилистико-парадигмальная эволюция. Киев : Феникс, 2012. 400 с.
72. Протас М. Всеукраїнська трієнале «Скульптура-99». Образотворче мистецтво. 1999. № 3. С. 19–22.
73. Протас М. Деколоніальний дискурс та global public art в українських реаліях. Сучасне мистецтво. 2022. № 18. С. 43–64. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269660>
74. Протас М. Знак і символ в українській скульптурі. Всеукраїнська трієнале скульптури. Київ’99 : [каталог]. [Київ : Дирекція виставок СХ України, 1999]. С. 137–139.
75. Протас М. Мистецтво посткультури: тенденції, ризики, перспективи. Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, 2020. 432 с.

76. Протас М. Мистецька культура в умовах гібридності. Художня культура. Актуальні проблеми. 2019. № 15 (2). С. 58–65. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.15\(2\).2019.186129](https://doi.org/10.31500/1992-5514.15(2).2019.186129)
77. Протас М. «Неоліт-96». Образотворче мистецтво. 1997. № 3–4. С. 43–44.
78. Протас М. О. Парадигмальні трансформації мистецтва ХХ–ХХІ століть: стильові стратегії формотворення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 34 с.
79. Протас М. О. Українська скульптура ХХ століття. Київ : Інтертехнологія, 2006. 278 с.
80. Протас М. О. Художнє ковальство як «розширене поле» скульптури. Український мистецтвознавчий дискурс. 2022. Вип. 6. С. 56–63. <https://doi.org/10.32782/uad.2022.6.7>
81. Протас М. Пластичні медитації Юлія Синькевича. Образотворче мистецтво. 2002. № 3. С. 38–40.
82. Протас М. Скульптурний пленер у Бучі. Образотворче мистецтво. 2009. № 1. С. 92–95.
83. Протас М. Скульптурні симпозиуми: культурологічний анамнез. Образотворче мистецтво. 2013. № 4. С. 94–97.
84. Протас М. Скульптурні симпозиуми України доби Незалежності: шлях люмпенізації? Образотворче мистецтво. 2021. URL: <https://fineartsukraine.wordpress.com/2021/04/27/%D1%81%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D0%BF%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D1%96-%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%BF%D0%BE%D0%B7%D1%96%D1%83%D0%BC%D0%B8-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B8-%D0%B4%D0%BE%D0%B1%D0%B8/> (дата звернення: 10.11.2022).
85. Протас М. Сповідь у пластиці. Українська культура. 2000. № 2. С. 22–23, 38.
86. Протас М. Стилiстико-парадигмальна дихотомія української скульптури в контексті культурно-мистецьких явищ ХХ ст. Студії мистецтвознавчі. 2003. № 3. С. 100–113.
87. Протас Марина. Криза Contemporary art. Грааль науки. 2021. Вип. 8. С. 433–455. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/grail-of-science/article/view/14860> (дата звернення: 05.10.2022).
88. Протас Марина. Культурна самоідентифікація як спротив естетиці глобалізму. Scientific Collection «InterConf». 2022. Вип. 115. С. 196–203.
89. Протас Марина. Наративи українського скульптуротворення ХХ–ХХІ століть: в контексті творчості Володимира Протаса / ПСМ НАМ України. Ніжин : ПП Лисенко, 2022. 216 с.
90. Протас Марина. Public art в культурних парадигмах постмодернізму. Грааль науки. 2023. № 26 (квітень). С. 571–575. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.14.04.2023.103>
91. Протас М. Notabene: Трієнале скульптури як діагностика мистецько-культурологічних проблем сучасності. Образотворче мистецтво. 2017. № 3. С. 14–17.

92. Пруденко Я. Класичні види мистецтва в епоху новітніх технологій. Скульптура. Art Ukraine. 2014. URL: <http://artukraine.com.ua/a/klasichni-vidi-mistectva-v-epokhu-novitnikh-tekhnologiy-skulptura/> (дата звернення: 09.11.2017).
93. Рай К. Скульптурні канікули. Бесіда з Йошин Огата та Ліен Чейнь Хо. Art Ukraine. 2018. URL: <http://artukraine.com.ua/a/skulpturni-kanikuli-besida-z-yoshin-ogata-ta-lien-cheyn-kho/> (дата звернення: 06.07.2019).
94. Рай К. Юрій Сташків про мистецьке об'єднання «ЧервонеЧорне» та арт-резиденцію в Каневі. Chernozem. 2018. URL: <https://chernozem.info/journal/180611-3/> (дата звернення: 06.07.2019).
95. Савіна І. О. Історія скульптурного факультету НАОМА за часів Незалежності України : дипл. роб. освітнього рівня «магістр» : 8.02020501. Київ : НАОМА, 2017. 79 с. : іл.
96. Савицька О. Мистецькі замальовки Миколи Степанова. Образотворче мистецтво. 2003. № 4. С. 37–38.
97. Савицькая Л. Л. Скульптура Харькова в начале XXI века. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2007. № 9. С. 122–127.
98. Садыков Т. Международный симпозиум по скульптуре. Творчество. 1985. № 12. С. 10–11.
99. Светлов И. Симпозиум скульптуры на открытом воздухе. Творчество. 1979. № 3. С. 10–16.
100. Симпозиум по скульптуре «Одессея'88». Каталог произведений / О. Тарасенко (авт.-сост.). Одесса : Рекламно-издательский отдел Облполиграфиздата, 1990. 33 с. : ил.
101. Симпозиум по скульптуре «Одессея'90». Второй международный симпозиум по скульптуре в камне в Одессе. Каталог произведений / О. Тарасенко (авт.-сост.). Одесса : Рекламно-издательский отдел областного управления по печати, 1991. 31 с. : ил.
102. Скляренко Г. Деякі поняття і терміни в українському мистецтві ХХ століття. Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології: Науковий зб. пам'яті Миколи Трохименка. Київ : АНТ, 2002. № VI. С. 73–81.
103. Скляренко Г. Скульптура Олександра Дяченка: діалог із класикою. Образотворче мистецтво. 2009. № 4. С. 88–89.
104. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми і загальний контекст. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/38355625.pdf> (дата звернення: 16.09.2017).
105. Скляренко Г. Я. Микола Білик : [каталог]. [Київ, б. р.]. С. 1.
106. Скляренко Г. Я. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Видання третє, українською мовою, доповнене. Київ : Huss, 2018. 472 с. : іл.
107. Скульптура. II Международный приватный симпозиум : [каталог]. [Ходосовка : Продюсерский центр Елены Ливицкой «АРТ», 2017]. 10 с.
108. Смирная Л., Хаматов В., Пучков А. Современное, современное и новейшее искусство: Попытка осмысления понятий. Сучасне мистецтво. 2016. Вип. 12. С. 158–168.

109. Собкович О. Василь Татарський. Рух і спокій. Образотворче мистецтво. 2012. № 3. С. 48–49.
110. Собкович О., Галіна В. Симпозіум в Ірпіні. Образотворче мистецтво. 2014. № 4. С. 88–90.
111. Собкович О. Канівський симпозіум 2014. Образотворче мистецтво. 2014. № 4. С. 92–93.
112. Собкович О. Минуле сьогодення київської монументальної скульптури. Образотворче мистецтво. 2013. № 4. С. 86–88.
113. Собкович О. Монументальна скульптура. Про головне... Образотворче мистецтво. 2013. № 4. С. 89–92.
114. Соловей О. Відкриття та освячення пам'ятника «Жертвам за віру» на території Свято-Михайлівського Золотоверхого монастиря. Час і події. 2019. № 36. URL:
https://www.chasipodii.net/article/23409/?fbclid=IwAR2RZBdTya_zMWb3Zbt_2csvB_rwSO60LCVIE1q55i4osCF-2ivwA1Cr32Q (дата звернення: 10.11.2018).
115. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Вид. друге, перероб. і доп. Київ : НАКККіМ, 2016. 352 с. : іл.
116. Степанов М. Моє служіння справі. Образотворче мистецтво. 2003. № 4. С. 35–36.
117. Стефанишин Т. Міжнародні симпозіуми скульптури. Альманах 95/96. Мистецький науково-популярний ілюстрований щорічник. Львів : Львівська академія мистецтв, 1997. С. 89–90.
118. Стрельцова М. В. I та II Міжнародні симпозіуми скульптури «Український степ». Прецедент оновлення симпозіумного формату. Платонівські читання. Тези доповідей п'ятої міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького. Київ : Видавництво Людмила, 2018. С. 102–103.
119. Стрельцова М. В. Канівські скульптурні симпозіуми 2011–2014 рр. як етап розвитку вітчизняного пленерного руху. Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства. Тези і матеріали доповідей Міжвузівської наукової конференції молодих науковців, аспірантів і студентів. Київ : Фенікс, 2015. С. 36–37.
120. Стрельцова М. В. Міжнародні скульптурні симпозіуми як спосіб творчої самоідентифікації (на прикладі канівського та бобринського міжнародних симпозіумів 2015 року). Треті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998). Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ : Фенікс, 2015. С. 74–75.
121. Стрельцова М. В. «Одіссея» південноукраїнських симпозіумів (на матеріалі одеських скульптурних симпозіумів 1988 та 1990 рр.). Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства. Тези і матеріали доповідей Всеукраїнської наукової конференції молодих науковців, аспірантів і студентів. Київ : Видавництво «Фенікс», 2017. С. 59.
122. Стрельцова М. В. Передумови виникнення українського симпозіумного руху. Четверті Платонівські читання. Пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998). Київ : СПД Чалчинська Н. В., 2017. С. 84–85.

123. Стрельцова М. В. Роль матеріалу в формальному та образному вирішенні симпозиумної скульптури. *World Science*. 2020. № 2 (54). С. 8–13. https://doi.org/10.31435/rsglobal_ws/28022020/6933
124. Стрельцова М. В. Симпозиумна діяльність ГО «Про Арте Мункач»: презентація туристичного маршруту «Скульптурний шлях Закарпаття». Платонівські читання. Тези доповідей сьомої міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького. Київ : СПД Чалчинська Н. В., 2020. С. 152–153.
125. Стрельцова М. В. Скульптурні симпозиуми в Каневі та Батурині (2007–2013 рр.). Новації та перспективи : дипл. роб. освітнього рівня «магістр» : 8.0202051. Київ : НАОМА, 2014. 122 с. : іл.
126. Стрельцова М. В. Український симпозиумний досвід 2010-х рр. Платонівські читання. Тези доповідей шостої міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького. Київ : Видавництво Людмила, 2019. С. 144–145.
127. Стрельцова М. Людмила Мисько. Феномен жінки-скульпторки. *Образотворче мистецтво*. 2019. № 1. С. 92–93.
128. Стрельцова М. Симпозиумний рух України як форма публік-арту. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. Ужгород : Закарпатська академія мистецтв, 2019. С. 142–149. <https://doi.org/10.35204/2520-6419-2019-1-12-81-87>
129. Стрельцова М. Скульптурні «Грані» Канева. *Антиквар*. 2019. URL: <https://antikvar.ua/skulpturni-grani-kaneva/> (дата звернення: 11.11.2019).
130. Стрельцова М. Специфіка парків ландшафтної скульптури України в різних симпозиумних моделях. *Українська академія мистецтва*. 2019. № 28. С. 149–154. <https://doi.org/10.33838/naoma.28.2019.149-154>.
131. Стрельцова М. Явище видової трансформації скульптури в сучасному мистецтвознавчому дискурсі. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2019. Вип. № 42. С. 94–103.
132. Сьоміна Н. А. Становлення скульптора з академічною освітою в контексті сучасного мистецтва : дипл. роб. освітнього рівня «спеціаліст» : 8.02020501. Київ : НАОМА, 2017. 83 с. : іл.
133. Тарасенко А. Порталы мифа. Изобразительное искусство Одессы второй половины XX – начала XXI века в пространстве «Большого времени». Одесса, 2014. 272 с.
134. Тарасенко Андрей, Тарасенко Ольга. Иероглиф красоты. Скульптор Борис Румянцев : [монография] / Ин-т проблем соврем. искусства Нац. акад. искусств Украины. Киев, Одесса, Стрый : Укрпол, 2012. 140 с. : ил.
135. Творець прекрасного (до 80-річчя від дня народження відомого українського скульптора, заслуженого діяча мистецтв України Анатолія Семеновича Фуженка) : мистецько-біографічний нарис / Комунал. закл. «РОМЦ БКР» Черкас. райради ; авт.-укладач Л. В. Воскобійник. Черкаси, 2016. 20 с.
136. Титаренко В. Буша – Пороги – 2006. *Народне мистецтво*. 2006. № 3–4. С. 17–19.
137. Тофан І. А. Public Sculpture Києва : дипл. роб. освітнього рівня «бакалавр» : 6.020205. Київ : НАОМА, 2015. 102 с. : іл.

138. Троценко Г. Пленерний рух у відродженні каменотесного мистецтва Вінниччини кінця ХХ – початку ХХІ ст. Народознавчі зошити. 2019. № 1 (145). С. 120–129. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2019-1/18.pdf> (дата звернення: 17.01.2020).
139. У Прилуках почали встановлювати скульптури. ЧеLine. 2018. URL: <https://chelina.com.ua/news/society/u-prilukah-pochali-vstanovlyuvati-skulpturi-149829> (дата звернення: 06.10.2019).
140. Федорук О. К. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті : у 3 кн. / Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. Кн. 1 : Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. 260 с. : іл.
141. Федорук О. К. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті : у 3 кн. / Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2007. Кн. 2 : Українська культурологія. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Рецензії. 368 с. : іл.
142. Федорук О. К. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті : у 3 кн. / Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : ІНТЕР-ТЕХНОЛОГІЯ, 2008. Кн. 3 : Українська культурологія. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Рецензії. 415 с. : іл.
143. Федорук О. Микола Білик. Ментальність творця. Микола Білик. Втілене : [альбом]. [Київ, 2013]. С. 7–18.
144. Федорук О. Симпозіум «Батурин – 2008». Образотворче мистецтво. 2008. № 4. С. 14–17.
145. Хоменко Я. Огляд виставки «Мистецтво скульптури України ХХ століття». Всеукраїнська трієнале скульптури. Київ'99 : [каталог]. [Київ : Дирекція виставок СХ України, 1999]. С. 140–142.
146. Цзюньнань Л. Скульптурные парки в современном Китае: проблемы оригинальности и перспективы эволюции. Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2017. Т. 7. Вып. 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/skulpturnye-parki-v-sovremennom-kitae-problemy-originalnosti-i-perspektivy-evolyutsii> (дата звернення: 07.07.2017).
147. Цигикало К. О. Скульптура і графіка Олександра Сухоліта : дипл. роб. освітнього рівня «магістр» : 023. Київ : НАОМА, 2019. 109 с. : іл.
148. Яринич С. Genius loci Княжей горы. Антиквар. 2012. № 11. С. 22–28.
149. II-й Київський міжнародний скульптурний симпозіум стартував на ВДНГ. ArtsLooker. 2019. URL: https://artslooker.com/ii-y-kiiivskiy-mizhnarodniy-skulptur/?fbclid=IwAR0HeVkiIzto6kiAig3W_B96mmG0lmRtZDI7GvNQGvcm4NeYH0_nwJYk1UJU (дата звернення: 05.01.2020).
150. Ayia Napa International Sculpture Park : [catalog]. [Ayia Napa, 2018]. 38 p.
151. Balas Edith. Joseph Csaky: A Pioneer of Modern Sculpture. Philadelphia : American Philosophical Society, 1998. 237 p.
152. Barab N. Stone Sculpture Symposia. Sculpture Magazine. 1998. URL: <http://www.zuzuku.de/essay/essay-texte/symposia-eng.htm> (Last accessed: 11.09.2019).
153. Belting Hans. Contemporary art as global art. A critical estimate. URL: <http://s3.amazonaws.com/arena->

- attachments/994691/6d9f5f017663ec5655fec0020882e890.pdf?1493229887. Pp. 1–27 (Last accessed: 11.10.2021). This text was originally published in: *The Global Art World* / eds. Hans Belting and Andrea Buddensieg. Ostfildern : Hatje Cantz, 2009. Pp. 38–73.
154. Benjamin W. B. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility*. Cambridge, Massachusetts, London, England : The Belknap Press of Harvard University Press, 2008. Pp. 19–55.
155. Bishop Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London, New York : Verso, 2012. 383 p.
156. Bürger Peter. *Theory of the Avant-Garde* / translated by Michael Shaw. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984. 137 p.
157. Changchun International Sculpture Symposium. URL: <http://en.ccwsp.com/> (Last accessed: 15.09.2019).
158. Dawkins Chad. *The role of the artist in contemporary art*. New York, Dresden : Atropos Press, 2014.
159. De Los Santos Franchesca. *The Cube in Minimalist Art*. 2015. Pp. 2–14. URL: https://www.academia.edu/29782686/The_Cube_in_Minimalist_Art_pdf (Last accessed: 08.07.2023).
160. Eun Sok Bae, Sung Young Lee. *The International Sculpture Symposium in Icheon as Local Cultural Values and a Possibility of Ecomuseum*. URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-642-35521-9_32 (Last accessed: 10.07.2019).
161. Fiedler Leslie A. *Cross the Border – Close the Gap. The Collected Essays of Leslie Fiedler. Vol. II*. New York, 1971. S. 461–485.
162. Foster Hal. *Design and Crime (And Other Diatribes)*. London, New York : Verso, 2002. 182 p. URL: [Foster_Hal_Design_and_Crime_And_Other_Diatribes_2002.pdf](https://www.academia.edu/29782686/Foster_Hal_Design_and_Crime_And_Other_Diatribes_2002.pdf) (Last accessed: 10.07.2019)
163. Foster Hal. *What comes after farce: Art and criticism at a time of debacle*. New York : Verso Books, 2020. 205 p.
164. Greenberg Clement. *Avant-Garde and Kitsch. Art and Culture: Critical Essays*. Boston : Beacon Press, 1989. Pp. 3–21.
165. Hamid Rebecca. *Post-Globalisation Shifting Paradigms and Avante-Garde Gambits. Scope: (Art & Design)*. 2017. Vol. 14. Pp. 1–18. URL: https://www.academia.edu/35624471/Post_Globalisation_Shifting_Paradigms_and_Avante_Garde_Gambits_pdf?email_work_card=title (Last accessed: 10.12.2022).
166. Heinrich Richard A. *Changchun Sculpture Symposium 2001. Sculpture Magazine*. 2001. URL: <https://www.sculpture.org/documents/scmag01/dec01/changchu/changchun.shtml> (Last accessed: 11.10.2018).
167. Hualien County Stone Sculpture Museum. URL: <https://stone.hccc.gov.tw/en-us/VisitPark/History> (Last accessed: 08.09.2018).
168. International Sculpture Symposium Alliance. URL: <http://www.world-issa.com/> (Last accessed: 11.05.2016).
169. Izmenyi-Neuber C. *Gehen am Mitterberg in Poettsching. Von Stein zu Stein*. URL: https://publik.tuwien.ac.at/files/publik_267123.pdf (Last accessed: 07.05.2019).

170. Jelinek Alana. Introduction. *Journal of Visual Art Practice*. Special issue: Responses to This Is Not Art: Activism and Other Not Art. 2014. Vol. 13. No. 3. Pp. 159–168. <http://dx.doi.org/10.1080/14702029.2014.974395>
171. Karl Prantl: Stein zur Meditation. KUNST@SH. URL: <https://sh-kunst.de/karl-prantl-stein-zur-meditation/> (Last accessed: 08.05.2019).
172. Kosuth J. *Art after philosophy and after: collected writings, 1966–1990*. Cambridge, Massachusetts, London, England : The MIT Press, 1991. Pp. 13–32. URL: https://monoskop.org/images/4/46/Kosuth_Joseph_1969_1991_Art_After_Philosophy.pdf (Last accessed: 03.02.2017).
173. Krauss Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. *October*. 1979. Vol. 8. Pp. 30–44. URL: https://monoskop.org/images/b/bf/Krauss_Rosalind_1979_Sculpture_in_the_Expanded_Field.pdf (Last accessed: 14.04.2023).
174. Kwon Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts ; London, England : The Mit Press, 2002. URL: https://monoskop.org/images/d/d3/Kwon_Miwon_One_Place_after_Another_Site-Specific_Art_and_Locational_Identity.pdf (Last accessed: 12.12.2022).
175. Lee Rachel. *On the Concepts of Committed Art and Committed Artists*. 2018. Pp. 1–8. URL: https://www.academia.edu/37375124/On_the_Concepts_of_Committed_Art_and_Committed_Artists?email_work_card=thumbnail (Last accessed: 12.09.2021).
176. Léger Marc James. *The neoliberal undead: Essays on contemporary art and politics*. Winchester, Washington : Zero Books, 2013. URL: <https://www.academia.edu/37538147/> (Last accessed: 09.11.2021).
177. Martini A. *Sculpture Dead Language*. 1945. *Modern Sculpture Reader*. Leeds, Los Angeles : Henry Moore Institute and the J. Paul Getty Museum, 2012. Pp. 165–179.
178. Mignolo Walter D. *The darker side of western modernity. Global Futures, Decolonial Options*. Durham & London : Duke University Press, 2011.
179. Moszynska A. *Sculpture now*. London : Thames & Hudson Ltd, 2013. 232 p.
180. N°17: *The Gray Zones of Creativity and Capital* / eds. Gordana Nikolić, Šefik Tatlić. Amsterdam : Institute of Network Cultures, 2015. URL: <https://networkcultures.org/navigating-tod/tod17.html> (Last accessed: 10.04.2023).
181. Potts A. Introduction: *The Idea of Modern Sculpture*. *Modern Sculpture Reader*. Leeds, Los Angeles : Henry Moore Institute and the J. Paul Getty Museum, 2012. Pp. XIII–XXX.
182. Protas Maryna. *Socio-Philosophical Critique of the Global Public Art's Visual Order: The Context of National Self-identity*. *American Journal of Art and Design*. 2022. Vol. 7. Issue 1. Pp. 29–38. <https://doi.org/10.11648/j.ajad.20220701.15>
183. Vladimir Protas. URL: <http://protas.kiev.ua/> (Last accessed: 10.07.2023).
184. Read H. *Modern Sculpture. A Concise History*. Singapore : Thames & Hudson world of art, 1985. 310 p. : ill.
185. Rimmer I. *The Desert Sculpture Park. About the Park*. 2016. URL: <http://www.desertsculpture.info/en/the-desert-sculpture-park/> (Last accessed: 11.11.2018).

186. Sculpture Symposium In Horice. URL: <http://www.symposiumhorice.cz/en/authors-sculptures> (Last accessed: 04.02.2020).
187. Site-Specific. Tate. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/site-specific> (Last accessed: 02.10.2019).
188. Smithson R. A Provisional Theory of Nonsites. The collected writings, Jack Flam. University of California Press, 1996. URL: <https://holtsmithsonfoundation.org/provisional-theory-nonsites> (Last accessed: 15.10.2022).
189. Strachan W. J. Open air sculpture in Britain. A comprehensive guide. London : A. Zwemmer Ltd., The Tate Gallery, 1984. 284 p.
190. Yakovets Inna, Gamaliia Kateryna, Opaliev Mykhailo, Zhadeyko Oleksiy, Fomina Karina. Formation of exhibition art space in the context of project culture development. RIGEO. 2021. Vol. 11. No. 10. Pp. 2460–2468. URL: <https://rigeo.org/submit-a-manuscript/index.php/submission/article/view/3594/2794> (Last accessed: 10.09.2021).
191. Zöngür C. International Sculpture Symposiums and Impressions. Sociology and Anthropology. May 2017. Vol. 5 (5). Pp. 420–431. URL: https://www.researchgate.net/publication/317311786_International_Sculpture_Symposiums_and_Impressions (Last accessed: 08.09.2017).
<https://doi.org/10.13189/sa.2017.050506>

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І
АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

СТРЕЛЬЦОВА МАРИНА ВОЛОДИМИРІВНА

Прим. № 1
УДК 73.022.81 (477)


ДОДАТКИ

**СИМПОЗИУМНИЙ РУХ УКРАЇНИ ТА СВІТОВА СКУЛЬПТУРНА ПРАКТИКА
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

 М. В. Стрельцова

Науковий керівник:

Протас Марина Олександрівна, доктор
мистецтвознавства, ст.н.с, доцент
кафедри ТІМ НАОМА, головний
науковий співробітник відділу
кураторської виставкової діяльності та
культурних обмінів ІПСМ НАМ
України

Київ – 2023

ДОДАТОК А

Список ілюстрацій

РОЗДІЛ 2

2.1.1. Протас Володимир (Київ). Викрадення Європи. 1986. Мармур. Міжнародний симпозіум скульптури, м. Фрунзе (тепер Бішкек, Киргизія). Наведено за [183].

2.1.2. Протас Володимир (Київ). Викрадення Європи. 1987. Дуб. Всесоюзний симпозіум скульптури в дереві, м. Тростянець Сумської області. Наведено за [84]

2.1.3. Макушин Юрій (Миколаїв). Кора. 1991. Граніт. 230×66×72 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, Національний історико-археологічний заповідник «Ольвія» (с. Парутине Миколаївської області). Фото надано Л. Лисенко.

2.1.4. Булавицький Іван (Миколаїв). Амфора. 1991. Пісковик. 90×200×60 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, Національний історико-археологічний заповідник «Ольвія» (с. Парутине Миколаївської області). Фото надано Л. Лисенко.

2.1.5. Дяченко Олександр (Київ). Композиція з кубиків. 1996. Пісковик. h – 240 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Неоліт'96», Музей-заповідник «Олеський замок» (Львівська область).

2.1.6. Протас Володимир (Київ). Народження Афродити. 1996. Пісковик. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Неоліт'96», Музей-заповідник «Олеський замок» (Львівська область). Наведено за [183].

2.1.7. Пантелєєв Володимир (Гродно, Білорусь). Біла Мадонна. 1996. Вапняк. h – 230 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Неоліт'96», Музей-заповідник «Олеський замок» (Львівська область). Фото надано В. Пантелєєвим.

2.1.8. Альошкін Олексій (с. Букатинка Вінницької області). Сповнена духу. 1999. Вапняк. 300×150×50 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Апостоли», м. Івано-Франківськ. Фото надано родиною Альошкіних.

- 2.1.9. Альошкіна Людмила (с. Букатинка Вінницької області). Шепіт. 1999. Вапняк. 120×250×120 см. Міжнародний симпозиум скульптури в камені «Апостоли», м. Івано-Франківськ. Фото надано родиною Альошкіних.
- 2.1.10. Протас Володимир (Київ). Діана. 1999. Вапняк. Міжнародний симпозиум скульптури в камені «Апостоли», м. Івано-Франківськ. Наведено за [183].
- 2.1.11. Корж Богдан (Ужгород). Журба. 1998. Камінь. h – 150 см. I Міжнародний симпозиум скульптури «Ангел-охоронець», м. Мукачево.
- 2.1.12. Матл Петро (Мукачево). Знахар. 1998. Карпатський туф. 115×50×90 см. I Міжнародний симпозиум скульптури «Ангел-охоронець», м. Мукачево.
- 2.1.13. Роман Василь (Ужгород). Ангел. 1998. Карпатський туф. 62×65×40 см. I Міжнародний симпозиум скульптури «Ангел-охоронець», м. Мукачево.
- 2.1.14. Синчук Віталій (Мукачево). Дерево життя. 1998. Модрина сибірська. 550×50 см. I Міжнародний симпозиум скульптури «Ангел-охоронець», м. Мукачево.
- 2.1.15. Антип Петро (Горлівка/Київ). Давид і Голіаф. 2006. Інкерманський вапняк. h – 430 см. I Міжнародний симпозиум скульптури в камені «Український степ – 2006», м. Донецьк.
- 2.1.16. Дяченко Олександр (Київ). Формула степової пластики. 2006. Інкерманський вапняк. h – 210 см. I Міжнародний симпозиум скульптури «Український степ – 2006», м. Донецьк.
- 2.1.17. Дяченко Олександр (Київ). Пластика степу. 2007. Пісковик. h – 145 см. II Міжнародний симпозиум скульптури «Український степ – 2007», м. Святогірськ Донецької області.

- 2.1.18. Мацюк Олександр (Київ). Жіночка та сонце. 2006. Інкерманський вапняк. h – 195 см. I Міжнародний симпозіум скульптури «Український степ – 2006», м. Донецьк.
- 2.1.19. Кудлаєнко Григорій (Львів). Ярило. 2006. Інкерманський вапняк. h – 200 см. I Міжнародний симпозіум скульптури «Український степ – 2006», м. Донецьк.
- 2.1.20. Лодяний Микола (Харків). Куманець. 2006. Інкерманський вапняк. h – 215 см. I Міжнародний симпозіум скульптури «Український степ – 2006», м. Донецьк.
- 2.1.21. Бабак Олександр (Київ). Камінь наріжний. 2006. Інкерманський вапняк, метал, зварювання. h – 260 см. I Міжнародний симпозіум скульптури «Український степ – 2006», м. Донецьк.
- 2.2.22. Фуженко Анатолій (Київ). П'єта. 1987. Пісковик. h – 280 см. I Республіканський симпозіум скульптури в камені, м. Ямпіль Вінницької області.
- 2.2.23. Синькевич Юлій (Київ). Пам'ять. 1979. Дуб. h – 350 см. Симпозіум скульптури в дереві, м. Надья-тад, Угорщина.
- 2.2.24. Синькевич Юлій (Київ). Найважчий тягар (П'єта). 1976. Бронза. 50×31×35 см.
- 2.2.25. Синькевич Юлій (Київ). Хмари та птахи. 1987. Дерево. 110×280×80 см. Всесоюзний симпозіум скульптури в дереві, м. Тростянець Сумської області.
- 2.2.26. Синькевич Юлій (Київ). Крила. 1988. Пісковик. 160×110×60 см. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені «Одіссея'88», присвячений 200-річчю Одеси, м. Одеса.

- 2.2.27. Синькевич Юлій (Київ). Птахи Чорнобиля. 1987. Камінь. 160×300×60 см. Міжнародний симпозиум скульптури, м. Берлін, Німеччина.
- 2.2.28. Синькевич Юлій (Київ). Птахи Чорнобиля. Аверс (фрагмент). 1988. Пісковик, бронза. 195×325×90 см. Всесоюзний симпозиум скульптури в камені, присвячений 1000-літтю хрещення Русі та 1500-річчю Києва, м. Київ.
- 2.2.28а. Синькевич Юлій (Київ). Птахи Чорнобиля. Реверс (фрагмент). 1988. Пісковик, бронза. 195×325×90 см. Всесоюзний симпозиум скульптури в камені, присвячений 1000-літтю хрещення Русі та 1500-річчю Києва, м. Київ.
- 2.2.29. Синькевич Юлій (Київ). Дерево життя. Аверс. 2006. Вапняк. 190×260×55 см. Міжнародний симпозиум скульптури в камені «Святогірськ-2006», м. Святогірськ Донецької області.
- 2.2.29а. Синькевич Юлій (Київ). Дерево життя. Реверс. 2006. Вапняк. 190×260×55 см. Міжнародний симпозиум скульптури в камені «Святогірськ-2006», м. Святогірськ Донецької області.
- 2.2.30. Синькевич Юлій (Київ). Кругообіг життя. 2008. Вапняк. 400×140×85 см. Міжнародний симпозиум скульптури в камені «Батурин-2008», м. Батурин Чернігівської області.
- 2.2.31. Синькевич Юлій (Київ). Камінь віри. 2003. Камінь. 190×150×80 см. Міжнародний симпозиум скульптури в камені, присвячений 100-річчю будівництва храму Баграта, м. Кутаїсі, Грузія.
- 2.2.32. Синькевич Юлій (Київ). Оранта – непорушна стіна. 2017. Вапняк. 255×70×50 см. II Міжнародний приватний симпозиум скульптури в камені, с. Ходосівка Київської області.
- 2.2.33. Синькевич Юлій (Київ). Гамалія. 2007. Пісковик. 350×270×200 см. Всеукраїнський скульптурний симпозиум «Шевченкова алея», м. Канів Черкаської області.

- 2.2.34. Синькевич Юлій (Київ). Соборність. 2006. Камінь. h – 350 см. Всеукраїнський симпозіум скульптури в камені, м. Дніпро.
- 2.2.35. Синькевич Юлій (Київ). Музика. 1993. Камінь. h – 400 см. Міжнародний симпозіум скульптури, присвячений дням Києва у французькому місті-побратимі Тулузі, Франція. Твір встановлено біля будівлі місцевої консерваторії.
- 2.2.36. Синькевич Юлій (Київ). Крила. 1999. Камінь. h – 320 см. Міжнародний симпозіум скульптури, м. Чаньчунь, Китай.
- 2.2.37. Синькевич Юлій (Київ). Крила. 2000. Камінь. h – 500 см. Міжнародний симпозіум скульптури, м. Драма, Греція.
- 2.2.38. Синькевич Юлій (Київ). Крила віків. 2002. Камінь. h – 510 см. Міжнародний симпозіум скульптури, м. Ван, Туреччина.
- 2.2.39. Синькевич Юлій (Київ). Музика польоту. 2000. Камінь. h – 280 см. Міжнародний симпозіум скульптури, м. Жиджижуань, Китай.
- 2.2.40. Синькевич Юлій (Київ). Симфонія. 2002. Камінь. h – 420 см. Міжнародний симпозіум скульптури, м. Пекін, Китай.
- 2.2.41. Синькевич Юлій (Київ). Серія «Пливуть століття, летять тисячоліття». 2005. Камінь, дерево. h – 240 см.
- 2.2.42. Степанов Микола (Одеса). Чекання. 1986. Дуб. h – 280 см. Республіканський симпозіум скульптури в дереві «Земля – наш дім», м. Тростянець Сумської області.
- 2.2.43. Степанов Микола (Одеса). Валькірія. 1986. Пісковик. 110×110×60 см. Республіканський симпозіум скульптури в камені, приурочений до свята народного мистецтва «Подільський оберіг», с. Буша Ямпільського району Вінницької області.
- 2.2.44. Степанов Микола (Одеса). Мурафа. 1986. Пісковик. 70×50×50 см. Республіканський симпозіум скульптури в камені, приурочений до

свята народного мистецтва «Подільський оберіг», с. Буша Ямпільського району Вінницької області.

2.2.45. Степанов Микола (Одеса). Оборонці. 1986. Пісковик. 150×60×50 см. Республіканський симпозіум скульптури в камені, приурочений до свята народного мистецтва «Подільський оберіг», с. Буша Ямпільського району Вінницької області.

2.2.46. Степанов Микола (Одеса). Пан. 1987. Пісковик. 190×250×130 см. Республіканський симпозіум скульптури в камені, приурочений до свята народного мистецтва «Подільський оберіг», с. Буша Ямпільського району Вінницької області.

2.2.47. Степанов Микола (Одеса). Роксолана. 1987. Пісковик. 280×150×50 см. Республіканський симпозіум скульптури в камені, приурочений до свята народного мистецтва «Подільський оберіг», с. Буша Ямпільського району Вінницької області.

2.2.48. Степанов Микола (Одеса). Роксолана / Оберіг Чорного моря. 1988. Пісковик. 220×100×70 см. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені «Одісея'88», присвячений 200-річчю Одеси, м. Одеса.

2.2.49. Степанов Микола (Одеса). Аріон. 1988. Пісковик. 170×60×120 см. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені «Одісея'88», присвячений 200-річчю Одеси, м. Одеса. Скульптура зазнала пошкоджень.

2.2.50. Степанов Микола (Одеса). Південна зоря. 1999. Пісковик. 150×80×80 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Апостоли», м. Івано-Франківськ.

2.2.51. Шишов Віталій (Київ). Минуле і сучасне. 1986. Пісковик. 40×33×18 см. Фото надано Л. Лисенко.

2.2.52. Шишов Віталій (Київ). Споглядач, або Звіздар / Вода і камінь. 1984. Камінь. h – 165 см. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені «Акташ'84», м. Ташкент, Узбекистан. Диплом СХ СРСР. Фото надано Л. Лисенко.

2.2.53. Шишов Віталій (Київ). Мирне небо. 1986. Дуб. h – 450 см. Республіканський симпозіум скульптури в дереві «Земля – наш дім», м. Тростянець Сумської області. Диплом СХ УРСР.

2.2.54, 2.2.55, 2.2.56, 2.2.57. Шишов Віталій (Київ). Легенда (триптих). 1987. Дерево. h – 460 см. Міжнародний симпозіум скульптури, м. Трявна, Болгарія. Головна премія. Фото надані Л. Лисенко.

2.2.58. Шишов Віталій (Київ). Князь Ярослав. 1988. Лабрадорит. 185×110×170 см. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені, присвячений 1000-річчю хрещення Русі та 1500-річчю Києва, м. Київ. III премія.

2.2.59. Шишов Віталій (Київ). Минуле та нинішнє. 1988. Вапняк, граніт, пісковик. 290×180×310 см. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені, присвячений 1000-річчю хрещення Русі та 1500-річчю Києва, м. Київ. III премія.

2.2.60. Шишов Віталій (Київ). Проникнення. 1990. Пісковик, вапняк, мрамур, граніт. 255×360×180 см. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені «Гуманізація міського середовища», м. Харків.

2.2.61. Дяченко Олександр (Київ). Дівчина з черепашкою. 1986. Дуб. h – 130 см. Республіканський симпозіум скульптури в дереві «Земля – наш дім», м. Тростянець Сумської області. Наведено за [71].

2.2.62. Дяченко Олександр (Київ). Кокон. 1988. Пісковик. 175×75×130 см. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені, присвячений 1000-літтю хрещення Русі та 1500-річчю Києва, м. Київ.

- 2.2.63. Дяченко Олександр (Київ). Відпочинок біля моря. 1988. Пісковик. 137×110×100 см. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені «Одіссея'88», присвячений 200-річчю Одеси, м. Одеса.
- 2.2.64. Дяченко Олександр (Київ). Повернення блудного сина. 1992. Пісковик. h – 250 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Львів.
- 2.2.65. Дяченко Олександр (Київ). Стіна. 1990. Вапняк, мет. енкаустика. 335×230×120 см. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені «Гуманізація міського середовища», м. Харків.
- 2.2.66. Дяченко Олександр (Київ). Мати і дитя. 2008. Вапняк. 230×47×35 см. Всеукраїнський симпозіум скульптури в камені, присвячений 1020-річчю Хрещення Київської Русі, м. Вишгород Київської області.
- 2.2.67. Дяченко Олександр (Київ). Материнство. 2008. Вапняк. 280×100×50 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Батурин-2008», м. Батурин Чернігівської області.
- 2.2.68. Дяченко Олександр (Київ). Подвійний портрет. 2017. Граніт. h – 125 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Канів Черкаської області.
- 2.2.69. Дяченко Олександр (Київ). Пластичний етюд на тему української архаїки. 1994. Мармур. h – 60 см.
- 2.2.70. Дяченко Олександр (Київ). Українська архаїка. 2019. h – 150 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Канів Черкаської області.
- 2.2.71. Дяченко Олександр (Київ). Жіночий торс у русі. 2013. Граніт. 175×65×65 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Канів Черкаської області.
- 2.2.72. Дяченко Олександр (Київ). Чоловіча голова. 2014. Граніт, сталь. h – 170 см. Всеукраїнський симпозіум скульптури в камені, м. Канів Черкаської області.

- 2.2.73. Дяченко Олександр (Київ). Жіноча голова. 2012. Граніт, сталь. 160×75×100 см. Всеукраїнський симпозіум скульптури в камені, м. Канів Черкаської області.
- 2.2.74. Білик Микола (Київ). Берегиня. 1988. Пісковик. h – 100 см. II Республіканський симпозіум скульптури в камені «Земля квітує», м. Ямпіль Вінницької області. Наведено за [135].
- 2.2.75. Білик Микола (Київ). Храм. 1989. Вапняк. 220×80×80 см. I Міжнародний симпозіум скульптури «Медобори'89», присвячений 450-річчю Тернополя, м. Тернопіль.
- 2.2.76. Білик Микола (Київ). Таємниця народження. 1989. Пісковик, вапняк. 240×140×80 см. I Міжнародний симпозіум скульптури «Медобори'89», присвячений 450-річчю Тернополя, м. Тернопіль. II премія. Наведено за [62].
- 2.2.77. Білик Микола (Київ). Братина. 1990. Пісковик. h – 140 см. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені «Гуманізація міського середовища», м. Харків.
- 2.2.78. Білик Микола (Київ). Трипільська легенда. 2004. Пісковик. h – 145 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Ржищів Київської області.
- 2.2.79. Білик Микола (Київ). Поцілунок. 2007. Мармур. h – 250 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Бейрут, Ліван.
- 2.2.80. Білик Микола (Київ). Закохані. 2013. Граніт. 130×60×47 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Канів Черкаської області.
- 2.2.81. Білик Микола (Київ). Родина. 2017. Мармур. h – 150 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Бурса, Туреччина.
- 2.2.82. Білик Микола (Київ). Маленький ангел. 2008. Вапняк. 160×45×35 см. Всеукраїнський симпозіум скульптури в камені, присвячений 1020-річчю Хрещення Київської Русі, м. Вишгород Київської області.

- 2.2.83. Білик Микола (Київ). Гармонія. 2014. Вапняк. h – 150 см. Всеукраїнський симпозіум скульптури в камені «Мій Ірпінь», м. Ірпінь Київської області.
- 2.2.84. Білик Микола (Київ). Весна. 2018. Пісковик. h – 220 см. Всеукраїнський симпозіум скульптури в камені, м. Прилуки Чернігівської області.
- 2.2.85. Білик Микола (Київ). Свідок трагедії. 2008. Вапняк. 300×100×50 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Батурин-2008», м. Батурин Чернігівської області.
- 2.2.86. Федорук Василь (Україна/США). Земля. 1989. Граніт. 160×180×70 см. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені, присвячений 200-річчю Миколаєва, м. Миколаїв. Фото надано Л. Лисенко.
- 2.2.87. Федорук Василь (Україна/США). Форми життя. 1991. Пісковик. 165×65×65 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, Національний історико-археологічний заповідник «Ольвія» (с. Парутино Миколаївської області). Наводиться за [71].
- 2.2.88. Федорук Василь (Україна/США). Земля. 2007. Мармур. h – 265 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, Туреччина.
- 2.2.89. Федорук Василь (Україна/США). Чумацький шлях. 2008. Вапняк. 285×180×270 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Батурин-2008», м. Батурин Чернігівської області.
- 2.2.90. Прокопов Євген (Україна/США). Пам'ять / Народження віри. 1988. Туф, бронза. 220×75×155 см. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені, присвячений 1000-літтю хрещення Русі та 1500-річчю Києва, м. Київ. Премія. З 1998 р. – нова назва «Жертвам за віру».
- 2.2.91. Далі Сальвадор. Христос Святого Іоанна від Хреста. 1951. Полотно, олія. 205×116 см. Художня галерея і музей Келвінгроув, м. Глазго, Велика Британія.

Наведено за [<https://lifegid.media/history-people/salvador-dali-cho-vsyu-zhizn-iskalgenij.html>].

2.2.92. Прокопов Євген (Україна/США). Єдність віри. 1989. Вапняк. h – 200 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Райнхардсдорф, Німеччина.

2.2.93. Прокопов Євген (Україна/США). Відродження віри / П'єта. 1990. Вапняк. h – 240 см. II Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Медобори'90», присвячений 450-річчю Тернополя, м. Тернопіль. I премія.

2.2.94. Прокопов Євген (Україна/США). Тайна вечеря. 1992. Бронза. h – 14 см. Міжнародний симпозіум скульптури, м. Оденсе, Данія.

2.2.95. Прокопов Євген (Україна/США). Розп'яття. 1991. Патинована бронза. h – 20 см.

2.2.96. Грюневальд Маттіас. Голгофа. Ізенгеймський вівтар. Бл. 1506–1515 рр. Музей Унтерлінден, Франція. Наведено за [<https://is.gd/p7aB2K>].

2.2.97. Прокопов Євген (Україна/США). Вознесіння. 1992. Вапняк. h – 250 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, приурочений до Міжнародного форуму українців, м. Київ.

2.2.98. Прокопов Євген (Україна/США). Покрова. 1993. Вапняк. h – 250 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Київ.

2.2.99. Владимиров Олексій (Київ). Торжество буття. 1988. Пісковик. 240×150×100 см. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені, присвячений 1000-літтю хрещення Русі та 1500-річчю Києва, м. Київ.

2.2.100. Владимиров Олексій (Київ). Шлях знедолених. 1990. Вапняк. 192×105×37 см. II Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Медобори'90», присвячений 450-річчю Тернополя, м. Тернопіль. III премія.

- 2.2.101. Владимиров Олексій (Київ). Крила вічності. 1990. Вапняк. 165×195×235 см. II Міжнародний симпозиум скульптури в камені «Медобори '90», присвячений 450-річчю Тернополя, м. Тернопіль. III премія.
- 2.2.102. Трон Людовізі, або Народження Афродіти. Центральна частина. Барельєф. 460–450 рр. до н. е. Мармур. 104×144 см. Давня Греція. Національний римський музей, м. Рим, Італія. Наведено за [<https://is.gd/EjBBgE>].
- 2.2.103. Валієв Анатолій (Київ). Ікар. 1988. Пісковик. 300×400×150 см. II Республіканський симпозиум скульптури в камені «Земля квітує», м. Ямпіль Вінницької області. Фото надано А. Валієвим.
- 2.2.104. Валієв Анатолій (Київ). «Не плач, Марусенько» / «Засвіт встали козаченьки». 1989. Тербовлянський пісковик. 210×190×60 см. I Міжнародний симпозиум скульптури в камені «Медобори '89», присвячений 450-річчю Тернополя, м. Тернопіль.
- 2.2.105. Валієв Анатолій (Київ). Прощання. 2008. Вапняк. 170×150×70 см. Міжнародний симпозиум скульптури в камені «Батурин-2008», м. Батурин Чернігівської області.
- 2.2.106. Валієв Анатолій (Київ). Янгол, що сходить з небес. 1990. Пісковик. h – 210 см. Всесоюзний симпозиум скульптури в камені «Гуманізація міського середовища», м. Харків. Фото надано А. Валієвим.
- 2.2.107. Валієв Анатолій (Київ). Янгол. 1998. Блакитний граніт. 145×79×28 см. Міжнародний симпозиум скульптури в камені, муніципалітет Спрімон, Бельгія. Фото надано А. Валієвим.
- 2.2.108. Валієв Анатолій (Київ). Аура. 2004. Блакитний граніт. 180×70×50 см. Міжнародний симпозиум скульптури в камені, муніципалітет Спрімон, Бельгія. Фото надано А. Валієвим.

- 2.2.109. Валієв Анатолій (Київ). Молитва. 2007. Блакитний граніт. 210×58×74 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, муніципалітет Спрімон, Бельгія. Твір встановлений як меморіальна скульптура у м. Банне, Бельгія. Фото надано А. Валієвим.
- 2.2.110. Сухоліт Олександр (Київ). Очікування. 1986. Відливоч № 1, 2015. Бронза. h – 137 см. Приватна колекція, м. Київ.
- 2.2.111. Сухоліт Олександр (Київ). Торс жіночий. 1989. Пісковик. 165×70×75 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Гуманізація міського середовища», м. Горлівка Донецької області. Фото надано П. Антипом.
- 2.2.112. Сухоліт Олександр (Київ). Торс чоловічий. 1989. Пісковик. 170×75×53 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Гуманізація міського середовища», м. Горлівка Донецької області.
- 2.2.113. Сухоліт Олександр (Київ). Мати з немовлям. Рельєф. 1989. Пісковик. h – 145 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Гуманізація міського середовища», м. Горлівка Донецької області.
- 2.2.114. Сухоліт Олександр, Рідний Олександр, Кухар Роман, Полоник Андрій, Дзюба Сергій. Виставка-акція «Ієрархія простору» за результатами симпозіуму-семінару «Абетка». Фрагмент проєкту. 1992. Виставковий зал Київської організації НСХУ, вул. Горького, м. Київ.
- 2.2.114а. Сухоліт Олександр, Рідний Олександр, Полоник Андрій. Виставка-акція «Адамово дерево» за результатами симпозіуму-семінару «Знак». Фрагмент проєкту. 1993. КМРМ (тепер – НККГ), м. Київ. Наведено за [2].
- 2.2.115. Сухоліт Олександр (Київ). Богородиця з немовлям. 2005. Вапняк. h – 80 см. Творчий пленерний семінар, Альмінський кар'єр під м. Сімферополем, АР Крим. Наведено за [4].

2.2.116. Сухоліт Олександр (Київ). Розп'яття. 2005. Вапняк. h – 60 см. Творчий пленерний семінар, Альмінський кар'єр під м. Сімферополем, АР Крим. Наведено за [4].

2.2.117. Сухоліт Олександр (Київ). Архангел Михаїл. 2005. Вапняк. h – 80 см. Творчий пленерний семінар, Альмінський кар'єр під м. Сімферополем, АР Крим. Наведено за [4].

2.2.118. Сухоліт Олександр (Київ). Благовіщення. 2006. Вапняк. h – 120 см. Творчий пленерний семінар, Альмінський кар'єр під м. Сімферополем, АР Крим. Наведено за [4].

2.2.119 Сухоліт Олександр (Київ). Пастух. 2005. Вапняк. h – 80 см. Творчий пленерний семінар, Альмінський кар'єр під м. Сімферополем, АР Крим. Наведено за [4].

2.2.120. Сухоліт Олександр (Київ). Сон. 2006. Вапняк. 80×250×90 см. Творчий пленерний семінар, Альмінський кар'єр під м. Сімферополем, АР Крим. Наведено за [4].

2.2.121. Сухоліт Олександр (Київ). Купальниця. 2005. Вапняк. h – 60 см. Творчий пленерний семінар, Альмінський кар'єр під м. Сімферополем, АР Крим. Наведено за [4].

РОЗДІЛ 3

3.1.122. Штерншус Моше (Ізраїль). Дружина Лота. 1962. Вапняк. I симпозіум «Джегар Сахадута» («Об'єднання художників різних національностей»), пустеля Негев, Ізраїль. Наведено за [168].

3.1.123. Карденас Агустін (Республіка Куба). Божественність місяця. 1962. Вапняк. I симпозіум «Джегар Сахадута» («Об'єднання художників різних національностей»), пустеля Негев, Ізраїль. Наведено за [168].

- 3.1.124. Мідзуї Ясуо (Франція). Данина Негеву. 1962. Доломіт. I симпозиум «Джегар Сахадута» («Об'єднання художників різних національностей»), пустеля Негев, Ізраїль. Наведено за [168].
- 3.1.125. Фейн Девід (Ізраїль). Без назви. 1986. Доломіт. Симпозиум скульптури (куратор – Е. Оріон), пустеля Негев, Ізраїль. Наведено за [168].
- 3.1.126. Оріон Езра (Ізраїль). Поле скель. 1986. Доломіт. Симпозиум скульптури (куратор – Е. Оріон), пустеля Негев, Ізраїль. Наведено за [168].
- 3.1.127. Сало Шауль (Ізраїль). Дім. 1988. Доломіт. Симпозиум скульптури (куратор – Е. Оріон), пустеля Негев, Ізраїль. Наведено за [168].
- 3.1.128. Прантл Карл (Австрія). Камінь для медитації. 1986. Норвезький граніт / лабрадорит. h – 140 см. Сад скульптур Кунстхалле, м. Кіль, Німеччина. Наведено за [161].
- 3.1.129. Маліч Карел (Чехія). Просторова композиція. 1967. Пісковик. II симпозиум скульптури, м. Горжице, Чехія. Втрачена. Наведено за [169].
- 3.1.130. Васильєв Юрій (колишній СРСР). Жертовне місце кохання. 1967. Пісковик. II симпозиум скульптури, м. Горжице, Чехія. Наведено за [169].
- 3.1.131. Премінгер Таня (Ізраїль). Орієнтувати рух. 2004. Пісковик. XIX симпозиум скульптури, м. Горжице, Чехія. Наведено за [169].
- 3.1.132. Онарі Тетс (Японія). Роби, будь зробленим. 2006. Пісковик. XXI симпозиум скульптури, м. Горжице, Чехія. Наведено за [169].
- 3.1.133. Гарсія Гелена (Еквадор). Пейзаж. 2008. Пісковик. XXIII симпозиум скульптури, м. Горжице, Чехія. Наведено за [169].
- 3.1.134. Хозова Мартіна (Чехія). Голова. 2016. Пісковик. XXIX симпозиум скульптури, м. Горжице, Чехія. Наведено за [169].

- 3.1.135. Бачова Крофтова Яна (Чехія). Уважне слухання. 2018. Пісковик. XXX симпозиум скульптури, м. Горжице, Чехія. Наведено за [169].
- 3.1.136. Хофт Роланд (Німеччина). Вид. 2016. Вапняк. 250×100×80 см. IV симпозиум скульптури, м. Айя-Напа, Кіпр. Наведено за [154, р. 24].
- 3.1.137. Хенніон Седрік (Франція). Сучасна людина. 2016. Вапняк. 250×80×65 см. IV симпозиум скульптури, м. Айя-Напа, Кіпр. Наведено за [154, р. 25].
- 3.1.138. Фібічова Здена (Чехія). Бант. 1967. Пісковик. II симпозиум скульптури, м. Горжице, Чехія. Наведено за [169].
- 3.1.139. Карбонелл Феррер Беатріс (Іспанія). Колиска. 2006. Пісковик. XXI симпозиум скульптури, м. Горжице, Чехія. Наведено за [169].
- 3.1.140. Новотний Міхал (Чехія). Сніговик. 2016. Пісковик. XXIX симпозиум скульптури, м. Горжице, Чехія. Наведено за [169].
- 3.1.141. Кочмар Володимир (Україна). Перегони. 2016. Пісковик. XXIX симпозиум скульптури, м. Горжице, Чехія. Наведено за [169].
- 3.1.142. Шірома Альдо (Перу). Мрійник. 2018. Пісковик. XXX симпозиум скульптури, м. Горжице, Чехія. Наведено за [169].
- 3.1.143. Такаші Кондо (Японія). Відсутність форм. 2016. Пісковик. XXIX симпозиум скульптури, м. Горжице, Чехія. Наведено за [169].
- 3.2.144. Багаліка Юрій (Київ). Козацька дума. 1989. Пісковик. h – 340 см. I Міжнародний симпозиум скульптури в камені «Медобори'89», присвячений святкуванню 450-річчя Тернополя, м. Тернопіль.
- 3.2.145. Багаліка Юрій (Київ). Осліплення князя Василька. 1990. Пісковик. 195×120×50 см. II Міжнародний симпозиум скульптури в камені «Медобори'90», присвячений святкуванню 450-річчя Тернополя, м. Тернопіль.

- 3.2.146. Закревський Василь. Роздуми. 1989. Пісковик, вапняк. h – 210 см. Пошкоджена. I Міжнародний симпозиум скульптури в камені «Медобори'89», присвячений святкуванню 450-річчя Тернополя, м. Тернопіль.
- 3.2.147. Кудлаєнко Григорій (Львів). Відображення. 1989. Вапняк. 220×150×80 см. I Міжнародний симпозиум скульптури в камені «Медобори'89», присвячений святкуванню 450-річчя Тернополя, м. Тернопіль.
- 3.2.148. Косткевич Олег (Київ). Тривога. 1989. Пісковик. 127×90×65 см. I Міжнародний симпозиум скульптури в камені «Медобори'89», присвячений святкуванню 450-річчя Тернополя, м. Тернопіль.
- 3.2.149. Корчовий Василь (Київ). Січ. 1990. Вапняк. h – 165 см. Втрачена. II Міжнародний симпозиум скульптури в камені «Медобори'90», присвячений святкуванню 450-річчя Тернополя, м. Тернопіль. Наведено за [75, с. 71].
- 3.2.150. Черствий Борис (Москва, Росія). Остання династія. 1989. Пісковик. h – 300 см. I Міжнародний симпозиум скульптури в камені «Медобори'89», присвячений святкуванню 450-річчя Тернополя, м. Тернопіль.
- 3.2.151. Антонов Сергій (Москва, Росія). Безгоміння. 1989. Вапняк. h – 180, 170 см. I Міжнародний симпозиум скульптури в камені «Медобори'89», присвячений святкуванню 450-річчя Тернополя, м. Тернопіль.
- 3.2.152. Антип Петро (Горлівка/Київ). Втеча до Єгипту. 1990. Пісковик. 420×300×170 см. Пошкоджена. II Міжнародний симпозиум скульптури в камені «Медобори'90», присвячений святкуванню 450-річчя Тернополя, м. Тернопіль.
- 3.2.153. Рахман Вагіф (Алмати/Торонто). На колісниці. 1990. Вапняк. 225×130×90 см. II Міжнародний симпозиум скульптури в камені «Медобори'90», присвячений святкуванню 450-річчя Тернополя, м. Тернопіль.

- 3.2.154. Копінг Брюс (Сідней, Австралія). Пам'яті Татліна. 1990. Вапняк. h – 250 см. II Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Медобори'90», присвячений святкуванню 450-річчя Тернополя, м. Тернопіль.
- 3.2.155. Невеселий Микола (Тернопіль). Пробудження кентавра. 1989. Пісковик h – 235 см. Втрачена. I Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Медобори'89», присвячений святкуванню 450-річчя Тернополя, м. Тернопіль. Наведено за [75, с. 69].
- 3.2.156. Мисько Юрій (Київ). Ісус скорботний. 1990. Вапняк. h – 170 см. Втрачена. II Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Медобори'90», присвячений святкуванню 450-річчя Тернополя, м. Тернопіль. Наведено за [75, с. 66].
- 3.2.157. Козлов Леонід (Київ). Мислитель. 1990. Пісковик. h – 210 см. II Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Медобори'90», присвячений святкуванню 450-річчя Тернополя, м. Тернопіль.
- 3.2.158. Козлов Леонід (Київ). Мадонна степу. 1988. Пісковик. 210×80×70 см. Пошкоджена. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені «Одіссея'88», присвячений 200-річчю Одеси, м. Одеса.
- 3.2.159. Черствий Борис (Москва, Росія). Народження янгола / Становлення. 1990. Пісковик. 185×39×34 см. Пошкоджена. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Людина і море», м. Одеса. Гран-прі. Наведено за [21].
- 3.2.160. Молев Олександр (Ленінград, Росія). Боротьба. 1990. Пісковик. 160×170×75 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Людина і море», м. Одеса.
- 3.2.161. Ропецький Володимир (Львів). Будівельники. 1990. Пісковик. 235×160×150 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Людина і море», м. Одеса.

3.2.162. Сучу Даниїл (Румунія). Людина та море. 1990. Пісковик. 200×50×310 см. Пошкоджена. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Людина і море», м. Одеса. Наведено за [21].

3.2.162а. Сучу Даниїл (Румунія). Людина та море. 1990. Пісковик. 200×50×310 см. Пошкоджена. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Людина і море», м. Одеса. Нинішній стан.

3.2.163. Косткевич Олег (Київ). Любов земна / Мить кохання. 1988. Пісковик. 178×151×88 см. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені «Одіссея'88», присвячений 200-річчю Одеси, м. Одеса.

3.2.164. Мисько Юрій (Львів). Смуток. 1988. Пісковик. 112×75×58 см. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені «Одіссея'88», присвячений 200-річчю Одеси, м. Одеса.

3.2.165. Черствий Борис (Москва, Росія). Земля. 1988. Пісковик. 120×162×78 см. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені «Одіссея'88», присвячений 200-річчю Одеси, м. Одеса.

3.2.166. Чоботар Олександр (Київ). Вранішня засмага / Легенда. 1990. Граніт. 120×20×102 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Людина і море», м. Одеса. Наведено за [21].

3.2.167. Князик Олександр (Одеса). Викрадення Європи. 1988. Пісковик. 180×125×100 см. Пошкоджена. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені «Одіссея'88», присвячений 200-річчю Одеси, м. Одеса. Заохочувальна премія. Наведено за [21].

3.2.167а. Князик Олександр (Одеса). Викрадення Європи. 1988. Пісковик. 180×125×100 см. Пошкоджена. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені «Одіссея'88», присвячений 200-річчю Одеси, м. Одеса. Заохочувальна премія. Нинішній стан.

- 3.2.168. Князик Олександр (Одеса). Леда та Лебідь. 1990. Пісковик. 100×50×90 см. Пошкоджена. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Людина і море», м. Одеса. Наведено за [21].
- 3.2.169. Коваленко Юрій (Одеса). Дід із котом. 1988. Пісковик. 72×160×55 см. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені «Одіссея'88», присвячений 200-річчю Одеси, м. Одеса.
- 3.2.170. Румянцев Борис (Одеса). Благовіщення. 1988. Пісковик. 198×117×70 см. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені «Одіссея'88», присвячений 200-річчю Одеси, м. Одеса.
- 3.2.171. Пуганов В'ячеслав (Москва, Росія). Благовіщення. 1990. Пісковик. 310×50×90 см. Втрачена. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Людина і море», м. Одеса. Наведено за [21].
- 3.2.172. Старух Петро (Львів). Дзеркало. 1989. Пісковик. 140×80×57 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Гуманізація міського середовища», м. Горлівка Донецької області. Фото надано П. Антипом.
- 3.2.173. Старух Петро (Львів). Бесіда зі Всесвітом. 1989. Пісковик. 160×140×90 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Гуманізація міського середовища», м. Горлівка Донецької області. Фото надано П. Антипом.
- 3.2.174. Скодофф Ульріх (Берлін, Німеччина). Курячий бог. 1989. Пісковик. 140×150×45 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Гуманізація міського середовища», м. Горлівка Донецької області. Фото надано П. Антипом.
- 3.2.175. Петро Антип (Горлівка). На човні. 1989. Пісковик. 330×100×70 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Гуманізація міського середовища», м. Горлівка Донецької області. Фото надано П. Антипом.

- 3.2.176. Полоник Андрій (Донецьк). Коханці. 1989. Пісковик. 260×115×90 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Гуманізація міського середовища», м. Горлівка Донецької області. Фото надано П. Антипом.
- 3.2.177. Полоник Андрій (Донецьк). Ранкова фігура. 1989. Пісковик. 120×85×50 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Гуманізація міського середовища», м. Горлівка Донецької області. Фото надано П. Антипом.
- 3.2.178. Протас Володимир (Київ). Сізіф. 1988. Туф. 185×80×120 см. Всесоюзний симпозіум скульптури в камені, присвячений 1000-літтю хрещення Русі та 1500-річчю Києва, м. Київ.
- 3.2.179. Теліженко Микола (Черкаси). Гайдамаки. 2007. Пісковик. 285×340×116 см. Всеукраїнський симпозіум скульптури в камені «Шевченківська алея», м. Канів Черкаської області.
- 3.2.180. Мельников Тарас (Київ). Гонта в Умані. 2007. Пісковик. 215×121×45 см. Всеукраїнський симпозіум скульптури в камені «Шевченківська алея», м. Канів Черкаської області.
- 3.2.181. Синькевич Лев (Київ). Покрова. 2007. Пісковик. 332×78×52 см. Всеукраїнський симпозіум скульптури в камені «Шевченківська алея», м. Канів Черкаської області.
- 3.2.182. Сбітнев Сергій (Харків). Прометей. 2007. Пісковик. 261×153×63 см. Всеукраїнський симпозіум скульптури в камені «Шевченківська алея», м. Канів Черкаської області.
- 3.2.183. Степанян Юрік (Херсон). «Нічого кращого немає, як тая мати молодая» / Вікно у світ / Народження генія. 2007. Пісковик. 254×120×56 см. Всеукраїнський симпозіум скульптури в камені «Шевченківська алея», м. Канів Черкаської області.

- 3.2.184. Штець Микола (Дніпропетровськ). Сокіл – вільний дух степів України. 2007. Пісковик. 246×80×66 см. Всеукраїнський симпозиум скульптури в камені «Шевченківська алея», м. Канів Черкаської області.
- 3.2.185. Мисько Людмила (Львів). Сон. 2007. Пісковик. 160×260×90 см. Всеукраїнський симпозиум скульптури в камені «Шевченківська алея», м. Канів Черкаської області.
- 3.2.186. Нікітін Сергій (Сімферополь). Катерина. 2007. Пісковик. 233×63×78 см. Всеукраїнський симпозиум скульптури в камені «Шевченківська алея», м. Канів Черкаської області.
- 3.2.187. Протас Володимир (Київ). Німфа Єгерія. 2007. Пісковик. 103×194×70 см. Всеукраїнський симпозиум скульптури в камені «Шевченківська алея», м. Канів Черкаської області.
- 3.2.188. Білик Микола (Київ). Козак Мамай. 2007. Пісковик. 300×193×217 см. Всеукраїнський симпозиум скульптури в камені «Шевченківська алея», м. Канів Черкаської області.
- 3.2.189. Гутиря В'ячеслав (Краматорськ). Колиска історії. 2007. Пісковик. 214×200×116 см. Всеукраїнський симпозиум скульптури в камені «Шевченківська алея», м. Канів Черкаської області.
- 3.2.190. Кочмар Володимир (Харків). Раб. 2007. Пісковик. 220×108×64 см. Всеукраїнський симпозиум скульптури в камені «Шевченківська алея», м. Канів Черкаської області.
- 3.2.191. Гутиря В'ячеслав (Краматорськ). Плин часу. 2008. Вапняк. 230×370×120 см. Міжнародний симпозиум скульптури в камені «Батурин-2008», м. Батурин Чернігівської області.

- 3.2.192. Мисько Людмила (Львів). Плач над героями Батурина. 2008. Вапняк. 230×320×80 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Батурин-2008», м. Батурин Чернігівської області.
- 3.2.193. Ропецький Володимир (Львів). Українське воскресіння. 2008. Вапняк. 330×320×230 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Батурин-2008», м. Батурин Чернігівської області. Нинішній стан.
- 3.2.194. Степанян Юрік (Херсон). Брама пам'яті. 2008. Вапняк. 280×200×50 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Батурин-2008», м. Батурин Чернігівської області.
- 3.2.195. Мельников Тарас (Київ). Душі, що волають. 2008. Вапняк. 150×90×70 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Батурин-2008», м. Батурин Чернігівської області.
- 3.2.196. Мельников Тарас (Київ). Вічність. 2008. Вапняк. 160×140×100 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Батурин-2008», м. Батурин Чернігівської області.
- 3.2.197. Мисько Юрій (Львів). Бентежний дух гетьманства. 2008. Вапняк. 230×110×135 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Батурин-2008», м. Батурин Чернігівської області.
- 3.2.198. Волосенко Владислав (Торонто, Канада). Реквієм. 2008. Вапняк. 165×230×70 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Батурин-2008», м. Батурин Чернігівської області.
- 3.2.199. Сбітнєв Сергій (Харків). Кентавр Несс викрадає Деяніру. 2008. Вапняк. h – 285 см. Міжнародний скульптурний пленер смт Партеніт, АР Крим. Наведено за [<https://serhiisbitniev.art/gallery/stone-2/>].
- 3.2.200. Протас Володимир (Київ). Еврінома. 2008. Вапняк. Міжнародний скульптурний пленер смт Партеніт, АР Крим. Наведено за [183].

3.2.201. Гутиря В'ячеслав (Краматорськ). Суд Паріса. 2008. Вапняк. Міжнародний скульптурний пленер смт Партеніт, АР Крим. Наведено за [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Vyacheslav_Gutirya].

3.2.202. Добрянський Костянтин (Київ). Загадка. 2014. Вапняк. 240×80×105 см. Всеукраїнський симпозиум скульптури в камені «Мій Ірпінь», м. Ірпінь Київської області.

3.2.203. Козлов Леонід (Київ). Пісня. 2014. Вапняк. h – 230 см. Всеукраїнський симпозиум скульптури в камені «Мій Ірпінь», м. Ірпінь Київської області.

3.2.204. Багаліка Юрій (Київ). Медитація. 2014. Вапняк. h – 215 см. Всеукраїнський симпозиум скульптури в камені «Мій Ірпінь», м. Ірпінь Київської області.

3.2.205. Синицький Костянтин (Київ). Той, що їсть сонце. 2014. Вапняк. h – 240 см. Всеукраїнський симпозиум скульптури в камені «Мій Ірпінь», м. Ірпінь Київської області.

3.2.206. Горловий Михайло (Київ). Добрий лев. 2014. Вапняк. h – 180 см. Всеукраїнський симпозиум скульптури в камені «Мій Ірпінь», м. Ірпінь Київської області.

3.2.207. Копач Віктар (Білорусь). Мелодія душі. 2018. Габро. 183×70×70 см. Міжнародний симпозиум скульптури в камені «Музика міста», м. Покровськ Донецької області.

3.2.208. Кіндрачук Володимир (Івано-Франківськ). Пікуй і Красія. 2017. Вапняк. h – 130 см. I Всеукраїнський симпозиум ландшафтної скульптури «Міфологеми простору міста» в рамках II Міжнародного мистецького фестивалю країн Карпатського регіону «Карпатський простір», кар'єр Стрільче Городенківського району Івано-Франківської області. Фото надано Н. Сухоліт.

3.2.209. Мурафа Михайло (Івано-Франківськ). Карпо Дніпровський. 2017. Вапняк. h – 160 см. I Всеукраїнський симпозиум ландшафтної скульптури «Міфологеми

простору міста» в рамках II Міжнародного мистецького фестивалю країн Карпатського регіону «Карпатський простір», кар'єр Стрільче Городенківського району Івано-Франківської області. Фото надано Н. Сухоліт.

3.2.210. Волосенко Олександр (Київ). Карпатська берегиня. 2018. Вапняк. h – 160 см. Міжнародний симпозіум скульптури «Sculptural Future» в рамках III Міжнародного мистецького фестивалю країн Карпатського регіону «Карпатський простір», кар'єр Стрільче Городенківського району Івано-Франківської області. Фото надано Н. Сухоліт.

3.2.211. Грицюк Ігор (Хмельницький). Воїн. 2019. Вапняк. h – 120 см. Всеукраїнський симпозіум скульптури «Face to Face» в рамках Міжнародного мистецького фестивалю країн Карпатського регіону «Карпатський простір», кар'єр Стрільче Городенківського району Івано-Франківської області. Фото надано Н. Сухоліт.

3.2.212. Альбржиковський Мачей (Польща). Рапторіан. 2018. Вапняк. h – 50 см. Міжнародний симпозіум скульптури «Sculptural Future» в рамках III Міжнародного мистецького фестивалю країн Карпатського регіону «Карпатський простір», кар'єр Стрільче Городенківського району Івано-Франківської області. Фото надано Н. Сухоліт.

3.2.213. Рожицька Ганна (Польща). Сусіди. 2018. Вапняк. h – 160 см. Міжнародний симпозіум скульптури «Sculptural Future» в рамках III Міжнародного мистецького фестивалю країн Карпатського регіону «Карпатський простір», кар'єр Стрільче Городенківського району Івано-Франківської області. Фото надано Н. Сухоліт.

3.2.214. Додатко Олена (Олександрія). Вікна. 2018. Листовий метал, зварювання, поліхромія. h – 400 см. Всеукраїнський симпозіум скульптури в рамках проєкту «Музей просто неба “Обереги України”», Маріуполь – Старий Самбір.

- 3.2.215. Татарський Василь (Київ). Млин. 2018. Листовий метал, зварювання, поліхромія. h – 310 см. Всеукраїнський симпозиум скульптури в рамках проєкту «Музей просто неба “Обереги України”», Маріуполь – Старий Самбір.
- 3.2.216. Баранник Сергій (Маріуполь). Людина, спрямована в майбутнє. 2019. Листовий метал, зварювання. h – 280 см. Міжнародний симпозиум скульптури в металі «Interaction», м. Біла Церква Київської області.
- 3.2.217. Левченко Михайло (Київ). Радість. 2019. Метал, зварювання, поліхромія. h – 250 см. Міжнародний симпозиум скульптури в металі «Interaction», м. Біла Церква Київської області.
- 3.2.218. Ярдімчі Ілкер (Туреччина). Ліричне послання. 2019. Метал, зварювання. h – 180 см. Міжнародний симпозиум скульптури в металі «Interaction», м. Біла Церква Київської області.
- 3.2.219. Хоффманн Флоренс (Люксембург). Зброя масового ураження. 2019. Неіржавна сталь, зварювання. h – 260 см. Міжнародний симпозиум скульптури в металі «Interaction», м. Біла Церква Київської області.
- 3.2.220. Боннін Пласідо Родрігес (Іспанія). Стійкість. 2019. Метал, зварювання. h – 270 см. Міжнародний симпозиум скульптури в металі «Interaction», м. Біла Церква Київської області.
- 3.2.221. Матл Петро (Мукачево). In memogiam Манайло. 2016. Пісковик. h – 195 см. II Карпатський міжнародний симпозиум скульптури «З чистого джерела», с. Косино Закарпатської області.
- 3.2.222. Гіді Ендре мол. (Мукачево). Ілка. 2014. Пісковик. h – 240 см. I Карпатський міжнародний симпозиум скульптури «Легенди закарпатських сіл», с. Боржава Закарпатської області.
- 3.2.223. Гіді Ендре мол. (Мукачево). Кам’яна брунька. 2018. 220×130×125 см. V Карпатський міжнародний симпозиум скульптури «Прощання

зі зброєю», приурочений до 100-річчя закінчення Першої світової війни у 1918 р., с. Солочин Закарпатської області.

3.2.224. Біес Пйотр (Польща). Карпатські тропи. 2016. Пісковик. h – 230 см. II Карпатський міжнародний симпозіум скульптури «З чистого джерела», с. Косино Закарпатської області.

3.2.225. Кушова Їтка (Чехія). Мадонна. 2019. Пісковик. h – 180 см. VI Карпатський міжнародний симпозіум скульптури «Сім'я», с. Солочин Закарпатської області.

3.2.226. Рошташ Беата (Угорщина). Сімейний будинок. 2019. Пісковик. 230×190×100 см. VI Карпатський міжнародний симпозіум скульптури «Сім'я», с. Солочин Закарпатської області.

3.2.227. Татарський Василь (Київ). Пульс. 2016. Граніт. 130×70×40 см. II Карпатський міжнародний симпозіум скульптури «З чистого джерела», с. Косино Закарпатської області.

3.2.228. Руперт Янош (Угорщина). Міст. 2017. Пісковик, метал. h – 210 см. III Карпатський міжнародний симпозіум скульптури «Міст», смт Чинадійово Закарпатської області.

3.2.229. Дрієньовські Янош (Угорщина). Єдність. 2017. Пісковик, лабрадорит. 100×350×100 см. III Карпатський міжнародний симпозіум скульптури «Міст», смт Чинадійово Закарпатської області.

3.2.230. Марментіні Реа (Іспанія). Екосистема. 2019. Пісковик. h – 235 см. VI Карпатський міжнародний симпозіум скульптури «Сім'я», с. Солочин Закарпатської області.

3.2.231. Ахмаді Саїд (Харків). Глорія. 2018. Дуб, поліхромія. 400×100×80 см. V Карпатський міжнародний симпозіум скульптури «Прощання зі зброєю», приурочений до 100-річчя закінчення Першої світової війни у 1918 році, с. Солочин Закарпатської області.

- 3.2.232. Литвинюк Рішард (Польша). Млин миру. 2018. Дерево. h – 250 см. V Карпатський міжнародний симпозіум скульптури «Прощання зі зброєю», приурочений до 100-річчя закінчення Першої світової війни у 1918 р., с. Солочин Закарпатської області.
- 3.2.233. Татарський Василь (Київ). Війна. 2018. h – 250 см. IV Карпатський міжнародний симпозіум скульптури «Прощання зі зброєю», приурочений до 100-річчя закінчення Першої світової війни у 1918 р., село Калошемйен, Угорщина.
- 3.2.234. Гудело Томаш (Словаччина). Єдність духу. 2016. Дерево, пісковик. h – 225 см. II Карпатський міжнародний симпозіум скульптури «З чистого джерела», с. Косино, Закарпаття.
- 3.2.235. Відебаек Оле (Данія). Мости. 2017. Цегла, бетон. 400×150×100 см. III Карпатський міжнародний симпозіум скульптури «Міст», смт Чинадійово Закарпатської області.
- 3.2.236. Дяченко Олександр (Київ). Жіночий торс. 2011. Граніт. h – 160 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Канів Черкаської області.
- 3.2.237. Мацюк Олександр (Київ). Дівчина з човником. 2012. Граніт. 170×40×35 см. Всеукраїнський симпозіум скульптури в камені, м. Канів Черкаської області.
- 3.2.238. Кочмар Володимир (Харків). Мрійник. 2013. Габро. 165×60×70 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Канів Черкаської області.
- 3.2.239. Антип Петро (Горлівка/Київ). Пам'ятник каменю. 2014. Граніт, бронза. 220×56×35 см. Всеукраїнський симпозіум скульптури в камені, м. Канів Черкаської області.

- 3.2.240. Золотарьов Олексій (Київ). Геометрична архаїка. 2012. Травертин. 130×100×100 см. Всеукраїнський симпозіум скульптури в камені, м. Канів Черкаської області.
- 3.2.241. Ліен Чінь Хо (Китай). Fruit Well. 2018. Граніт. 200×90×70 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Канів Черкаської області.
- 3.2.242. Хашімото Йошимі (Японія/Німеччина). Квасоля. 2011. Граніт. 130×80×95 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Канів Черкаської області.
- 3.2.243. Танако Хітоші (Японія). Брама вітрів. 2013. Граніт. 55×60×15 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Канів Черкаської області.
- 3.2.244. Цучія Масару (Японія). Метаморфози/Циркуляція. 2015. Габро. 72×110×50 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Канів Черкаської області.
- 3.2.245. Оліва Томас (США). Сповнений надії / Присвята. 2013. Граніт. 80×110×110 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Канів Черкаської області.
- 3.2.246, 3.2.246а. Синькевич Юлій (Київ). Скіф. 2011. Граніт, пісковик. 195×53×43 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Канів Черкаської області.
- 3.2.247. Хефт Роланд (Німеччина). Рівні права. 2019. Граніт. h – 200 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Канів Черкаської області.
- 3.2.248. Мисько-Маляренко Людмила (Київ). Коло любові. 2019. Граніт. h – 220 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Канів Черкаської області.
- 3.2.249. Ягі Йошіо (Японія). Простір медитації для монаха. 2019. Граніт. h – 265 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Канів Черкаської області.

- 3.2.250. Корчовий Василь (Київ). Впевнена. 2021. Граніт. X Канівський міжнародний скульптурний симпозиум, м. Канів Черкаської області. Наведено за [<https://chervonechorne.com/news/2021/11/12/->].
- 3.2.251. Путрашик Олег (Ужгород). Трансляція. 2019. Граніт, метал, зварювання. h – 230 см. II Київський міжнародний скульптурний симпозиум імені О. Архипенка.
- 3.3.252. Золотарьов Олексій (Київ). Рух супрематизму. 2011. Метал, бетон, неіржавна сталь. h – 450 см. ТЦ «Більшовик», м. Київ.
- 3.3.253. Золотарьов Олексій (Київ). Фонтан зі скульптурною композицією «Груша». 2012. Неіржавна сталь. h – 400 см. Парк «Позняки», м. Київ.
- 3.3.254. Кисельова Ганна (Київ). Бабка з кравчучкою. 2012. Метал. Русанівська набережна, м. Київ. Наведено за [<https://esu.com.ua/article-6573>].
- 3.4.255. Левченко Михайло (Київ). Гармонія, що балансує. 2019. Неіржавна сталь, поліхромія. 800×210×130 см. Міжнародний симпозиум скульптури, м. Чаньчунь, Китай. Наведено за [<http://levchenko.com.ua/portfolio/portfolio-no-crop/>].
- 3.4.256. Левченко Михайло (Київ). Дивлячись на небо. 2008. Сталь. h – 330 см. Міжнародний симпозиум скульптури, м. Ролдан, Аргентина. Наведено за [<http://levchenko.com.ua/portfolio/portfolio-no-crop/>].
- 3.4.257. Левченко Михайло (Київ). Народжені коханням. 2011. Мармур. h – 200 см. Міжнародний симпозиум скульптури, Китай. Наведено за [<http://levchenko.com.ua/portfolio/portfolio-no-crop/>].
- 3.4.258. Левченко Михайло (Київ). Народжені коханням. 2009. Граніт. 185×165×145 см. Міжнародний симпозиум скульптури, м. Аланія, Туреччина. Наведено за [<http://levchenko.com.ua/portfolio/portfolio-no-crop/>].
- 3.4.259. Левченко Михайло (Київ). Розмова. 2010. Неіржавна сталь. h – 400 см. Міжнародний симпозиум скульптури, м. Таншань, Китай. Наведено за [<http://levchenko.com.ua/portfolio/portfolio-no-crop/>].

3.4.260. Левченко Михайло (Київ). Радість. 2017. Мармур. 370×160×110 см. Міжнародний симпозіум скульптури, м. Тегеран, Іран. Наведено за [<http://levchenko.com.ua/portfolio/portfolio-no-crop/>].

3.4.261. Левченко Михайло (Київ). Остання людина. 2015. Пісковик. 290×70×60 см. Міжнародний симпозіум скульптури, м. Морітцбург, Німеччина. Наведено за [<http://levchenko.com.ua/portfolio/portfolio-no-crop/>].

3.4.262. Левченко Михайло (Київ). Дивлячись на море. 2015. Камінь. 270×80×60 см. Міжнародний скульптурний парк, м. Ая-Напа, Кіпр. Наведено за [<http://levchenko.com.ua/portfolio/portfolio-no-crop/>].

3.4.263. Левченко Михайло (Київ). Рівновага розуму. 2017. Бельгійський мармур. h – 220 см. Міжнародний симпозіум скульптури. Приватна колекція, Бельгія. Наведено за [<http://levchenko.com.ua/portfolio/portfolio-no-crop/>].

3.4.264. Левченко Михайло (Київ). Остання людина. 2013. Вапняк. 210×180×50 см. Міжнародний симпозіум скульптури, м. Хурфіш, Ізраїль. Наведено за [<http://levchenko.com.ua/portfolio/portfolio-no-crop/>].

3.4.265. Мисько Людмила (Київ). Демон. 2013. Граніт. 140×75×60 см. VIII Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Бресюїр, Франція. Наведено за [<https://u.to/x5bkGg>].

3.4.266. Мисько Людмила (Київ). Побратими. 2013. Вапняк. 280×100×100 см. I Всеукраїнський симпозіум скульптури в камені, м. Запоріжжя. Наведено за [<https://u.to/x5bkGg>].

3.4.267. Мисько Людмила (Київ). Пегас. 2015. Пісковик. 280×130×60 см. II Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Ая-Напа, Кіпр. Наведено за [<https://u.to/x5bkGg>].

- 3.4.268. Мисько Людмила (Київ). Магнітний конструктор III. 2015. Мармур. 120×210×90 см. I Міжнародний симпозиум скульптури в камені, м. Хошимін, В'єтнам. Премія «Excellent». Наведено за [<https://u.to/x5bkGg>].
- 3.4.269. Мисько Людмила (Київ). Вишиванка. 2017. Вапняк. 280×100×50 см. I Всеукраїнський симпозиум скульптури в камені, м. Дніпро. Наведено за [<https://u.to/x5bkGg>].
- 3.4.270. Мисько Людмила (Київ). Водиця. 2016. Сосна, поліхромія. 230×200×40 см. I Міжнародний симпозиум скульптури в дереві, парк «Пуца-Водиця», м. Київ. Наведено за [<https://u.to/x5bkGg>].
- 3.4.271. Мисько Людмила (Київ). Веселкові сходи до щастя. 2014. Дерево. 72×10×10 см. Міжнародна виставка скульптури, м. Фучжоу, Китай. Премія «Nominated». Наведено за [<https://u.to/x5bkGg>].
- 3.4.272. Мисько Людмила (Київ). Ткання полотна історії. 2015. Мармур. 320×80×80 см. I Міжнародний симпозиум скульптури в мармурі, м. Текірдаг, Туреччина. Наведено за [<https://u.to/x5bkGg>].
- 3.4.273. Мисько Людмила (Київ). Вишня. 2019. Мармур, метал, граніт. 330×120×120 см. IV Міжнародний симпозиум скульптури в камені та металі, м. Сент-Джордж, Квебек, Канада. Наведено за [<https://u.to/x5bkGg>].
- 3.4.274. Мисько Людмила (Київ). Лабіринт любові. 2018. Мармур. 225×210×150 см. XIX Міжнародний симпозиум скульптури в мармурі, м. Стамбул, Туреччина. Наведено за [<https://u.to/x5bkGg>].
- 3.4.275. Синицький Костянтин (Київ). Істота. 2017. Метал. h – 170 см.
- 3.4.276. Синицький Костянтин (Київ). Гамлет UA. 2016. Метал. h – 250 см.
- 3.4.277. Синицький Костянтин (Київ). Безглузде самогубство. 2017. Метал. h – 260 см.

- 3.4.278. Синицький Костянтин (Київ). У здоровому тілі здоровий дух. 2013. Метал. h – 120 см.
- 3.4.279, 3.4.280, 3.4.281. Синицький Костянтин (Київ). Серія «Метаморфози». 2016. Метал. h – 250 см.
- 3.4.282. Синицький Костянтин (Київ). У пошуках Ешера. 2018. h – 330 см. Міжнародний симпозиум скульптури в металі, м. Івано-Франківськ. Фото надано К. Синицьким.
- 3.4.283. Синицький Костянтин (Київ). Моє колесо. 2012. Метал. h – 260 см. Міжнародний симпозиум скульптури, м. Пенза, Росія. Фото надано К. Синицьким.
- 3.4.284. Синицький Костянтин (Київ). Augia. 2017. Метал. h – 400 см. Міжнародний симпозиум скульптури, м. Ічеон, Південна Корея. Фото надано К. Синицьким.
- 3.4.285. Синицький Костянтин (Київ). Плавчиня. 2002. Камінь. h – 80 см. Міжнародний симпозиум скульптури, Хорватія. Фото надано К. Синицьким.
- 3.4.286. Синицький Костянтин (Київ). Рибачка. 2003. Камінь. h – 120 см. Міжнародний симпозиум скульптури, Хорватія. Фото надано К. Синицьким.
- 3.4.287. Синицький Костянтин (Київ). Засудження. 2016. Камінь. h – 280 см. Міжнародний симпозиум скульптури, Хорватія. Фото надано К. Синицьким.
- 3.4.288. Татарський Василь (Київ). Великий бутерброд із сиром. 2012. Залізо, електрозварювання, поліхромія. h – 350 см.
- 3.4.289. Татарський Василь (Київ). Казимир. Присвята Казимиру Малевичу. 2014. Граніт. h – 120 см. Наведено за [<http://www.art-mt.kiev.ua/some/stone/view/6.html>].

- 3.4.290. Татарський Василь (Київ). Танго. 2018. Граніт. h – 160 см. I Міжнародний скульптурний симпозиум імені Архипенка, ВДНГ, м. Київ. Наведено за [<https://adamovski.foundation/park/tango/>].
- 3.4.291. Татарський Василь (Київ). Паралельні світи. 2008. Залізо, електрозварювання. h – 120 см.
- 3.4.292. Татарський Василь (Київ). Крок уперед. 2011. Бронза. h – 200 см.
- 3.4.293. Татарський Василь (Київ). Діалог. 2017. Метал, електрозварювання. 180×250×80 см.
- 3.4.294. Татарський Василь (Київ). Пульс. 2016. Травертин. h – 250 см. Міжнародний симпозиум скульптури, м. Манавгат, Туреччина. Фото надано В. Татарським.
- 3.4.295. Татарський Василь (Київ). Стара дорога. 2018. Граніт. h – 310 см. Міжнародний симпозиум скульптури, м. Асуан, Єгипет. Фото надано В. Татарським.
- 3.4.296. Татарський Василь (Київ). Промарт. 2014. Мармур. h – 250 см. Міжнародний симпозиум скульптури, Ізраїль. Фото надано В. Татарським.
- 3.4.297. Татарський Василь (Київ). Дитинство (Перший велосипед). 2017. Діабаз. h – 190 см. Міжнародний симпозиум скульптури, м. Аланія, Туреччина. Фото надано В. Татарським.
- 3.4.298. Татарський Василь (Київ). Коханья. 2018. Мармур. h – 270 см. III Міжнародний симпозиум скульптури, м. Ейлат, Ізраїль. Фото надано В. Татарським.
- 3.4.299. Татарський Василь (Київ). Балет. 2019. Метал, електрозварювання. h – 300 см. XVII Міжнародний симпозиум скульптури, муніципалітет Удон, Франція. Фото надано В. Татарським.

- 3.4.300. Кочмар Володимир (Харків). Адам і Єва. 2005. Бронза, камінь. 200×120×30 см.
- 3.4.301. Кочмар Володимир (Харків). Діалог. Диптих. 2006. Вапняк. h – 300 см. I Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Український степ – 2006», м. Донецьк. Наведено за [<http://www.kochmar.com/symposiums.php>].
- 3.4.302. Кочмар Володимир (Харків). Жінка. 2017. Мармур. h – 65 см. XIII Міжнародний симпозіум скульптури, м. Морж, Швейцарія. Наведено за [<http://www.kochmar.com/symposiums.php>].
- 3.4.303. Кочмар Володимир (Харків). Без назви. 2018. Камінь. h – 165 см. XII Міжнародний симпозіум скульптури, кар'єр Мільціца «Крабатштайн», Німеччина. Наведено за [<http://www.kochmar.com/symposiums.php>].
- 3.4.304. Кочмар Володимир (Харків). Візничий. 2012. Дерево. h – 340 см. I Міжнародний симпозіум скульптури, м. Ізмір, Туреччина. Наведено за [<http://www.kochmar.com/symposiums.php>].
- 3.4.305. Кочмар Володимир (Харків). Асклепій. 2014. Мармур. h – 280 см. Міжнародний симпозіум скульптури в камені, м. Ізмір, Туреччина. Наведено за [<http://www.kochmar.com/symposiums.php>].
- 3.4.306. Кочмар Володимир (Харків). Романтичний кентавр. 2019. Камінь. h – 300 см. Міжнародний симпозіум скульптури, муніципалітет Сен-Мішель-де-Шавень, Франція. Наведено за [<http://www.kochmar.com/symposiums.php>].
- 3.4.307. Кочмар Володимир (Харків). Жінка. 2008. Мармур. h – 165 см. Міжнародний симпозіум скульптури, м. Мармарис, Туреччина. Наведено за [<http://www.kochmar.com/symposiums.php>].
- 3.4.308. Кочмар Володимир (Харків). Ольга. 2011. Бронза. h – 250 см. IV Міжнародний симпозіум скульптури «Осінь. Натхнення», м. Пенза, Росія. Наведено за [<http://www.kochmar.com/symposiums.php>].

- 3.4.309. Кочмар Володимир (Харків). Без назви. 2017. Камінь. h – 200 см. На замовлення художника А. Струмільо. III Міжнародний симпозіум скульптури, м. Сувалки, Польща. Наведено за [<http://www.kochmar.com/symposiums.php>].
- 3.4.310. Кочмар Володимир (Харків). Великі гонки. 2010. Бронза. h – 230 см. XI Міжнародний симпозіум скульптури та I Мистецький симпозіум Міжнародного автомобільного парку, м. Чаньчунь, Китай. Наведено за [<http://www.kochmar.com/symposiums.php>].
- 3.4.311. Додатко Олена (Олександрія). Маленька співачка. 2014. Пісковик. h – 280 см. Міжнародний симпозіум скульптури «Обличчя скульптури», м. Миколаїв Львівської області. Наведено за [<https://www.behance.net/gallery/69541369/First-game>].
- 3.4.312. Додатко Олена (Олександрія). Баранчик на баранчику. 2015. Пісковик. h – 220 см. Симпозіум скульптури, м. Миколаїв Львівської області. Фото надано О. Додатко.
- 3.4.313. Додатко Олена (Олександрія). Ножиці. 2018. Травертин. h – 180 см. Міжнародний симпозіум скульптури, м. Денізлі, Туреччина. Наведено за [<https://www.behance.net/gallery/69541369/First-game>].
- 3.4.314. Додатко Олена (Олександрія). Точка руху. 2020. Чорний вапняк. h – 225 см. Міжнародний симпозіум скульптури, м. Сухар, Оман. Фото надано О. Додатко.
- 3.4.315. Додатко Олена (Олександрія). Зерно. 2019. Камінь. h – 290 см. Міжнародний симпозіум скульптури, м. Ая-Напа, Кіпр. Наведено за [<https://www.behance.net/gallery/69541369/First-game>].
- 3.4.316. Додатко Олена (Олександрія). Перша гра. 2018. Мармур. h – 165 см. XVIII Міжнародний симпозіум скульптури Проконнеса, острів Мармара, Туреччина. Наведено за [<https://www.behance.net/gallery/69541369/First-game>].

3.4.317. Додатко Олена (Олександрія). Зшиті. 2019. Граніт. h – 250 см. Міжнародний симпозіум скульптури, муніципалітет Пахара, острів Фуертевентура, Канарські острови. Фото надано О. Додатко.

Ілюстрації



2.1.1. Протас Володимир (Київ).
Викрадення Європи. 1986



2.1.2. Протас Володимир (Київ).
Викрадення Європи. 1987



2.1.3. Макушин Юрій (Миколаїв).
Кора. 1991



2.1.4. Булавицький Іван (Миколаїв).
Амфора. 1991



2.1.5. Дяченко Олександр (Київ).
Композиція з кубиків.
1996



2.1.6. Протас Володимир (Київ).
Народження Афродити. 1996



2.1.7. Пантелєєв Володимир (Гродно,
Білорусь). Біла Мадонна. 1996



2.1.8. Альошкін Олексій (с.
Букатинка Вінницької області).
Сповнена духу. 1999



2.1.9. Альошкіна Людмила (с.
Букатинка Вінницької області).
Шепіт. 1999



2.1.10. Протас Володимир (Київ).
Діана. 1999. Вапняк



2.1.11. Корж Богдан (Ужгород).
Журба. 1998



2.1.12. Матл Петро (Мукачево).
Знахар. 1998



2.1.13. Роман Василь (Ужгород).
Ангел. 1998



2.1.14. Синчук Віталій (Мукачево).
Дерево життя. 1998



2.1.15. Антип Петро (Горлівка/Київ).
Давид і Голіаф. 2006



2.1.16. Дяченко Олександр (Київ).
Формула степової пластики. 2006



2.1.17. Дяченко Олександр (Київ).
Пластика степу. 2007



2.1.18. Мацюк Олександр (Київ).
Жіночка та сонце. 2006



2.1.19. Кудлаєнко Григорій (Львів).
Ярило. 2006



2.1.20. Лодяний Микола (Харків).
Куманець. 2006



2.1.21. Бабак Олександр (Київ).
Камінь наріжний. 2006



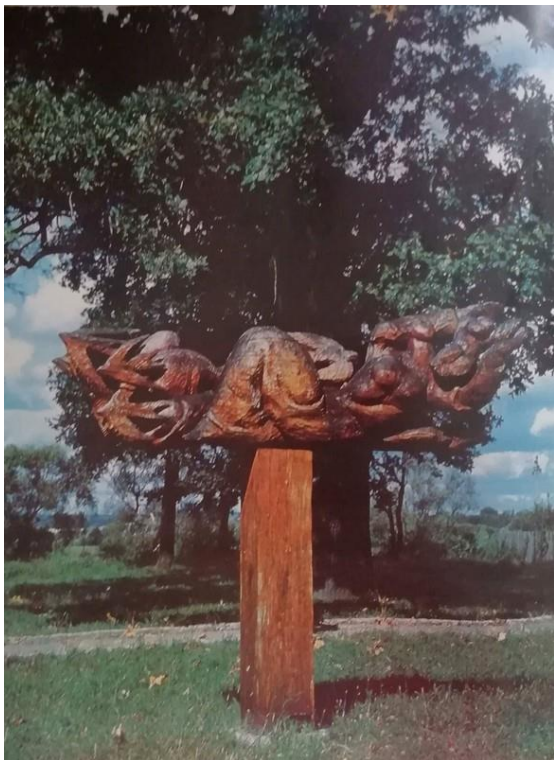
2.2.22. Фуженко Анатолій (Київ).
П'єта. 1987



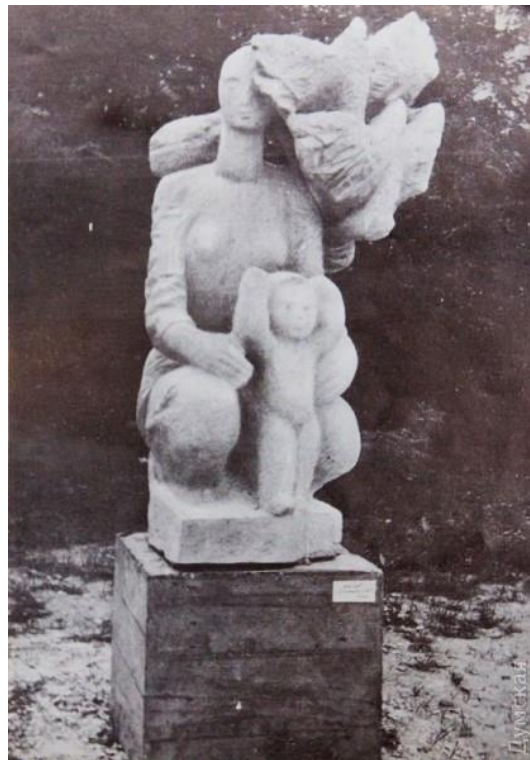
2.2.23. Синькевич Юлій (Київ).
Пам'ять. 1979



2.2.24. Синькевич Юлій (Київ). П'єта.
1976



2.2.25. Синькевич Юлій (Київ).
Хмари та птахи. 1987



2.2.26. Синькевич Юлій (Київ).
Крила. 1988



2.2.27. Синькевич Юлій (Київ).
Птахи Чорнобиля. 1987



2.2.28. Синькевич Юлій (Київ). Птахи
Чорнобиля. Аверс (фрагмент). 1988



2.2.28а. Синькевич Юлій (Київ).
Птахи Чорнобиля. Реверс (фрагмент).
1988



2.2.29. Синькевич Юлій (Київ).
Дерево життя. Аверс. 2006



2.2.29а. Синькевич Юлій (Київ).
Дерево життя. Реверс. 2006



2.2.30. Синькевич Юлій (Київ).
Кругообіг життя. 2008



2.2.31. Синькевич Юлій (Київ).
Камінь віри. 2003



2.2.32. Синькевич Юлій (Київ). Оранта
– Непорушна стіна. 2017



2.2.33. Синькевич Юлій (Київ).
Гамалія. 2007



2.2.34. Синькевич Юлій (Київ).
Соборність. 2006



2.2.35. Синькевич Юлій (Київ).
Музика. 1993



2.2.36. Синькевич Юлій (Київ). Крила.
1999



2.2.37. Синькевич Юлій (Київ).
Крила. 2000



2.2.38. Синькевич Юлій (Київ). Крила
віків. 2002



2.2.39. Синькевич Юлій (Київ).
Музыка польоту. 2000



2.2.40. Синькевич Юлій (Київ).
Симфонія. 2002



2.2.41. Синькевич Юлій (Київ).
Серія «Пливають століття, летять
тисячоліття». 2005



2.2.42. Степанов Микола (Одеса).
Чекання. 1986



2.2.43. Степанов Микола (Одеса).
Валькірія. 1986



2.2.44. Степанов Микола (Одеса).
Мурафа. 1986



2.2.45. Степанов Микола (Одеса).
Оборонці. 1986



2.2.46. Степанов Микола (Одеса).
Пан. 1987



2.2.47. Степанов Микола (Одеса).
Роксолана. 1987



2.2.48. Степанов Микола (Одеса).
Роксолана / Оберіг Чорного моря.
1988



2.2.49. Степанов Микола (Одеса).
Аріон. 1988



2.2.50. Степанов Микола (Одеса).
Південна зоря. 1999



2.2.51. Шишов Віталій (Київ). Минуле і сучасне. 1986



2.2.52. Шишов Віталій (Київ).
Споглядач або звіздар / Вода і камінь.
1984



2.2.53. Шишов Віталій (Київ).
Мирне небо. 1986



2.2.54. Шишов Віталій (Київ).
Легенда (триптих). 1987



2.2.55. Шишов Віталій (Київ).
Легенда (фрагмент). 1987



2.2.56. Шишов Віталій (Київ).
Легенда (фрагмент). 1987



2.2.57. Шишов Віталій (Київ).
Легенда (фрагмент). 1987



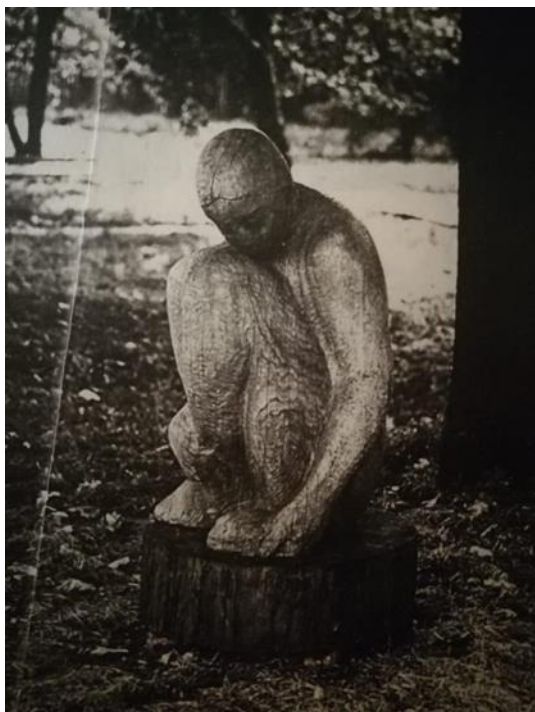
2.2.58. Шишов Віталій (Київ). Князь
Ярослав. 1988



2.2.59. Шишов Віталій (Київ). Минуле та нинішнє. 1988



2.2.60. Шишов Віталій (Київ). Проникнення. 1990



2.2.61. Дяченко Олександр (Київ). Дівчина з черепашкою. 1986



2.2.62. Дяченко Олександр (Київ). Кокон. 1988



2.2.63. Дяченко Олександр (Київ).
Відпочинок біля моря. 1988



2.2.64. Дяченко Олександр (Київ).
Повернення блудного сина. 1992



2.2.65. Дяченко Олександр (Київ).
Стіна. 1990



2.2.66. Дяченко Олександр (Київ).
Мати і дитя. 2008



2.2.67. Дяченко Олександр (Київ).
Материнство. 2008



2.2.68. Дяченко Олександр (Київ).
Подвійний портрет. 2017



2.2.69. Дяченко Олександр (Київ).
Пластичний етюд на тему
української архаїки. 1994



2.2.70. Дяченко Олександр (Київ).
Українська архаїка. 2019



2.2.71. Дяченко Олександр (Київ).
Жіночий торс у русі. 2013



2.2.72. Дяченко Олександр (Київ).
Чоловіча голова. 2014



2.2.73. Дяченко Олександр (Київ).
Жіноча голова. 2012



2.2.74. Білик Микола (Київ).
Берегиня. 1988



2.2.75. Білик Микола (Київ). Храм.
1989



2.2.76. Білик Микола (Київ).
Таємниця народження. 1989



2.2.77. Білик Микола (Київ).
Братина. 1990



2.2.78. Білик Микола (Київ).
Трипільська легенда. 2004



2.2.79. Білик Микола (Київ).
Поцілунок. 2007



2.2.80. Білик Микола (Київ). Закохані.
2013



2.2.81. Білик Микола (Київ). Родина.
2017



2.2.82. Білик Микола (Київ).
Маленький ангел. 2008



2.2.83. Білик Микола (Київ).
Гармонія. 2014



2.2.84. Білик Микола (Київ). Весна.
2018



2.2.85. Білик Микола (Київ). Свідок
трагедії. 2008



2.2.86. Федорук Василь
(Україна/США). Земля. 1989



2.2.87. Федорук Василь
(Україна/США). Форми життя. 1991



2.2.88. Федорук Василь
(Україна/США). Земля. 2007



2.2.89. Федорук Василь
(Україна/США). Чумацький шлях.
2008



2.2.90. Прокопов Євген
(Україна/США). Пам'ять /
Народження віри. 1988



2.2.91. Далі Сальвадор. Христос Святого Іоанна від Хреста. 1951



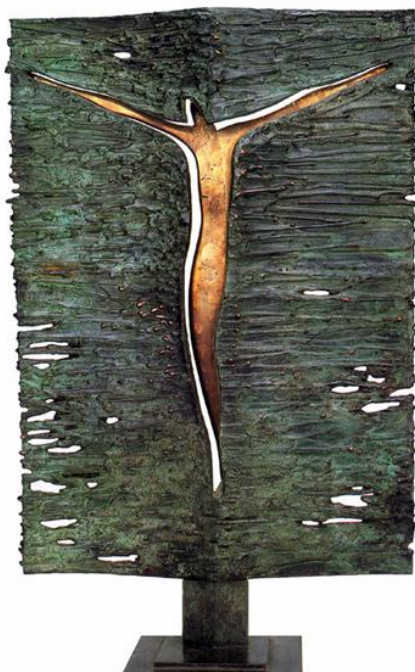
2.2.92. Прокопов Євген (Україна/США). Єдність віри. 1989



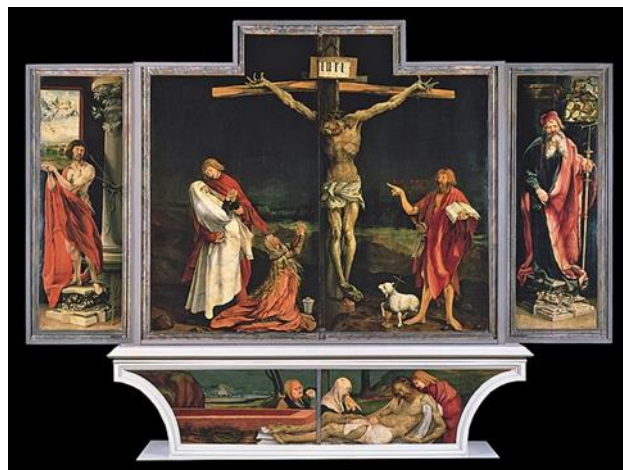
2.2.93. Прокопов Євген (Україна/США). Відродження віри / П'єта. 1990



2.2.94. Прокопов Євген (Україна/США). Тайна Вечеря. 1992



2.2.95. Прокопов Євген
(Україна/США). Розп'яття.
1991



2.2.96. Грюневальд Маттіас. Голгофа.
Ізенгеймський вітар.
Бл. 1506–1515 рр.



2.2.97. Прокопов Євген
(Україна/США). Вознесіння. 1992



2.2.98. Прокопов Євген
(Україна/США). Покрова. 1993



2.2.99. Владимиров Олексій (Київ).
Торжество буття.
1988



2.2.100. Владимиров Олексій (Київ).
Шлях знедолених.
1990



2.2.101. Владимиров Олексій (Київ).
Крила вічності.
1990



2.2.102. Трон Людовізі, або
Народження Афродіти. Центральна
частина. Барельєф.
460–450 рр. до н. е.



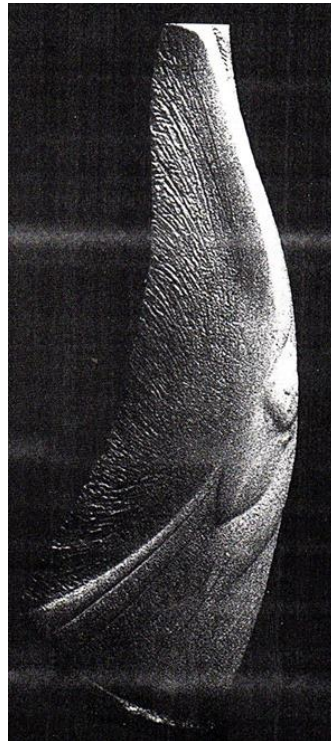
2.2.103. Валієв Анатолій (Київ). Ікар.
1988



2.2.104. Валієв Анатолій (Київ). «Не
плач, Марусенько» / «Засвіт встали
козаченьки».
1989



2.2.105. Валієв Анатолій (Київ).
Прощання.
2008



2.2.106. Валієв Анатолій (Київ).
Янгол, що сходить з небес.
1990



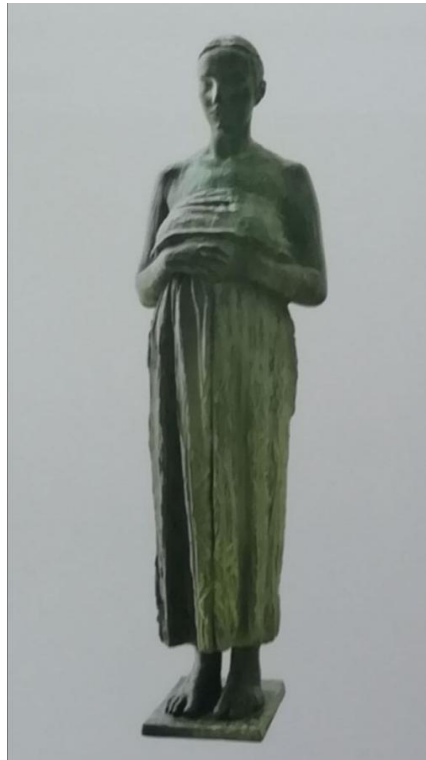
2.2.107. Валієв Анатолій (Київ).
Янгол. 1998



2.2.108. Валієв Анатолій (Київ). Аура.
2004



2.2.109. Валієв Анатолій (Київ).
Молитва. 2007



2.2.110. Сухоліт Олександр (Київ).
Очікування. 1986.
Відливок № 1, 2015



2.2.111. Сухоліт Олександр (Київ).
Торс жіночий. 1989



2.2.112. Сухоліт Олександр (Київ).
Торс чоловічий. 1989



2.2.113. Сухоліт Олександр (Київ).
Мати з немовлям. Рельєф.
1989



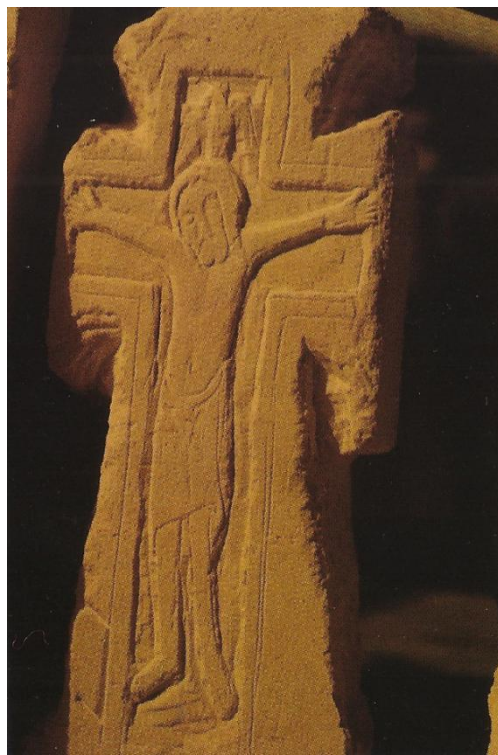
2.2.114. Виставка-акція «Ієрархія
простору» за результатами
симпозіуму-семінару «Абетка».
Фрагмент проєкту. 1992



2.2.114а. Виставка-акція «Адамово
древу» за результатами симпозіуму-
семінару «Знак». Фрагмент проєкту.
1993



2.2.115. Сухоліт Олександр (Київ).
Богородиця з немовлям. 2005



2.2.116. Сухоліт Олександр (Київ).
Розп'яття. 2005



2.2.117. Сухоліт Олександр (Київ).
Архангел Михаїл. 2005



2.2.118. Сухоліт Олександр (Київ).
Благовіщення. 2006



2.2.119. Сухоліт Олександр (Київ).
Пастух. 2005



2.2.120. Сухоліт Олександр (Київ).
Сон. 2006



2.2.121. Сухоліт Олександр (Київ).
Купальниця. 2005



3.1.122. Штерншус Моше (Ізраїль).
Дружина Лота. 1962



3.1.123. Карденас Агустін
(Республіка Куба). Божественність
місяця. 1962

3.1.124. Мідзуї Ясуо (Франція).
Данина Негеву. 1962



3.1.125. Фейн Девід (Ізраїль). Без
назви. 1986

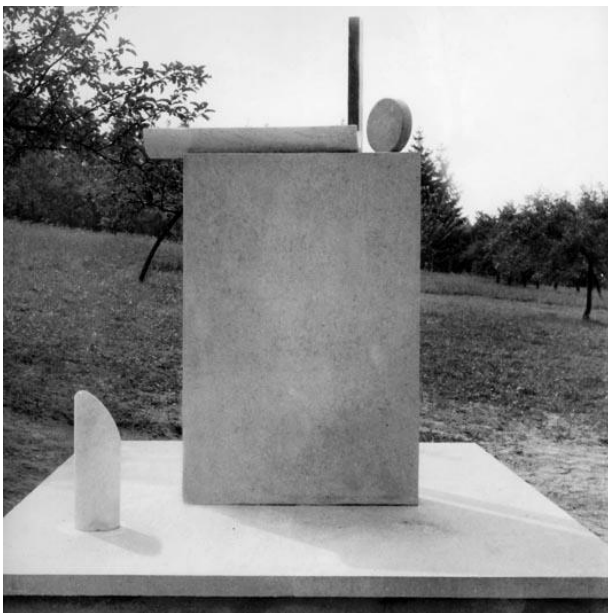
3.1.126. Оріон Езра (Ізраїль). Поле
скель. 1986



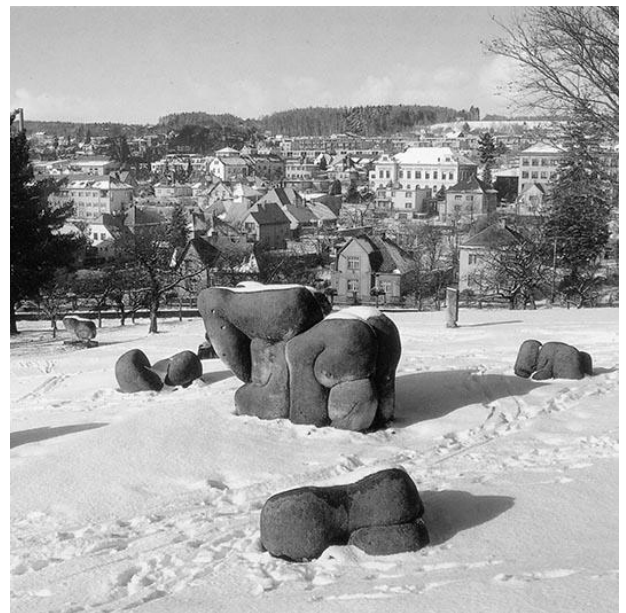
3.1.127. Сало Шауль (Ізраїль). Дім.
1988



3.1.128. Прантл Карл (Австрія).
Камінь для медитації. 1986



3.1.129. Маліч Карел (Чехія).
Просторова композиція. 1967



3.1.130. Васильєв Юрій (колишній
СРСР). Жертовне місце кохання. 1967



3.1.131. Премінгер Таня (Ізраїль).
Орієнтувати рух. 2004



3.1.132. Онарі Тетс (Японія). Роби,
будь зробленим. 2006



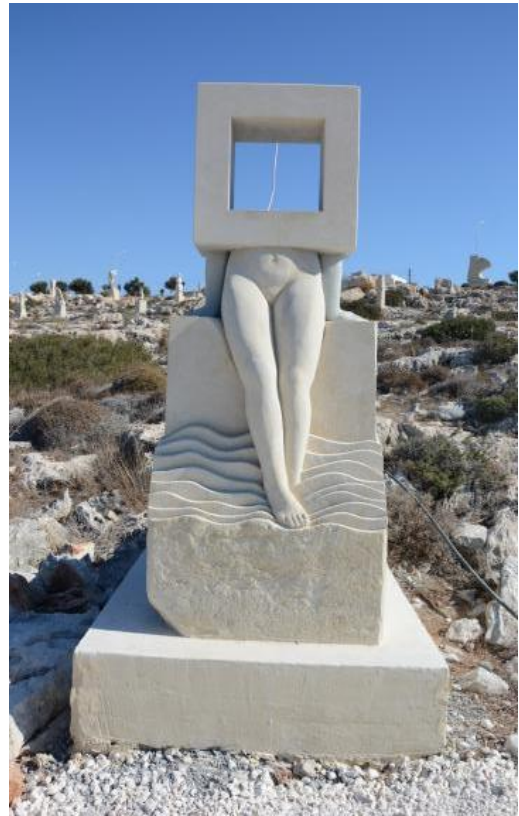
3.1.133. Гарсія Гелена (Еквадор).
Пейзаж. 2008



3.1.134. Хозова Мартіна (Чехія).
Голова. 2016



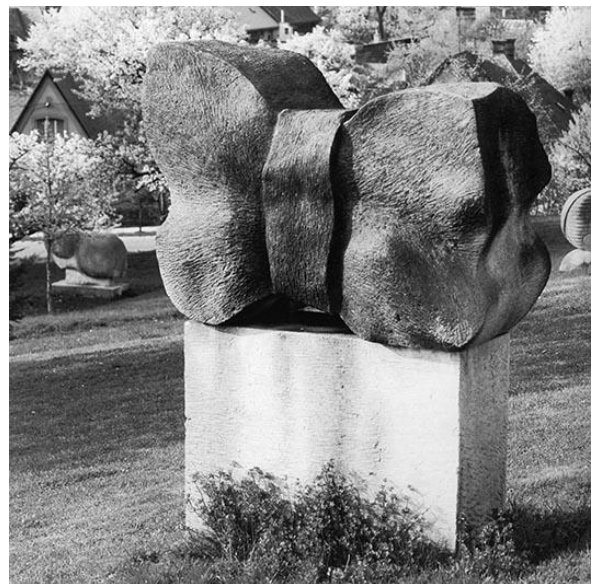
3.1.135. Бачова Крофтова Яна (Чехія). Уважне слухання. 2018



3.1.136. Хофт Роланд (Німеччина). Вид. 2016



3.1.137. Хенніон Седрік (Франція). Сучасна людина. 2016



3.1.138. Фібічова Здена (Чехія). Бант. 1967



3.1.139. Карбонелл Феррер Беатріс
(Іспанія). Колиска. 2006



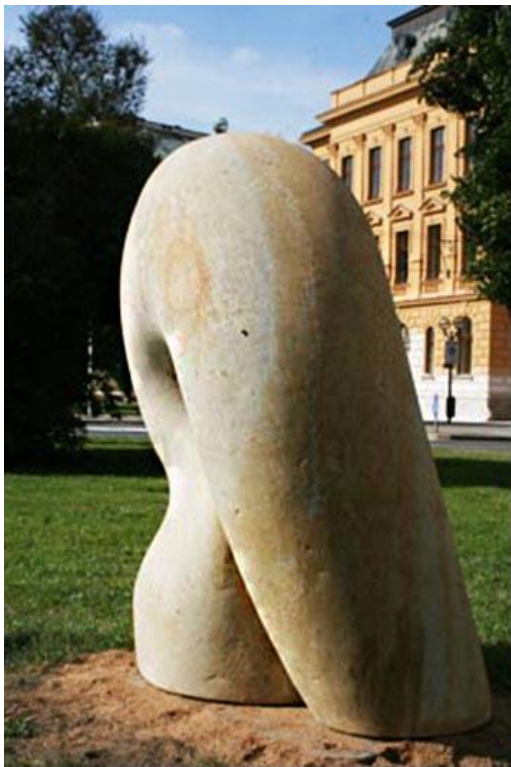
3.1.140. Новотний Міхал (Чехія).
Сніговик. 2016



3.1.141. Кочмар Володимир
(Україна). Перегони. 2016



3.1.142. Шірома Альдо (Перу).
Мрійник. 2018



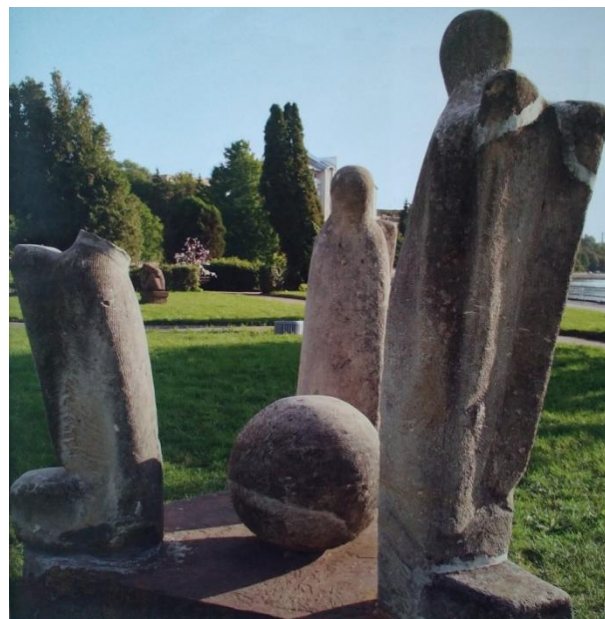
3.1.143. Такаші Кондо (Японія).
Відсутність форм. 2016



3.2.144. Багаліка Юрій (Київ).
Козацька дума. 1989



3.2.145. Багаліка Юрій (Київ).
Осліплення князя Василька. 1990



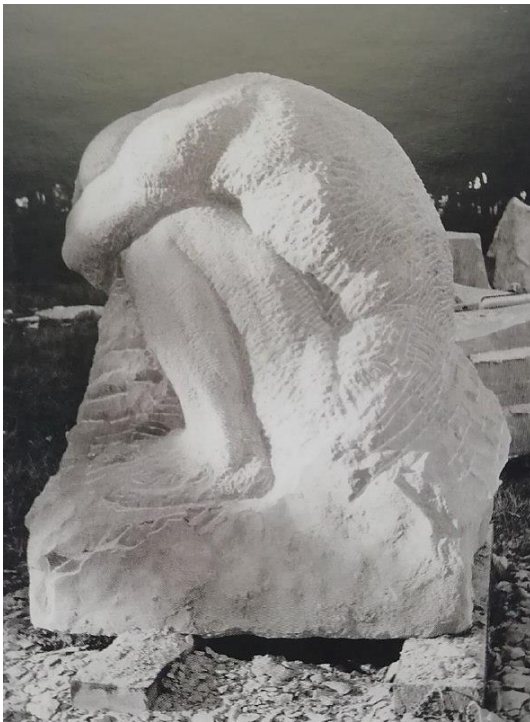
3.2.146. Закревський Василь. Роздуми.
1989



3.2.147. Кудласенко Григорій (Львів).
Відображення. 1989



3.2.148. Косткевич Олег (Київ).
Тривога. 1989



3.2.149. Корчовий Василь (Київ).
Січ. 1990



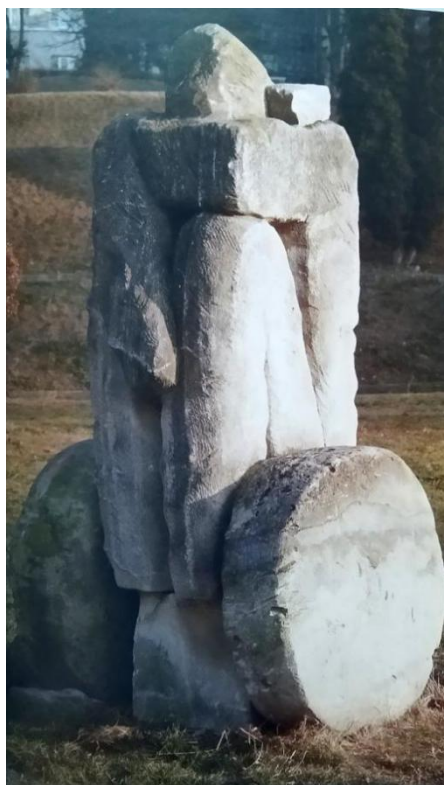
3.2.150. Черствий Борис (Москва,
Росія). Остання династія. 1989



3.2.151. Антонов Сергій (Москва,
Росія). Безгоміння. 1989



3.2.152. Антип Петро (Горлівка/Київ).
Втеча до Єгипту. 1990



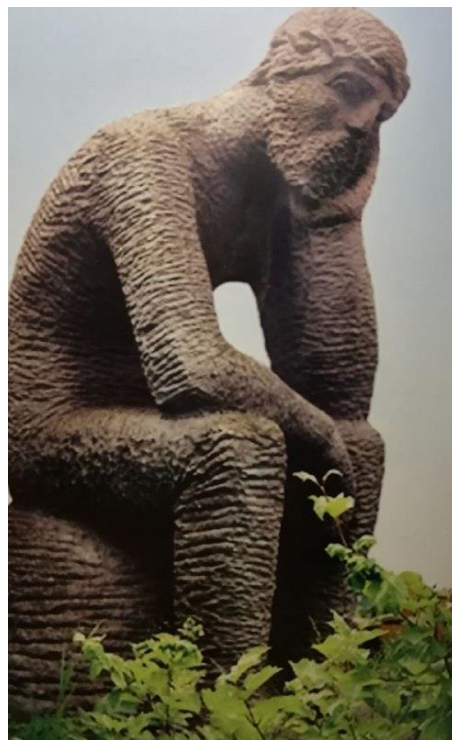
3.2.153. Рахман Вагіф
(Алмати/Торонто). На колісниці.
1990



3.2.154. Копінг Брюс (Сідней,
Австралія). Пам'яті Татліна. 1990



3.2.155. Невеселий Микола
(Тернопіль). Пробудження кентавра.
1989



3.2.156. Мисько Юрій (Київ). Ісус
скорботний. 1990



3.2.157. Козлов Леонід (Київ).
Мислитель. 1990



3.2.158. Козлов Леонід (Київ).
Мадонна степу. 1988



3.2.159. Черствий Борис (Москва, Росія). Народження янгола / Становлення. 1990



3.2.160. Молев Олександр (Ленінград, Росія). Боротьба. 1990



3.2.161. Ропецький Володимир (Львів). Будівельники. 1990



3.2.162. Сучу Даниїл (Румунія). Людина та море. 1990



3.2.162а. Сучу Даниїл (Румунія).
Людина та море. 1990



3.2.163. Косткевич Олег (Київ). Любов
земна / Мить кохання. 1988



3.2.164. Мисько Юрій (Львів).
Смуток. 1988



3.2.165. Черствий Борис (Москва,
Росія). Земля. 1988



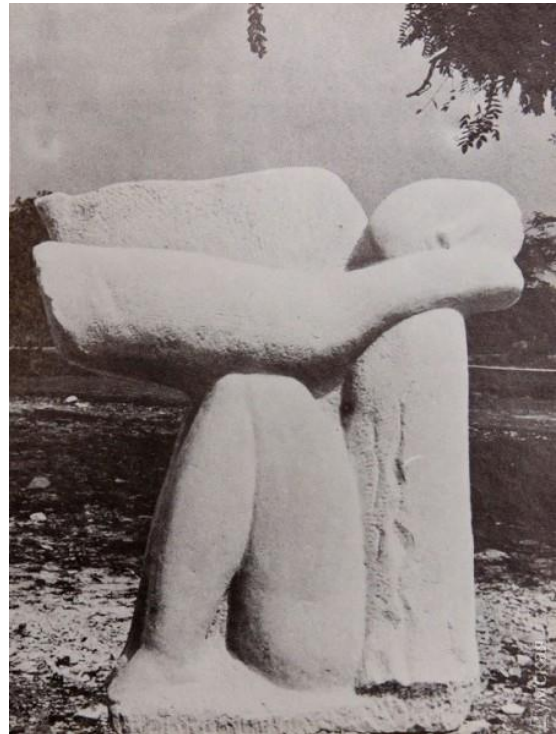
3.2.166. Чоботар Олександр (Київ).
Вранішня засмага / Легенда. 1990



3.2.167. Князик Олександр (Одеса).
Викрадення Європи. 1988



3.2.167а. Князик Олександр (Одеса).
Викрадення Європи. 1988



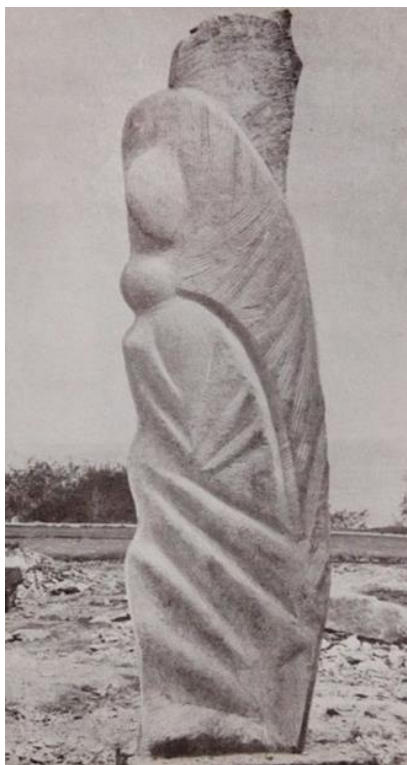
3.2.168. Князик Олександр (Одеса).
Леда та Лебідь. 1990



3.2.169. Коваленко Юрій (Одеса). Дід з котом. 1988



3.2.170. Румянцев Борис (Одеса). Благовіщення. 1988



3.2.171. Пуганов В'ячеслав (Москва, Росія). Благовіщення. 1990



3.2.172. Старух Петро (Львів). Дзеркало. 1989



3.2.173. Старух Петро (Львів). Бесіда
зі всесвітом. 1989



3.2.174. Скодофф Ульріх (Берлін,
Німеччина). Курячий бог. 1989



3.2.175. Петро Антип (Горлівка).
На човні. 1989



3.2.176. Полоник Андрій (Донецьк).
Коханці. 1989



3.2.177. Полоник Андрій (Донецьк)
Ранкова фігура. 1989



3.2.178. Протас Володимир (Київ).
Сізіф. 1988



3.2.179. Теліженко Микола (Черкаси).
Гайдамаки. 2007



3.2.180. Мельников Тарас (Київ).
Гонта в Умані. 2007



3.2.181. Синькевич Лев (Київ).
Покрова. 2007



3.2.182. Сбітнев Сергій (Харків).
Прометей. 2007



3.2.183. Степанян Юрік (Херсон).
«Нічого кращого немає, як тая мати
молодая» / Вікно у світ / Народження
генія). 2007



3.2.184. Штець Микола
(Дніпропетровськ).
Сокіл – вільний дух степів України.
2007



3.2.185. Мисько Людмила (Львів).
Сон. 2007



3.2.186. Нікітін Сергій (Сімферополь).
Катерина. 2007



3.2.187. Протас Володимир (Київ).
Німфа Єгерія. 2007



3.2.188. Білик Микола (Київ). Козак
Мамай. 2007



3.2.189. Гутиря В'ячеслав
(Краматорськ). Колиска історії. 2007



3.2.190. Кочмар Володимир (Харків).
Раб. 2007



3.2.191. Гутиря В'ячеслав
(Краматорськ). Плин часу. 2008



3.2.192. Мисько Людмила (Львів).
Плач над героями Батурина. 2008



3.2.193. Ропецький Володимир
(Львів). Українське воскресіння. 2008



3.2.194. Степанян Юрік (Херсон).
Брама пам'яті. 2008



3.2.195. Мельников Тарас (Київ).
Душі, що воляють. 2008



3.2.196. Мельников Тарас (Київ).
Вічність. 2008



3.2.197. Мисько Юрій (Львів).
Бентежний дух Гетьманства. 2008



3.2.198. Волосенко Владислав
(Торонто, Канада). Реквієм. 2008



3.2.199. Сбітнєв Сергій (Харків).
Кентавр Несс викрадає Деяніру. 2008



3.2.200. Протас Володимир (Київ).
Еврінома. 2008



3.2.201. Гутиря В'ячеслав
(Краматорськ). Суд Паріса. 2008



3.2.202. Добрянський Костянтин
(Київ). Загадка. 2014



3.2.203. Козлов Леонід (Київ).
Пісня. 2014



3.2.204. Багаліка Юрій (Київ).
Медитація. 2014



3.2.205. Синицький Костянтин (Київ).
Той, що їсть сонце. 2014



3.2.206. Горловий Михайло (Київ).
Добрий лев. 2014



3.2.207. Копач Віктар (Білорусь).
Мелодія душі. 2018



3.2.208. Кіндрачук Володимир (Івано-
Франківськ). Пікуй і Красія. 2017



3.2.209. Мурафа Михайло (Івано-Франківськ). Карпо Дніпровський. 2017



3.2.210. Волосенко Олександр (Київ). Карпатська берегиня. 2018



3.2.211. Грицюк Ігор (Хмельницький). Воїн. 2019



3.2.212. Альбржиковський Мачей (Польща). Рапторіан. 2018



3.2.213. Рожицька Ганна (Польща).
Сусіди. 2018



3.2.214. Додатко Олена
(Олександрія). Вікна. 2018



3.2.215. Татарський Василь (Київ).
Млин. 2018



3.2.216. Баранник Сергій
(Маріуполь). Людина, спрямована в
майбутнє. 2019



3.2.217. Левченко Михайло (Київ).
Радість. 2019



3.2.218. Ярдімчі Ілкер (Туреччина).
Ліричне послання. 2019



3.2.219. Хоффманн Флоренс
(Люксембург). Зброя масового
ураження. 2019



3.2.220. Боннін Пласідо Родрігес
(Іспанія). Стійкість. 2019



3.2.221. Матл Петро (Мукачево). In
memoriam Манайло. 2016



3.2.222. Гіді Ендре мол. (Мукачево).
Ілка. 2014



3.2.223. Гіді Ендре мол. (Мукачево).
Кам'яна брунька. 2018



3.2.224. Бієс Пйотр (Польща).
Карпатські тропи. 2016



3.2.225. Кушова Їтка (Чехія).
Мадонна. 2019



3.2.226. Рошташ Беата (Угорщина).
Сімейний будинок. 2019



3.2.227. Татарський Василь (Київ).
Пульс. 2016



3.2.228. Руперт Янош (Угорщина).
Міст. 2017



3.2.229. Дрієньовські Янош
(Угорщина). Єдність. 2017



3.2.230. Марментіні Реа (Іспанія).
Екосистема. 2019



3.2.231. Ахмаді Саїд (Харків). Глорія.
2018



3.2.232. Литвинюк Рішард (Польша).
Млин миру. 2018



3.2.233. Татарський Василь (Київ).
Війна. 2018



3.2.234. Гудело Томаш (Словаччина).
Єдність духу. 2016



3.2.235. Відебаек Оле (Данія). Мости.
2017



3.2.236. Дяченко Олександр (Київ).
Жіночий торс. 2011



3.2.237. Мацюк Олександр (Київ).
Дівчина з човником. 2012



3.2.238. Кочмар Володимир (Харків).
Мрійник. 2013



3.2.239. Антип Петро (Горлівка/Київ).
Пам'ятник каменю. 2014



3.2.240. Золотар'ов Олексій (Київ).
Геометрична архаїка. 2012



3.2.241. Лієн Чін' Хо (Китай). Fruit
Well. 2018



3.2.242. Хашімото Йошимі
(Японія/Німеччина). Квасоля. 2011



3.2.243. Танако Хітоші (Японія).
Брама вітрів. 2013



3.2.244. Цучія Масару (Японія).
Метаморфози/Циркуляція. 2015

3.2.245. Оліва Томас (США).
Сповнений надії / Присвята. 2013

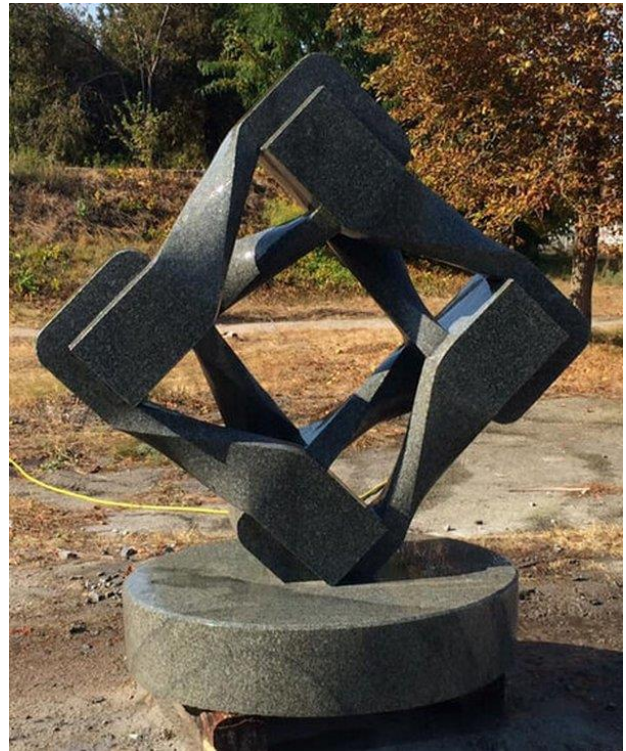


3.2.246. Синькевич Юлій (Київ).
Скіф. Аверс. 2011

3.2.246а. Синькевич Юлій (Київ).
Скіф. Реверс. 2011



3.2.247. Хефт Роланд (Німеччина).
Рівні права. 2019



3.2.248. Мисько-Малярєнко Людмила
(Київ). Коло любові. 2019



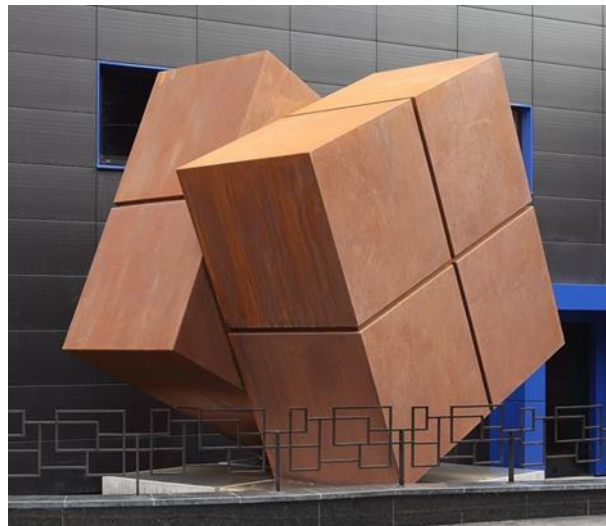
3.2.249. Ягі Йошіо (Японія). Простір
медитації для монаха. 2019



3.2.250. Корчовий Василь (Київ).
Впевнена. 2021



3.2.251. Путрашик Олег (Ужгород).
Трансляція. 2019



3.3.252. Золотар'ов Олексій (Київ).
Рух супрематизму. 2011



3.3.253. Золотар'ов Олексій (Київ).
Фонтан зі скульптурною
композицією «Груша». 2012



3.3.254. Кисельова Ганна (Київ).
Бабка з кравчучкою. 2012



3.4.255. Левченко Михайло (Київ).
Гармонія, що балансує. 2019



3.4.256. Левченко Михайло (Київ).
Дивлячись на небо. 2008



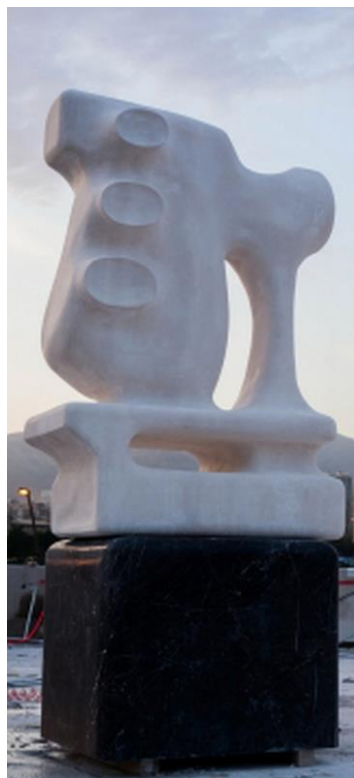
3.4.257. Левченко Михайло (Київ).
Народжені коханням. 2011



3.4.258. Левченко Михайло (Київ).
Народжені коханням. 2009



3.4.259. Левченко Михайло (Київ).
Розмова. 2010



3.4.260. Левченко Михайло (Київ).
Радість. 2017



3.4.261. Левченко Михайло (Київ).
Остання людина. 2015



3.4.262. Левченко Михайло (Київ).
Дивлячись на море. 2015



3.4.263. Левченко Михайло (Київ).
Рівновага розуму. 2017



3.4.264. Левченко Михайло (Київ).
Остання людина. 2013



3.4.265. Мисько Людмила (Київ).
Демон. 2013



3.4.266. Мисько Людмила (Київ).
Побратими. 2013



3.4.267. Мисько Людмила (Київ).
Пегас. 2015



3.4.268. Мисько Людмила (Київ).
Магнітний конструктор ІІІ. 2015



3.4.269. Мисько Людмила (Київ).
Вишиванка. 2017



3.4.270. Мисько Людмила (Київ).
Водиця. 2016



3.4.271. Мисько Людмила (Київ).
Веселкові сходи до щастя. 2014



3.4.272. Мисько Людмила (Київ).
Ткання полотна історії. 2015



3.4.273. Мисько Людмила (Київ).
Вишня. 2019



3.4.274. Мисько Людмила (Київ).
Лабіринт любові. 2018



3.4.275. Синицький Костянтин (Київ).
Істота. 2017



3.4.276. Синицький Костянтин
(Київ). Гамлет UA. 2016



3.4.277. Синицький Костянтин (Київ).
Безглузде самогубство. 2017



3.4.278. Синицький Костянтин
(Київ). У здоровому тілі
здоровий дух. 2013



3.4.279. Костянтин (Київ). Серія «Метаморфози». 2016



3.4.280. Синицький Костянтин (Київ). Серія «Метаморфози». 2016



3.4.281. Синицький Костянтин (Київ). Серія «Метаморфози». 2016



3.4.282. Синицький Костянтин (Київ). У пошуках Ешера. 2018



3.4.283. Синицький Костянтин (Київ).
Моє колесо. 2012



3.4.284. Синицький Костянтин (Київ).
Auriga. 2017



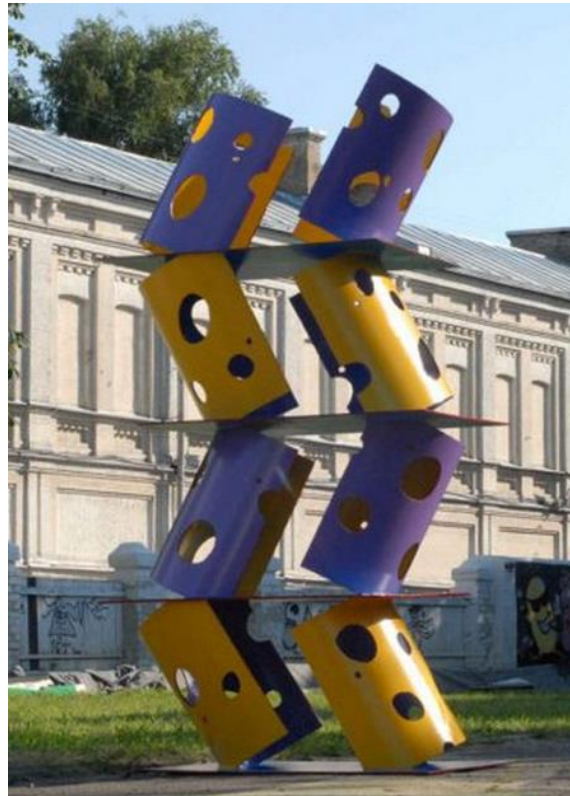
3.4.285. Синицький Костянтин (Київ).
Плавчиня. 2002



3.4.286. Синицький Костянтин (Київ).
Рибачка. 2003



3.4.287. Синицький Костянтин (Київ).
Засудження. 2016



3.4.288. Татарський Василь (Київ).
Великий бутерброд із сиром. 2012



3.4.289. Татарський Василь (Київ).
Казимир. Присвята Казимиру
Малевичу. 2014



3.4.290. Татарський Василь (Київ).
Танго. 2018



3.4.291. Татарський Василь (Київ).
Паралельні світи. 2008



3.4.292. Татарський Василь (Київ).
Крок уперед. 2011



3.4.293. Татарський Василь (Київ).
Діалог. 2017



3.4.294. Татарський Василь (Київ).
Пульс. 2016



3.4.295. Татарський Василь (Київ).
Стара дорога. 2018



3.4.296. Татарський Василь (Київ).
Промарт. 2014



3.4.297. Татарський Василь (Київ).
Дитинство (Перший велосипед). 2017



3.4.298. Татарський Василь (Київ).
Кохання. 2018



3.4.299. Татарський Василь (Київ).
Балет. 2019



3.4.300. Кочмар Володимир (Харків).
Адам і Єва. 2005



3.4.301. Кочмар Володимир (Харків).
Діалог. Диптих. 2006



3.4.302. Кочмар Володимир (Харків).
Жінка. 2017



3.4.303. Кочмар Володимир (Харків).
Без назви. 2018



3.4.304. Кочмар Володимир (Харків).
Візничий. 2012



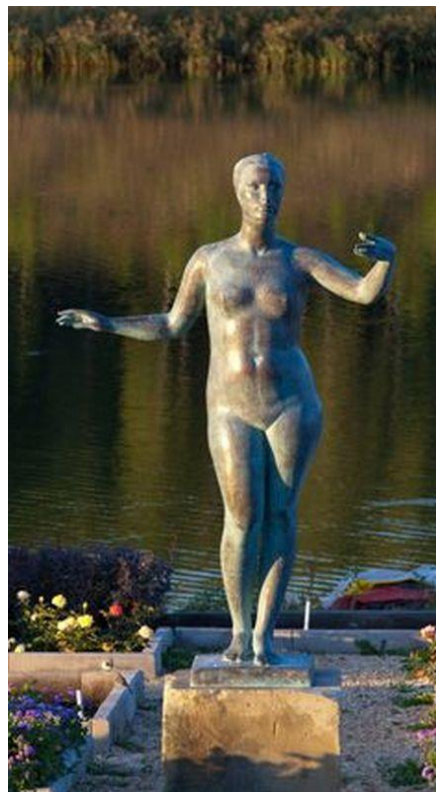
3.4.305. Кочмар Володимир (Харків).
Асклепій. 2014



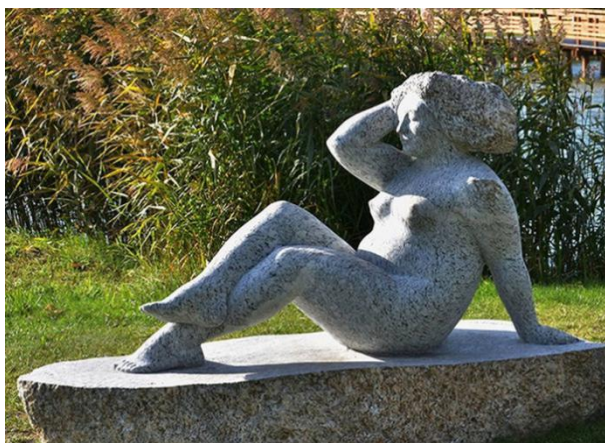
3.4.306. Кочмар Володимир (Харків).
Романтичний кентавр. 2019



3.4.307. Кочмар Володимир (Харків).
Жінка. 2008



3.4.308. Кочмар Володимир (Харків).
Ольга. 2011



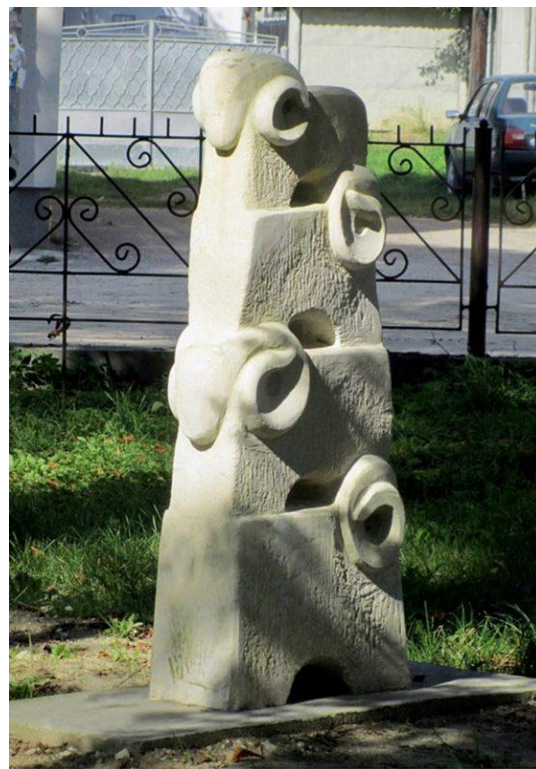
3.4.309. Кочмар Володимир (Харків).
Без назви. 2017



3.4.310. Кочмар Володимир (Харків).
Великі гонки. 2010



3.4.311. Додатко Олена
(Олександрія). Маленька співачка.
2014



3.4.312. Додатко Олена
(Олександрія). Баранчик на
баранчику. 2015



3.4.313. Додатко Олена
(Олександрія). Ножиці. 2018



3.4.314. Додатко Олена
(Олександрія). Точка руху. 2020



3.4.315. Додатко Олена
(Олександрія). Зерно. 2019



3.4.316. Додатко Олена
(Олександрія). Перша гра. 2018



3.4.317. Додатко Олена
(Олександрія). Зшиті. 2019

ДОДАТОК Б

Інтерв'ю з митцями й кураторами

Б.1. Інтерв'ю зі скульптором Євгеном Прокоповим. 16.03.2020,

м. Київ (Україна) – м. Чикаго (США)

М. С. У яких пленерах Ви брали участь?

Є. П. Жодну тему в своєму житті я не експлуатував задовго. Ні гранти та стипендії, ні адміністративні посади, ні пластичні пошуки. Так сталось і з симпозиумами. Серед них – київський Всесоюзний симпозиум 1988 р. (твір «Пам'ять»); Міжнародний симпозиум у м. Рейнсхардорф, НДР, 1989 р. (твір «Єдність Віри»); Міжнародний симпозиум у м. Тернополі 1990 р. (твір «П'єта»); Міжнародний фестиваль в м. Единбурзі, Шотландія, 1991 р. («Протистояння»); створення дванадцяти станкових праць у бронзі в м. Оденсе, Данія, 1992 р. (твір «Тайна вечеря»); Міжнародний симпозиум у м. Києві на Подолі 1992 р. (твір «Покрова») та 1993 р. (твір «Вознесіння»); Міжнародний симпозиум, організований київською галереєю «Ірена» 1994 р. (твір «Слід») і Міжнародний симпозиум у м. Нью-Гемпширі, США, 2001 р. (твір «Індустріальний шторм»).

М. С. Цікавить Ваш досвід керівника київського Всесоюзного симпозиуму 1988 р. Це була суто Ваша ініціатива чи Ви співпрацювали з Ю. Синькевичем (засновником симпозиумного руху – авт.)? Як відбувався процес організації та відбору учасників?

Є. П. Симпозиуми подарував Україні Юлій Синькевич. Я ніколи не відчував себе «членом колективу», тому праця на симпозиумах мене не приваблювала. До того ж творчі здобутки перших симпозиумів мене не вразили. Юлік у 1988 р., я так розумію, вже був втомлений від організаційної праці й, певно, мав важливі для нього творчі плани на той час, тому він звернувся до мене: «Женя, включайся, нужно организовать скульптурный симпозиум в Киеве». Отже, надавши мені можливість зорганізувати симпозиум, він долучив мене до участі в самому

симпозіумному русі. Дарма писати про досвід організації – сьогодні це неактуально. Світ змінився. Шість місяців до початку симпозіуму Алік Косткевич, Інна Євещка (київське управління культури) та я не вилазили з мого авта. Ми працювали на прохання Юліка.

Треба розуміти, що на творчість кожного художника чинили шалений тиск керівництво країни, Мінкульт та Спілка художників. Існування художніх рад – республіканських, Держбуду, Міністерства культури, обласних, районних та – особливо в Києві – виставкової комісії й художньої ради Спілки художників – були посміховиськом, наприклад, для москвичів, а для нас – справжньою трагічною проблемою. Тоді ми боролись та відстоювали своє право чесно працювати і відчували ціну цієї боротьби.

На мій погляд, найбільше надбання Юлікових симпозіумів у тому, що вони надали багатьом невпевненим можливість реалізовуватися поза межами тиску комуністичного суспільства. Це був винятковий час скульптурного братства незламних особистостей, позбавлений київського міщанства та жлобства. Ми запрошували до участі в симпозіумі, допомагали та підтримували всіх, кого вважали талановитими й обнадійливими.

М. С. Чи довелося Вам після того ще організувати симпозіуми в Україні або за її межами?

Є. П. На пропозицію Ірени Осадчої я також був керівником міжнародного скульптурного симпозіуму «Скульп-Тур» 1994 р.

М. С. Яким бачите симпозіумне сьогодні? Наскільки ця практика актуальна в сучасних реаліях?

Є. П. Сьогодні я не бачу для себе сенсу в симпозіумній праці: те, що відбувається на симпозіумах, знаходиться поза межами впливу на сучасну скульптуру.

Її розвиток – у площині розуміння простору, філософії, сучасних технологій. Ці речі неможливо побачити на симпозіумах в бідній країні, а пластичні пошуки скіфів уже давно знайшли своє місце в музейних збірках. Тим паче який скульптор може дозволити собі залишити на два місяці бізнес?

М. С. Яким чином на Вас вплинула участь у симпозіумах? Як це збагатило Вашу образно-пластичну мову?

Є. П. Це був надзвичайний час «чистого повітря». Участь у симпозіумах не вплинула на творчість, але співпраця та підтримка шанованих мною скульпторів надала міцності вірі.

М. С. Коли та як уперше у Вашій творчості з'явилась релігійна тематика, зокрема мотив П'єти? В яких Ваших творах вона вперше виникла – у пленерних чи станковій пластиці? Чи всі Ваші симпозіумні праці пов'язані з цією темою?

Є. П. Усе дуже просто. Я багато років намагався знайти і втілити неординарний погляд на звичні всім факти, це було надзвичайно важко і виснажливо. Певний час мені здавалось, що мій філософський погляд цікавий публіці, тому я вдосконалював пластику, шукаючи істину простору. Але життя виявилось банальнішим, і одного разу я зрозумів, що нікому мої пошуки не потрібні, люди звикли до символів, абетки. Тоді згадалось, що в мистецтві завжди був термін – ВІЧНІ ІСТИНИ. І я, як практична людина, звернувся до розмови з усіма зрозумілою їм мовою й на зрозумілі їм теми.

Складність виявилась у багаторічних пошуках пластичної мови, якою я міг дозволити собі звертатися до «Біблії». Ви питаєте про П'єту. Першим моїм іспитом було Розп'яття. Я не міг до нього підступитись, бо не бачив пластичної можливості поєднати тіло Христа з вертикальною палею ззаду. Декілька років не знаходив рішення. Моє улюблене Розп'яття – авторства М. Грюневальда. Я зробив першу роботу тільки тоді, коли, як і він, прибрав хрест і поєднав його з тілом Ісуса. У пізніших творах мій Ісус взагалі не торкається Хреста. Я не можу з впевненістю

Вам відповісти, що було першим у моїй творчості – яйце чи курка. Сподіваюсь, першою і останньою буде СКУЛЬПТУРА.

Моя «П`ета» була зроблена після відвідування запасників музею Олеського замку, куди нас запросив Б. Возницький, під час прийому комісією львівського симпозіуму. Мене вразив стан «Розп`ять» – усі були варварськи зруйновані, руки-ноги відбиті, все знівечено, і це на Західній Україні! Я був шокований. Моя перша «П`ета», зроблена на симпозіумі в Тернополі, саме про це. У мене Христос також понівечений, без кінцівок, і Марія плаче саме над українським музейним образом Божого Сина. Скульптуру встановили на подвір`ї старовинної козацької церкви.

Так, усі мої симпозіумні роботи я встановив біля церков. Це теж прагматизм. Я бачив, що практично всі роботи, подаровані митцями людям, нікому не потрібні і знищуються. Тож не було сенсу робити твір «на заклання», й, як практична людина, я вирішив, що єдиним місцем, де можливо зберегти працю, є церковне подвір`я. Так і сталось. Скульптура – точна наука.

М. С. Де Ви вперше спробували працювати в камені? Як це позначилось на Вашій подальшій творчості? Якому матеріалу зараз віддаєте перевагу?

Є. П. У художньому інституті був обов`язковий предмет із роботи в мармурі, але це не позначилось на моєму навчанні й пошуках. Я не віддаю перевагу матеріалам (звичайно, кожен професіонал використовує якості матеріалу). Для мене важливішою є здатність розташувати думку в просторі. До речі, відповідь на Ваше питання про матеріал міститься в роботі «Ілюзія» 1990 р. Подивіться на цю роботу з профілю. Вона не має зворотної сторони і наповнення «матеріалом». Це саме моя думка про те, що скульптура – лише мікронно тонка ілюзорна плівка поверхні, правильно розташована скульптором у просторі. Усе інше, можливе насичення об`єму тоннами будь-якого матеріалу не є СКУЛЬПТУРОЮ.

М. С. Де саме в Києві встановлені «Покрова» 1992 р. та «Ілюзія» 1990 р.? Це – симпозіумні роботи?

Є. П. «Покрова» знаходиться в Києво-Могилянській академії, біля Мазепинського корпусу, але робилася на симпозіумі для іншого місця. «Ілюзію» створено в майстерні до виставки «Трійця» (С. Якутович, Т. Сільваші, Є. Прокопов) 1991 р.

М. С. Який із Ваших пленерних творів вважаєте найвдалішим і знаковим для Вашої творчої біографії?

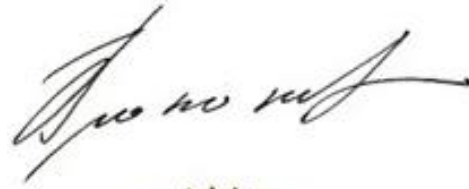
Є. П. Думаю, що моя знакова робота – це «Тайна вечеря», зроблена експромтом на симпозіумі в м. Оденсе, Данія. Перший відлив знаходиться в найстарішій данській церкві. Під час Другої світової війни ця церква була знищена фашистами, і жінка-меценат, котра на тому ж місці за свій кошт звела нову сучасну церкву, купила в мене цю скульптуру разом із «Розп'яттям», яке придбала для вівтаря церкви. Також знаковою вважаю свою скульптуру «Єдність Віри» в м. Рейнсхардорфі, Німеччина. Вона встановлена між входом до подвір'я церкви, будівлею церкви та цвинтарем, розташованим праворуч та ліворуч від церкви. У цьому творі один символ страждань та надії – Хрест, який звернений до всіх і кожного та об'єднує тих, хто прийшов, церкву, небо й померлих: «По вірі воздасться!» Після закінчення симпозіуму на прохання священників композицію встановили на подвір'ї лютеранської церкви XIV ст.

М. С. Чи брали Ви участь у симпозіумах після переїзду до США?

Є. П. Я не переїжджав до США, мої майстерні сьогодні в Києві, Чикаго та Флориді. Усі вони в робочому стані й працюють. Після 1998 р. на запрошення Джона Вайтмана я взяв участь у симпозіумі, що відбувся в м. Нью-Гемпширі, США.

Обставини останніх років надзвичайно змінили мій світогляд. Зваживши все, я накреслив суто особистий план праці на наступні роки, і ми зі Світланою (дружиною – авт.) маємо намір виконати його.

З моїх слів записано вірно



Є. Й. Прокопов



Б.2. Інтерв'ю зі скульптором А. Валієвим. 25.06.2019, м. Київ

М. С. Коли Ви долучилися до симпозиумного руху?

А. В. Для мене симпозиумний рух почався 1988 р. під час II Республіканського симпозиуму скульптури в камені в м. Ямполі на Вінниччині. Після першого ямпільського симпозиуму до участі в ньому почали запрошувати молодих скульпторів.

М. С. В яких умовах Вам доводилося працювати?

А. В. Плідній роботі сприяли поклади місцевого пісковика, зручного в обробці, а також тамтешні давні традиції різьблення в камені. Симпозиум був організований за сприяння місцевої влади, яка облаштувала для нас наметове містечко. Працювали ми на території кар'єра в околицях села Глибочок.

М. С. Як виникла ідея Вашого першого пленерного твору?

А. В. Кожен виконував скульптуру на вільну тему. Я зробив «Ікара». На таку ідею мене надихнув побачений мною в кар'єрі необроблений дикий камінь, дуже динамічний за своєю формою. Він наче хотів відірватися від землі, хоча важив більше 7 тонн. До того ж камінь мав насичений золотаво-жовтий колір. Так народився образ Ікара, який долає силу земного тяжіння. Виразність каменя підкреслив контрастом реалістично модельованого обличчя Ікара та узагальнено вирішених крил, на які були схожі продовгуваті форми каменя. Ця декоративно-умовна скульптура була встановлена в Ямпільському парку скульптури.

М. С. Як далі розвивалася Ваша симпозиумна діяльність?

А. В. Мій другий симпозиум відбувся 1989 р. у м. Тернополі, але він мав уже міжнародний статус, зокрема через участь бельгійця Тьєрі Верхеллена. Наш робочий майданчик знаходився на березі озера Лебедине у місцевому парку імені Тараса Шевченка, в оточенні природи.

М. С. Що цього разу вплинуло на створюваний Вами образ?

А. В. Тема згаданого пленеру так само була вільною. Тоді джерелом натхнення для мене стали місцева природа та фольклор. Працювали в пісковнику червоного кольору, більш щільному за структурою. Такий емоційний колір визначив відповідну тему – «Засвіт встали козаченьки». Оскільки нам надали великі блоки розміром 200x220 см, то я вирішив поділити блок на 2 нерівні частини. Зробив фрагментарно козака верхи на коні. У меншій частині зобразив Марусеньку, з якою попрощався козак. Потім розсунув ці 2 частини на таку відстань, аби було зрозуміло, що колись це був один блок, і щоб не втратити початковий зв'язок між частинами. Композиція акцентувала ідею, що первинно цілісність поділилася на 2 частини: більшу – динамічнішу, меншу – пасивнішу. Це історія на кшталт сюжету про Одиссея та Пенелопу.

М. С. Хто став художнім керівником харківського симпозіуму, в якому Ви брали участь 1990 р.?

А. В. Керував процесом скульптор Юлій Львович Синькевич. Треба наголосити, що симпозіумний рух в Україні започаткував саме він. Він був видатним скульптором, завжди працював у матеріалі – бронзі, камені. Екстер'єрна, паркова скульптура передбачає більш складну організацію процесу виготовлення: це – інший масштаб, ніж той, із яким скульптор працює у майстерні. Юлій Львович був у цій царині доволі досвідченим, оскільки одним із перших брав участь у пленерах в інших країнах: Вірменії, Грузії, Прибалтиці. Треба віддати йому належне: цей свій досвід у межах СХУ він застосував і прищепив в Україні.

М. С. Можете детальніше розповісти, як впроваджувалася симпозіумна практика в Україні в другій половині 1980-х рр.?

А. В. Раніше у творчій діяльності Спілки художників України симпозіуми не передбачалися. Можна було виконувати паркову скульптуру, фонтани. Але це були замовні роботи, які обмежували творчу свободу скульпторів розміром, тематикою тощо. Симпозіуми стали новим етапом розвитку монументально-декоративної скульптури, адже на пленерах майстер відчував себе вільніше, працював просто

неба та відразу в матеріалі. Існує навіть теорія, що справжнє мистецтво може відбутися лише на основі реальної свободи. А замовлення передбачало тривалий та виснажливий процес: спочатку виготовити модель у глині, здати її комісії з багатьох осіб, урахувати побажання старших за посадою, виправити щось та отримати високохудожній твір із урахуванням думки інших колег. Тож індивідуальність образу втрачалася. Насправді на замовленні можна було заробити набагато більше, а на симпозіумах просто надавали харчування та житло. На перших симпозіумах система стипендій ще не працювала, її ввели пізніше. А Художній комбінат був твоїм представником і сплачував за тебе податки, що дуже вигідно. Тому багато художників працювали саме на замовлення, що їх більше приваблювало. Натомість на Заході художники отримували великі гроші саме за творчі роботи.

М. С. Які ще аспекти симпозіумної практики сприяли відчуттю творчої свободи скульпторів?

А. В. Оця абсолютна або відносна свобода була можливою через те, що художник потрапляв у ситуацію, вільну від соціуму. Він був повністю забезпечений із позиції побуту, мешкав у певних природних умовах. Найважливіше, що митець потрапляв у середовище, де культивувалась атмосфера на кшталт школи Піфагора або Парнасу. Художники, відірвані від повсякдення, зовнішнього світу, акумулювали енергію один від одного, що є абсолютно доведеним фактом. Симпозіум – це єдина можливість спілкуватися з художником паритетно, не заважаючи йому, що, безумовно, захоплює і надихає. До речі, це – одна з причин, чому маститі митці долучалися до такої форми взаємодії та творчості, здавалося б, несерйозної (адже що можна зробити в камені за місяць?).

М. С. Між іншим, якби не аргументація деяких владних осіб, що неможливо виконати мистецький твір за такий стислий термін, симпозіумний рух в Україні було б запроваджено набагато раніше, ніж 1986 р.

А. В. Варто розуміти, що за стислі терміни симпозіуму неможливо створити роботу в стилістиці бароко на кшталт творів Л. Берніні. Майстри Відродження теж працювали доволі довго, аби досконало вирізьбити всі елементи цілого. Тож симпозіумна практика є справжньою школою, котра вчить митців виражати свою думку в матеріалі в обмежений період.

М. С. На Ваш погляд, яку роль відіграла робота в техніці прямого висікання просто неба в еволюції сучасної української пластики?

А. В. На пленерах у нас з'явилася можливість виконувати скульптуру без проміжної моделі на кшталт технології створення класичних творів. Можливо, це навіть був крок уперед. В інституті (КДХІ) на другому, третьому та четвертому курсах ми проходили заняття зі скульптури в твердому матеріалі. Ми робили копії римських портретів із допомогою пунктирувальної машини. Це – давній механічний ремісничий метод, але дуже точний. А на пленерах ми спочатку створювали ескізи, а потім збільшували їх єгипетським методом або навіть інтуїтивно. На симпозіумі я теж спершу зробив ескіз у пластиліні, адже не мав попереднього досвіду роботи у великому розмірі. Але вже після перших ударів я відчув, які можливості пропонує камінь, і тоді почав відсікати стільки, скільки треба. Це – складний процес, але більш спонтанний, ніж той, якому ми навчалися в інституті. Тим паче, ще під час ямпільського симпозіуму я зрозумів, що камінь має власне призначення і навіть свій образ. Тож, співпрацюючи з природою, можна зробити справжній мистецький твір. Не дивно, що ідеї декількох робіт мені були підказані саме характером і виразністю каменю.

М. С. Тобто ще до симпозіумів Ви вміли працювати в камені?

А. В. Так, у мене був досвід роботи в камені, яку я уявляв як процес співробітництва автора і твердої форми. Натомість бронза повністю підкоряється художнику, завдяки чому він взаємодіє з нею як універсальний творець. Він має простір для експерименту: бронзова скульптура може висіти, летіти тощо. Можливо, через це я більше ціную роботу в бронзі. Вона навіть не піддається

законам земного тяжіння. Натомість у випадку з каменем доводиться працювати з такими категоріями, як вага, маса, об'єм.

М. С. У який ще спосіб симпозіумна практика відбилася на тогочасному творчому та виставковому процесі?

А. В. До другої половини 1980-х рр. на скульптурних виставках було обмаль творчих робіт. Слід визнати, що саме симпозіуми запровадили тенденцію, завдяки якій художники почали виконувати творчі станкові роботи, почасти в камені, для експонування на виставках. Під час симпозіуму, зробивши свого «Ікара» й чекаючи на постамент, я йшов повз невеликі камені й побачив «сонечко» – нахилений набік пісковик тепло-жовтого кольору, що аж світився на сонці. Настільки цей колір був м'яким і жовтим, настільки цей камінь нагадував сонце, що я додав до нього деякі антропоморфні елементи, кругле обличчя, руку, на яку воно спиралося. Вийшло тепло і правдиво. Цей твір постав за один день. Коли у тебе вже є досвід роботи в твердому матеріалі, а поруч є люди, які заточують твій інструмент (місцеві майстри), то це забирає небагато часу. Тобто участь у симпозіумах, між іншим, сприяла розвитку станкової скульптури. Так, на початку 1990-х рр. за підсумками пленерної роботи я привіз декілька таких композицій на виставку, зокрема вже згадану під назвою «Сонце сідає» та іншу, білосніжного кольору. У свіжосколотого каменю поверхня схожа на перший сніг. Тож я лише окреслив контур дівочого торса, щоб не пошкодити поверхню, що сяяла. Камінь був холодним і вертикальним за своєю структурою. За часів Незалежності за такі скульптури вже не виганяли зі Спілки. Перед тим, 1989 р. через формальний характер праці «Ковзанярка» мене навіть намагалися відрахувати з аспірантури, куди я потрапив на запрошення академіка В. З. Бородая. За формою скульптура була схожа на ракету. Чомусь комісія помітила саме її, хоча в моїй майстерні було багато реалістичних творів.

М. С. Які враження лишилися від участі у Вашому першому міжнародному симпозіумі за кордоном?

А. В. Мій перший зарубіжний симпозіум відбувся 1994 р. у Франції в муніципалітеті Каре-Плуге, регіон Бретань. Нашу поїздку туди організував Ю. Л. Синькевич. З-поміж 200 скульпторів із 30 країн світу обрали 6 від України. Юлій Львович зібрав нас, і ми їхали автобусом Спілки художників України через усю Європу. Їхали туди власним коштом, і це була чи не найперша наша поїздка за кордон. Для тих, кого обрали для участі в симпозіумі, цей факт означав міжнародне визнання. На національних симпозіумах ми отримали досвід колективної роботи на історичну чи національну тематику в місцевих матеріалах – вапняку чи, наприклад, ямпільському або теребовлянському пісковіку. У Каре-Плуге довелося познайомитися з чорним сланцем, який я побачив уперше в житті. У тій місцевості з нього виготовляють черепицю для будинків. Особливих інструментів ми з собою не взяли, адже в Україні нас ними забезпечували. Хтось працював у дереві. Я працював у камені, мав можливість обрати будь-яку брилу, але вони були замалими для симпозіуму терміном 6 днів. Жили ми у наметах або в помешканнях французів. Тоді Європа видавалася нам невідомим світом. На робочому майданчику була підведена електрика, працювала необхідна техніка, котрою можна було скористатися будь-якої миті. Усі розмовляли іноземними мовами, японці працювали з допомогою техніки «Bosch». Хтось робив ленд-арт. Я зрозумів, що світ уже інший. Він почав змінюватися у 1990-х рр.

М. С. Чий образ Ви втілили на французькому симпозіумі?

А. В. Із трьох високих двометрових пілонів я скомпонував фігуру янгола з крилами, з'єднавши їх металевими прутами. А вгорі для того, щоб повторити металевий фрагмент, зробив трикутну голову. Я перевернув ці пілони трикутниками вгору, де вони сходяться. А в металевому трикутнику просвердлив три отвори, котрі символізували корону, щоб підкреслити надприродну сутність «Янгола». Тоді цей твір купила німецька родина, що проїжджала повз. Я сприйняв це як міжнародне визнання. Після того їздив до цієї родини та бачив, що скульптура встановлена біля їхнього маєтку. До речі, це був не перший «Янгол», якого я виконав на симпозіумі. Ще під час харківського симпозіуму 1990-го р. я зробив

ангела в пісковнику. Мій блок каменя був з одного боку плавним, а з іншого обірваним. Плавну частину я перетворив на людську фігуру, а з обірваного боку окреслив крила, складені позаду. Я поставив його під невеликим кутом і назвав «Янголом, що сходить із небес». Скульптуру встановили під деревом. Тоді для мене стало відкриттям, що камінь може бути не лише важким, динамічним і форсованим у своїй внутрішній силі, а й легким, як подарунок небес.

М. С. Як надалі складалася Ваша симпозіумна біографія?

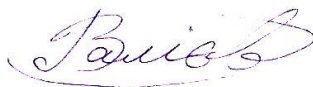
А. В. Після французького симпозіуму ми відчули свої перспективи: для нас дійсно був відкритий цілий світ. Тоді на Заході цікавилися пострадянським мистецтвом, нас запрошували брати участь у виставках і міжнародних симпозіумах. 1996 р. мене запросили до Бельгії у м. Спрімон. Місцевий пленер проводять із метою реклами гранітного кар'єру, де відразу виготовляють деталі архітектури з каменю. Працівники кар'єру різали для нас камінь та забезпечили всі технічні умови. По завершенні творчості традиційно лишили в тому просторі на один рік. Потім скульптуру можна було забрати або доручити адміністрації місцевого Музею каменю її продати. 1996 р. у Спрімоні я зробив янгола, а створена 2001 р. там само скульптура називалася «Земля і небо». Вона була виконана з масивного блока так званого блакитного граніту. Верхівку я відполірував і повернув у бік неба. А іншу частину обробив грубо – вона символізувала землю. Я прагнув показати грубість каменю та водночас діалог із небом. 2002 р. постала робота «Будинок цивілізації». 2003 р. я створив «Берегиню», яка експонується в Посольстві України в Брюсселі. 2007 р. скульптура «Молитва» була придбана мерією Нотр-Дам де Банньо і встановлена на в'їзді в місто. Загалом у моїй творчій біографії налічується 7 бельгійських симпозіумів.

М. С. Чим ще відрізняються умови симпозіумної роботи в Західній Європі від України?

А. В. На Заході віддають перевагу індивідуальній творчості. Спочатку тобі допомагають, а далі робиш усе сам. Там немає ідеологічної складової, але

цінуються якість виконання й творчий підхід. Мені подобалося, що я абсолютно вільно міг застосувати свої професійні навички та вміння. На закордонних симпозиумах ти багато чому навчаєшся, адже бачиш, як працюють інші художники. Це – важливий досвід у власному професійному розвитку.

З моїх слів записано вірно



А. В. Валієв

Б.3. Інтерв'ю з кураторкою Н. Сухоліт (симпозіуми скульптури у м. Бучі, м. Івано-Франківську, м. Городенці, с. Гошів Івано-Франківської області).

24.06.2019, м. Київ

М. С. У Вас за плечима – багаторічний досвід кураторства в різних проєктах. З чого починали?

Н. С. Моя кураторська діяльність у сфері культури почалася у далеких 90-х рр., коли Олександр Сухоліт зробив мене виконавчим директором скульптурного симпозиуму «Абетка». Я тоді займалась питаннями фінансування, забезпечення, іншими технічно-організаторськими проблемами, яких завжди багато на кожному симпозиумі. Цей симпозиум став знаковою подією, оскільки Україна тоді ще не була готова до вирішення таких сміливих пластично-просторових завдань, які ставив перед собою О. Сухоліт. Стимулом для нього стала ідея спробувати попрацювати з конкретним простором і матеріалом (він любить м'який вапняк, який тоді привезли з Альмінського кар'єру). Скульптори працювали на базі його майстерні в Києві. Серед них були: Андрій Полоник, Сергій Дзюба, Олександр Рідний, Роман Кухар і, власне, Олександр Сухоліт. Робота тривала 9 місяців.

М. С. «Абетка» відрізнялась від звичайних скульптурних симпозиумів, якщо не помиляюся...

Н. С. Вона мала формат симпозиуму-семінару, семінару як навчального процесу. Далі О. Сухоліту стало цікаво продовжити його у просторі виставкової зали. Тоді на вулиці Горького у Києві якраз відкрилась нова галерея. Виставка-семінар під назвою «Ієрархія простору» відбулась у 1992 р. Під час її проведення впродовж 7 днів Олександр досліджував простір і його можливості за рахунок інтеграції в нього артеlementів, які, на його думку, мали його оживити, зробити чутливим, рухливим, наситити, так би мовити, божественними еманациями. Симпозиум складався із спілкування, яке займало пів дня, і практичної частини. Щось учасники робили самі (каменю було багато), щось їм радив Сухоліт як лідер

колективного творчого процесу. Останній, до речі, не мав догматичного характеру – усе проходило доволі жваво.

М. С. А де потім були встановлені симпозіумні твори?

Н. С. Досі деякі композиції зберігаються у скульптурному саду майстерні. У перспективі хотілося б усе розчистити, сегментувати та розставити, щоб «Абетці» була приділена особлива увага. Сухоліт і до того проекту брав участь у скульптурних симпозіумах. Йому дуже не подобалось, що скульптури лишаються у міському середовищі, де їх розбивають. До речі, скульптура та місто – це взагалі особлива історія. Я не маю уявлення, чому наші люди настільки дико себе поводять. Після харківського симпозіуму, до речі, розбили усі твори. Найсмійніше, що скульптура Сухоліта, яка отримала першу премію й була найнеадекватнішою для сприйняття (величезний необроблений ідол у формі колони), загинула останньою. Знищили й зрозумілі, ніжні, деталізовані речі, наприклад скульптуру Василя Ярича.

М. С. Яке продовження отримала ця скульптурна ініціатива в майбутньому?

Н. С. Із О. Сухолітом у мене відбулося кілька проєктів. Наступним після «Абетки» став «Знак» (1993) – скульптурний симпозіум тривалістю пів року. По його завершенню виставку не організували. Роботи зберігаються у скульптурному саду біля майстерні О. Сухоліта. Цей досвід надихнув його на нову ідею – провести подібну акцію на приватному Альмінському кар'єрі в Криму. Це неймовірно гарне місце під Сімферополем. Я була куратором, тож мені довелося спілкуватися з його власниками. Усі пішли нам назустріч, забезпечивши умови для проживання, роботи та камінь. Із 1993 р. до 1998 р. тривали переговори щодо отримання офіційного дозволу на проведення цього проєкту на кар'єрі й створення там постійного скульптурного центру. І він працював аж до анексії Криму, де й залишились усі створені впродовж цього періоду скульптури.

М. С. Але ж робота там відбувалась за дещо іншими принципами, аніж звичайний симпозіум...

Н. С. Дійсно, там не проходили симпозиуми з яскраво вираженим початком і завершенням. Робота там радше була побудована як безперервний процес. Сухоліт їздив туди, коли хотів, зазвичай на пів року – з ранньої весни до пізньої осені. До нього приїжджали на запрошення різні митці, теж у будь-який час. Кожен працював сам по собі, маючи можливість для власної самореалізації. О. Сухоліт тоді вже відійшов від ідеї виховання нової генерації скульпторів. Ідеї «Абетки» на той момент себе вже віджили. Я була куратором проєкту до 2006 р., у нас були плани побудови нового сучасного артцентру. Потім ми розійшлись, він продовжив займатись цим проєктом до 2014 р. Це був мій другий великий кураторський проєкт, який завершився для мене невдачею.

М. С. Проте Ви набули неабиякого практичного досвіду. Напевно, тепер добре знаєтесь на специфіці кураторської діяльності?

Н. С. На мій погляд, у нашій країні інститут кураторства не сформований, він де-факто існує, а де-юре – ні. Кураторство має різноманітні форми, смисли та значення. Найбільше мене дивують претензії художників, які чекають від куратора продажу робіт. Чомусь вони плутають функції куратора із галереєю. Продаж робіт куратором не є законним. Підсумовуючи, можу сказати, що поняттям «куратор» ми характеризуємо людину, яка займається артпроєктами. Як вона цим займається – це вже у кожного своя «кухня», свої секрети та знахідки. У мене як куратора трапилася велика поразка в середині мого життєвого шляху. На той час я полишила кураторську справу й взялася за журналістику, пропрацювавши 15 років головним редактором різних видань. Коли я прийшла працювати до Київського національного академічного театру оперети, усі мої здібності та навички виявилися затребуваними. Хоча й протягом цього часу я багато працювала, робила персональні виставки художників, виставки у НСХУ, навіть під час роботи в галереї «Коло» у нас проходили акції на кшталт скульптурних симпозиумів, хоча вони були невиразними й орієнтованими на створення гарної комерційної скульптури, а не на творчий процес.

М. С. Що спровокувало Ваше повернення до кураторства в симпозіумних акціях?

Н. С. Директор нашого театру Богдан Струтинський проводить два фестивалі в Івано-Франківську, один з них – Міжнародний фестиваль мистецтв «Карпатський простір» (проходить з 2016 р.). Мистецький сегмент там дійсно представлений доволі яскраво. Мені як куратору надали усі виставкові простори міста. За три роки ми розгорнули бурхливу виставкову діяльність. Серед наших локацій були: Музей мистецтв Прикарпаття, розташований в колишній усипальниці Станіслава Потоцького, де цього року ми експонували проєкт Оксани Чепелик; Івано-Франківський краєзнавчий музей, в якому завдяки сприянню посольств різних держав відбуваються виставки іноземних художників. Крім того, цього року ми вже втретє проводили скульптурний симпозіум.

М. С. Чи змінився характер цих останніх скульптурних симпозіумів з огляду на те, що вони проводяться у рамках фестивалю мистецтв?

Н. С. Скульптори працюють за містом, а потім під час фестивалю в Івано-Франківську ми впродовж трьох днів (3–5 травня) демонструємо симпозіумні твори на майдані Шептицького. Одна робота з першого симпозіуму була залишена на кар'єрі м. Городенка. Я вбачаю сенс у цьому заході. Нашими учасниками часто стають студенти Харківської державної академії дизайну і мистецтв, НАОМА, Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (вони взагалі є постійними нашими учасниками). Дивлячись на цих хлопців, я скажу, що для них це – надважливо: вони не знайомі з матеріалом, інструментом, технологіями, а скульптурний симпозіум – це річ, яка відсотків на 50 залежить від технічних ресурсів. Я рада, що у мене є гарна команда однодумців-організаторів, на яких я спираюсь, бо зі студентами потрібно працювати: виховувати їх, підтримувати, допомагати. Хтось має це робити. Як правило, одного педагога – замало. Я делекую ці повноваження своїм колегам. Кількість учасників симпозіумів постійно різниться. Цього року було семеро, минулого – дев'ятеро. Тоді ж до нас приїздив мексиканець, були поляки. Критеріїв для відбору учасників

у нас немає, адже ми не платимо стипендії. Камінь обирає кожен сам собі на кар'єрі м. Городенка в Івано-Франківській області. Учасників забезпечують витратними матеріалами. Тривалість симпозіуму – 3 тижні, камінь – вапняк. Природа в тому місці, де працювали скульптори, – фантастична, а ось умови, на жаль, не дуже сприятливі.

М. С. Хто ваші партнери?

Н. С. У дні фестивалю святкується День міста. Зусилля об'єднуються, й місто наповнюється різними заходами. Ми співпрацюємо із Благодійним фондом «Україна Інкогніта», вони організовують Форум мистецьких родин у Тишківцях на Івано-Франківщині. Тож уся симпозіумна колекція 2019 р. була презентована під час форуму. Після нього подальшу долю робіт вирішуватимуть голова цього фонду та Богдан Струтинський. Але у пана Богдана є ідея створити там парк скульптури, місто має для цього всі можливості. На набережній закладений чудовий парк, який охороняється.

М. С. Згадаємо ще один Ваш кураторський проєкт – симпозіум у Бучі 2017 року.

Н. С. У Бучі я організовувала симпозіум на тему «Музика» у рамках «О-Фесту». Проте Буча мене дуже засмутила. Умови були жахливі: учасників поселили на асфальтовому заводі, на подвір'ї якого постійно курсували величезні машини. Питаннями фінансування (виділили копійки) та технічно-матеріального забезпечення опікувався голова міста. Він вирішив облагородити частину лісу та облаштувати парк. Перший симпозіум там зробив Микола Білик. Хто був куратором другого, – не знаю. До нас там провели 2 чи 3 симпозіуми, була велика кількість учасників. Здається, усі твори з попередніх симпозіумів зібрані в одному величезному парку. У нас брали участь 7 скульпторів. Із 6 зроблених творів встановили лише 2, які були готові до початку «О-Фесту». Решту згодом завершили, але куди потім поділи ті роботи, ми не знаємо. У парку їх немає. Працювали в карпатському мармурі – рожевому, оздоблювальному, який замовляв

мер міста. Для скульптурної роботи такий камінь поганий – поводить себе як граніт. За кольором – складний, з тріщинами, вкрапленнями.

М. С. Зважаючи на консервативність традиційних симпозіумів, чи вважаєте, що така форма роботи скульпторів сьогодні актуальна?

Н. С. Нині симпозіуми потрібні, якщо вони орієнтовані на молодь. Для неї це – суттєва підтримка та піар. Особливо під час великих фестивалів, коли у художника дійсно з'являється момент публічності, «виходу» у великий світ. Я дуже люблю працювати з молоддю. Для куратора це – гарний досвід. По-перше, симпозіуми потрібні для виховання та розкрутки молоді. По-друге, потрібні соціально вагомі проєкти, які б слугували певній меті. Візьмемо, до прикладу, якийсь депресивний район або місто України. Для них такі симпозіуми – важлива справа, адже вони створюють певний резонанс у місті, залишають після себе гарні речі. Можливо, вони будуть дискусійними й викликатимуть сумніви, проте залишають після себе певний артпростір, який просто так не викинеш, повз нього не пройдеш. У такий спосіб симпозіуми допомагають розвитку міста й, знову-таки, виховують молодь. Я – за виховання, бо сьогоднішня ситуація в країні свідчить про загальне безкультур'я суспільства. Я не кажу про те, що літні люди не піддаються вихованню – вони цього просто не хочуть. А діти відкритіші сприйняттю нового, пізнанню світу, в них горять очі, їм усе цікаво. Вони не заперечують, не критикують. Це – чудово й для них дуже корисно. Літні люди, які здатні сприйняти скульптурний доробок, знаходять в ньому відпочинок для ока та душі, він у них викликає власні асоціації. Я – за соціально важливі функції, бо скульптура насправді набула якихось потворних форм. Раніше були леніни, їх скинули, поставили пам'ятники Шевченкові та якимсь героям. Те, що відбувається зараз, – це жах. Я в шоці: «Хлопці, ми в XXI-му ст., чому у вашій скульптурі суцільний «соцреалізм»? Радянський Союз здебільшого не зник із наших майданів і вулиць. А це – запит суспільства. Не дай Боже поставити щось інше: знесуть, викинуть, як того нещасного Леніна. Замість того, щоб його продати, вони його зруйнували та викинули. Безумовно, тут присутній момент появи твору мистецтва у міському

середовищі. Звичайно, треба докласти багато зусиль, щоб вийти на гідний рівень, – і куратору, і художнику. Коли у куратора є розуміння, що саме він робить і навіщо, то він і підбирає таких митців, які мислять з ним однаково. Це – найвищий щабель, але я в нього вірю.

М. С. Наскільки я розумію, симпозіум – це ще й неабияка фінансова підтримка митців.

Н. С. Звичайно. В умовах, коли арттринок як такий розвалений, продажів майже не відбувається, а превалюють винятково замовлення на пам'ятники для надгробків, симпозіуми насправді дають можливість заробити.

М. С. Ви кажете, що сьогодні ручна праця уже не має того значення. Береш 3D-верстат і різьбиш...

Н. С. Я – за прогрес, я бачила, як працюють ці верстати. Якби вони були дешевими, то нащо мучити хлопців? Береться масив каменю, забирається основна зайва маса, тоді можна було б витратити набагато менше часу на доведення деталей... Але поки що все це дуже дорого, майже на межі фантастики. Переконана, що ніколи ці технології не стануть дешевшими, бо верстати різьблять приблизно 10 дециметрів на добу. Це дуже повільно. До того ж їх не можна зупиняти, над ними потрібен постійний контроль. А це – людський ресурс, електроенергія. Тим більше – якщо це мрамур. У результаті виходить мила болванка, в якій скульптором робляться певні акценти.

М. С. На Вашу думку, наскільки симпозіуми впливають на трансформацію пластичної мови українських скульпторів?

Н. С. За часів Союзу симпозіуми були щастям, бо на них скульптори виривались із задухи офіційного мистецтва та ще й отримували стипендії. Взагалі потрапити туди було складно. Існувала й система заохочення – по завершенні професійне журі визначало 3 призерів, їм давали премії. Найбільше отримував лауреат першої премії. Це автоматично підіймало статус і рейтинг художника.

Насправді сьогодні симпозиуми отримали значний розвиток: почали використовувати дорогі матеріали й техніку. Але у творчому плані з тих часів особливо нічого не змінилось. Завжди наявне бажання автора сказати щось світові в силу своїх можливостей та здібностей. Знову-таки, якщо є куратор, то колектив скульпторів працює у заданій площині. Але це трапляється дуже рідко. Тему симпозиуму я озвучую ЗМІ та громаді, скульпторів нею не обмежую, хоча вона іноді їм допомагає.

З мейх сив жини
17.10.2019



Б.4. Інтерв'ю зі скульптором і куратором Петром Матлом (міжнародні симпозиуми скульптури в Закарпатті (1998–2000 рр.) і (2014–2020 рр.).

07.09.2019, м. Мукачево / с. Солочин Закарпатської області

М. С. Коли і ким були започатковані симпозиуми скульптури на території Закарпаття?

П. М. Перший закарпатський симпозиум відбувся 1991 р. у м. Ужгороді на околиці Радванці за підтримки «Ліс Банку». Його організував заслужений художник України, скульптор Богдан Корж. Я став ініціатором і художнім керівником перших симпозиумів скульптури у Мукачеві ще на зламі 1990-х – 2000-х рр. На той час я вже об'їздив багато країн світу, мав досвід. Тоді я звернувся до свого знайомого головного архітектора міста Олександра Андялоші та нині покійного живописця Золтана Мички, котрі проводили багато живописних пленерів і жодного скульптурного. Тож ми вирішили просити підтримки у нашого тодішнього мера Василя Ільтя який був залюблений у мистецтво.

М. С. Яку локацію Ви обрали для перших симпозиумів?

П. М. Усі три пленери відбулися на території Мукачівського замку. Наступний мер Віктор Балоба поставився з розумінням до проведення симпозиуму, тож 1999 р. і 2000 р. допомагав вирішувати фінансові питання. Тоді мені телефонували всі скульптори-сусіди по майстерні одного з наших учасників Олександра Мацюка, зокрема Олександр Дяченко та Юлій Синькевич, бо були здивовані, що у нас відбуваються симпозиуми. У ті роки на решті території України симпозиуми припинилися: відчувався справжній вакуум, не було грошей, настали бандитські часи.

М. С. Зазвичай організовані Вами симпозиуми – тематичні...

П. М. Так, перший симпозиум ми назвали «Янгол-охоронець» – як натяк на суворі часи кінця 1990-х рр. Мукачівський замок є найвищою точкою Мукачева. Ми прагнули, щоб створені янголи своїм омофором покрили наше місто. У той

період майже щотижня проходили такі демонстративні мафіозні похорони: попереду йшли дівчата та розкидали квіти на бруківку, а позаду їхали чорні «мерседеси» й «джипи», чиї власники хоронили тих бандитів, яких вони самі вбивали. Це була демонстрація сили. А в квіткових крамницях неможливо було купити жодної троянди. З цього приводу я написав статтю, яку тоді, на жаль, не опублікували. У ній йшлося, про те, що напередодні міленіуму слід подумати, що змінилось у людських душах. Чи дієва спіраль розвитку, чи ні? Християнство намагалося зробити людей кращими, але це не дало вагомого результату. Людство лишилося на тому ж шаблі розвитку, на якому воно зародилось. Уперед просунулась лише технічна революція.

М. С. Звідки приїжджали іноземні учасники тогочасних пленерів?

П. М. Тоді сталося диво: ми змогли запросити двох скульпторів із Угорщини, надавши симпозіуму статус міжнародного. Другий та третій теж були міжнародними. У різні роки до нас з Угорщини приїжджали Ласло Дьорі, Арпад Нейметі, Бейла Мовнуш.

М. С. Яка доля спіткала симпозіумний доробок трьох згаданих пленерів?

П. М. За три роки ми встановили в місті двадцять шість робіт. У парку залишилось 4, у мерії – 3, у замку – 5, у лікарні – 2. Отак порозвозили. 2 роботи вкрали. А 2 знаходяться в мене в саду – я їх відреставрував. Скульптури Василя Татарського й народного художника України Юрія Макушина зламали вцент. Сергій Якунін зі Львова виконав тоді чудову скульптуру – її «переробили». Багато творів знищили хулігани, декілька композицій вкрали прямо з майданів, зокрема мою. Потім ті ж самі крадії прийшли до мене і пропонували за 25 доларів купити мою власну скульптуру – ту, що я подарував місту. Я пішов до міліції, написав заяву, та вона, вочевидь, не дуже тим переймалася. Мені було прикро, що за копійки до нас приїжджали потужні митці з усієї України, але не існувало жодної інстанції, яка б покарала тих злодіїв. Потім припинилося фінансування. Вигідніше було зібрати один стадіон громадян (20 000 осіб), які прийдуть на концерт модної

попгрупи. А стільки ж складає бюджет одного симпозіуму. Хоча сюди приїжджали різні люди та дивувалися: «Ви такі багаті, що маєте аж 26 скульптур на 100-тисячне населення!» Йдеться тільки про пленерні твори – а ще ж місто має багато замовних об'єктів.

М. С. Як відбулося Ваше повернення до організації та тепер уже кураторства симпозіумів скульптури у 2010-х рр.?

П. М. Минуло 12–13 років, і мені знову закортіло зробити симпозіум. Організувати його вдалося власними силами та за сприяння голови Спілки сільського туризму Закарпаття Шарлотти Чізмар. Оскільки спілка опікується туристичним напрямком, то має кілька будинків для сільського туризму. Тож Ш. Чізмар домовилася, щоб кожен другий день нас годувала інша родина. Вона надала нам свій будинок відпочинку – просту сільську хату, де ми розмістилися. Працювали у дворі. А я забезпечив усіх каменем та інструментом. Той камінь я зберігав ще з радянських часів (ямпільський пісковик, кримський вапняк, газганський мармур, уральський мармур). Словак Томаш Гудело привіз дубову колоду на даху маленької машини. У с. Галабор він виконав із неї дуже гарну роботу «Натхнення».

М. С. У чому полягає головна ідея Карпатських симпозіумів скульптури?

П. М. Концепція тоді була розроблена наступна: створена нами для популяризації та розвитку образотворчого мистецтва в Карпатському регіоні громадська організація «Про Арте – Мункач» від імені митців даруватиме скульптури селам за умови, якщо кожне позбавлене нормальних доріг, тротуарів та інфраструктури село візьме на себе відповідальність за створення в себе культурного простору. Це – дуже важлива місія, тому що вона працює на десятки, а то й на сто років наперед. Люди, які навіть не розуміють модерну паркову скульптуру, отримують від неї, як від слова та музики, якийсь заряд. Вони щодня її бачать, відчувають енергетику художника, знаходяться під впливом певної естетики. Коли дитина подорослішає, їй те озветься, вона той досвід передасть і

своїм дітям. Це – малесенька крапля, але вона діє постійно, як кожна паркова скульптура.

Ми свідомо оминали села з розвиненим сільським туризмом і завжди орієнтувалися на місця, де його нема. Тож навколо Берегова започаткували Карпатський скульптурний шлях і щороку його розширювали. Сьогодні він охоплює 240 км та 56 скульптур у 48 населених пунктах. Кожен охочий може проїхатися тим шляхом і побачити згадані скульптури. Звичайно, вони трохи розкидані територією Закарпаття, окрім Березівського району, який можна більш-менш логічно проїхати по селах.

М. С. Яка тема була заявлена першою?

П. М. Темою першого симпозиуму 2014 р. стали «Легенди закарпатських сіл». Кожне село має свою легенду. Ендре Гіді молодший у с. Боржава зробив свою «Ілку» (Ілону). Згідно зі старовинною угорською легендою, в тих місцях жила графиня, яку викрав власник замку, бандит, тогочасний «мафіозі». Його переслідували слуги короля. Щоб не віддавати жінку королю, викрадач убив графиню біля річки Боржави, лишив тіло, а сам утік. На її честь кожен вояк армії приніс капелюх землі – за принципом створення курганів. Той курган стояв у селі, допоки голова колгоспу не розрив його екскаватором, шукаючи золото. В пам'ять про цю легенду ми створили в центрі села новий курган і встановили статую Ілки. Сільська рада завезла 10 самоскидів землі, щоб насипати пагорб, про який ідеться в місцевій легенді. А раніше там був майданчик із круговим рухом.

Іншу скульптуру встановили поруч у іншому селі (чотири угорські села розташовані в ряд на території України). Тут за основу взяли легенду про князя Ракоці. Угорщина за часів його князювання постійно воювала з турками та австрійцями. Тож я зробив скульптуру у вигляді двох кліщів – символічно показав Туреччину (півмісяць) та Австрію (дзьоб орла), а між ними встановив символ Ракоці. Третє село Галабор, до якого немає дороги, знаходиться на угорському кордоні – туди навіть автобуси іноді не доїжджають. Тут колись жив відомий

письменник і нотаріус Добош Бертолон. Він зробив перший літературний переклад «Пісні пісень» Соломона з Біблії. Це була визначна людина, котрій присвятили лише невеличку меморіальну дошку, а тепер стоїть скульптура словацького митця Томаша Гудело. Одну працю ми залишили для майбутнього скульптурного парку, якого ще нема, але всі роботи, що увійдуть до його експозиції, зараз зберігаються в моєму приватному саду. В найближчому майбутньому, я в цьому переконаний, у нас буде розкішний скульптурний парк, що складатиметься із симпозіумних робіт. Ми хочемо, аби він був відкритий для відвідувачів. У нас уже зібралось до десятка скульптур.

М. С. Які ще теми порушують Карпатські міжнародні симпозіуми?

П. М. У цьому проєкті я прагнув вийти за межі нашої області. Третій симпозіум називався «Мости» й був дуже символічним та потужним. Малися на увазі культурні мости між різними націями, адже навколо Закарпаття розташовані чотири кордони, що дається взнаки. Тоді на наше запрошення з Китаю прилетів Ліу Янг – голова Міжнародної асоціації скульптурних симпозіумів ISSA. Він витратив на дорогу власні кошти, які не могла компенсувати вся наша стипендія. Проте тепер ГО «Про Арте – Мункач» є членом цієї організації.

Минулого року (2018 р. – авт.) ми провели три симпозіуми. Один із симпозіумів, присвячених 100-річчю з дня завершення Першої світової війни, називався «Прощавай, зброє!» До того ж минулоріч по світу спалахнула низка конфліктів в Азії, зокрема, в Ірані, а в Україні досі триває страшна війна. Ми хотіли показати, що митці виступають проти війни.

М. С. Хто став вашим подальшим партнером?

П. М. На наступних симпозіумах Мукачівська районна рада та інші спонсори (угорці) вирішили нам допомогти. Побачили, що ми активно вдвох із моїм сином Арпадом організували таку подію, за яку зазвичай відповідає ціла організація. Для цього треба бути фанатом. Ми дуже хотіли спробувати попрацювати в закарпатському червоному мармурі. Й Мукачівська районна рада зробила одного

разу нам такий подарунок – закупила мрамур на всіх учасників симпозіуму. Тоді треба було привезти абсолютно інші інструменти, адже кожен матеріал потребує іншого інструменту, скажімо, різних алмазних дисків.

М. С. Карпатські скульптурні пленери мають неординарну традицію завершення події. Розкажіть детальніше, будь ласка.

П. М. Зараз ми співпрацюємо з директором санаторію «Квітка полонини» Павлом Павловичем Ганинцем, який дуже любить мистецтво та природу. Тож останнього симпозіумного дня проводимо конкурс, і туристи обирають скульптуру, яку вони б хотіли бачити на території цього санаторію. Я надаю такий привілей спонсору, бо він докладає максимум зусиль, щоб учасники пленеру добре себе почували. Зараз тут встановлене «Зерно» Ендре Гіді молодшого з села Велика Добронь, виконане в нашому закарпатському пісковіку. Цей камінь – дуже твердий, андезитний, важкий в обробці, може мати тріщини. Минулого року ми зробили дві скульптури в такому камені. Цьогоріч встановимо ще другу композицію на набережній або деінде, де нам сподобається. Щороку цей санаторій розростається. Колись тут було все перерите, а зараз він – один із найкращих у Закарпатті. Насправді для митців важливо, де їм доводиться працювати. Тим паче, в нас усі симпозіуми – міжнародні. Коли приїжджає скульптор із-за кордону, то для нього оцей санаторій чи інший, де він працює, і є Україна. Я дуже дбайливо ставлюся до того, щоб вони бачили в нас щось позитивне, а не негативне. Тому згодом встановимо таблички біля кожного твору. Адже робіт багато, і ніхто не знає авторства.

М. С. А як Ви ставитеся до того, що зараз симпозіуми зазвичай виходять дуже комерціалізованими?

П. М. Я стояв біля джерел цих симпозіумів ще за радянських часів (у 1988–1989 рр. брав участь у пленерах у м. Ямполі, м. Чернігові та ін.). Тоді вони тривали по 2 місяці – такі собі мегасимпозіуми. І, що важливо, з нами завжди був якийсь гуру-скульптор, організатор. Після того я почав їздити світом і згодом помітив:

деякі скульптори зрозуміли, що їм не потрібні ані майстерня, ні замовлення. Вони просто подаватимуть заявки на симпозіуми і впродовж року забезпечать себе роботою, переїжджаючи щомісяця до іншої держави, де проводиться черговий пленер. Їм не треба сплачувати квартплату, топити будинок, мати майстерню, витратити гроші на матеріал чи інструменти. Учасникам симпозіумів забезпечують проживання та транспорт, ще й платять стипендію в сумі 3 000 – 5 000 євро. Китайці взагалі пішли на великі стипендії – по 15 000 – 30 000 доларів. Аби щомісяця «видавити» з себе отаку скульптуру, потрібно або мати суперталант, або вийти на шаблон. Цей шаблон обернувся на страшну проституцію для симпозіумного руху. Я відразу відчуваю, хто є хто. Не хочу називати прізвища... Нас у світі небагато: може, 300 – 400 скульпторів. Ми майже всі знаємо один одного. Обмінюємося фото – соцмережі взагалі спростили обмін інформацією. Тож симпозіуми дійсно стали на шлях комерціалізації. Раніше навіть у запрошеннях писали: мрієте створити якусь скульптуру, то маєте можливість реалізувати її в нас. Так і було. Проте коли один раз реалізував мрію, другий, 15-й, 16-й раз, тоді вона припиняє бути мрією, перетворюючись на банальний заробіток. Не хочу нікого лаяти: це – вибір людини. Хтось і зараз 5 – 8 – 10 симпозіумів у рік долає. А я би зійшов із розуму від такої кількості. Для мене це – нонсенс.

М. С. На Вашу думку, чи не деградує останнім часом сама ідея симпозіумного руху? Чи не є він таким собі атавізмом у сучасній ситуації?

П. М. Ми тут як динозаври: звикли камінь довбати – от і довбаємо. А нове покоління зараз несе нові ідеї, матеріали та цінності у віртуальному мистецтві. Без долота, киянки, рашпіля, дерева, каменю. Я нічого не розумію в сучасному мистецтві, але визнаю його у певних межах – хоча дадаїзм стверджує, що нема жодних меж. Я переконаний, що мистецтво має покращувати наше життя, аби ми комфортніше почувалися в цьому світі. Сучасне мистецтво – дуже депресивне. Воно говорить про смерть. А я хочу, щоб наші симпозіуми говорили про життя. Сьогодні до нас приїжджають митці з усього світу – Індії, Китаю, Ірану, всієї

Європи – й пропонують своє бачення культури, мистецтва, лишаючи нам частку свого серця.

З моїх слів записано вірно

П. Матл



Б.5. Інтерв'ю зі скульптором Михайлом Левченком. 04.11.2019, м. Київ

М. С. Цього вересня Ви взяли участь у черговому Міжнародному симпозіумі скульптури в китайському м. Чанчуні. Скільки він налічував учасників, адже китайські симпозіуми вирізняються своїми масштабами?

М. Л. У симпозіумі цього разу брали участь вісім країн та 35 скульпторів, переважна більшість – китайці.

М. С. Назва скульптури – «Гармонія, що балансує». У чому полягає її концепція?

М. Л. Це – гармонія, радість, що балансує на нестійкому диску. Стійку вертикальну композицію підкреслюють кольорові смужки. Проте в будь-який момент ця форма може впасти. Висота роботи – 8 м, схожий твір, виконаний мною в Білій Церкві, заввишки 2,5 м. Обидві скульптури – варіації на одну тему, хоча ескіз уже давній. Я зробив його ще 4–5 років тому. Чомусь він саме зараз сподобався організаторам симпозіуму. Чому так, не знаю. Можливо, я випереджаю час. Робочий процес відбувався на фабриці з професійними асистентами, зварювальниками, малярами, конструкторами, інженерами та архітекторами. Насправді я зробив лише ескіз, макет і здійснював авторський нагляд. Я дуже задоволений цим твором, адже він є найбільшою зі скульптур, які були створені мною для публічного простору. Мені дуже приємно, що її розташували перед будівлею музею скульптури, де зберігаються твори видатних китайських митців.

М. С. У чому, на Вашу думку, полягає специфіка китайських симпозіумів?

М. Л. Насправді вони не є симпозіумами в звичному розумінні цього поняття. Я можу охарактеризувати їх як створення паркової скульптури, що радше нагадує виробництво, ніж симпозіумний принцип, і передбачає наявність фабрики, великої кількості асистентів та архітекторів. Фактично це замовлення.

М. С. Чи можемо ми запозичити та скористатися їхнім досвідом в Україні?

М. Л. По-перше, у нас немає таких ресурсів, як у Китаї. На організацію симпозіумів скульптури в нас не виділяються державні кошти. А китайці витрачають десятки, а може, й сотні мільйонів доларів на свою культуру і її пропаганду. Сьогодні Китай – сучасна країна. Якщо раніше вони витрачали гроші на соціалістичну пропаганду, то сьогодні їхня мета – продемонструвати, що вони прогресивні й сучасні.

М. С. Чим Вас приваблюють зарубіжні симпозіуми?

М. Л. Завдяки участі в симпозіумах за кордоном я можу побачити світ, убезпечити свої роботи від вандалізму та руйнування. Вони знаходяться в різних локаціях і країнах, і навіть якщо десь їх зламають, то в інших місцях вони залишаться. Поза тим, в Україні важко потрапити на якийсь симпозіум. За останній рік я взяв участь у симпозіумах у м. Покровську та м. Білій Церкві. У нас велику роль відіграють саме особисті контакти. Зарубіжні симпозіуми проводять open call, ти подаєш заявку та береш участь у конкурсі. Як правило, це – відкриті конкурси, здебільшого чесні або напівчесні, тож завжди є шанс кудись потрапити.

З моїх слів записано вірно



М. Левченко

Б.6. Інтерв'ю зі скульпторкою Оленою Додатко. 19.03.2020, м. Київ

М. С. Розкажіть трохи про себе: де навчалися, чому довелося змінювати навчальні заклади?

О. Д. Я народилася в місті Олександрія Кіровоградської області 1984 р. Закінчила Олександрійську загальноосвітню школу № 9, а разом з нею і три класи художньої школи. 1999 р. вступила до Дніпропетровського театрально-художнього коледжу (колишнє Дніпропетровське художнє училище) на відділення декоративно-ужиткового мистецтва. Весь той час мріяла, що буду займатися живописом, але останній рік навчання мала підробіток, який більше стосувався скульптури, ніж живопису, і мене затигнуло. Після коледжу довелося рік попрацювати, щоб мати змогу знову вступати до навчального закладу. 2005 р. почала навчання в НАОМА на відділенні реставрації скульптури. За рік зрозуміла, що хочу навчатися саме скульптурі, а не реставрації; намагалася перевестись на кафедру скульптури, але без особливого успіху. Після ще одного року на кафедрі реставрації вирішила спробувати вступити до іншої академії на кафедру скульптури, тому 2007 р. склала іспити на відділення монументальної скульптури у ЛНАМ. Після чотирьох років успішного навчання у Львові склалась досить дивна ситуація зі вступом на 5 – 6 рік, через яку я вирішила знову змінити навчальний заклад. Тож 2012 р. почала навчання на відділенні скульптури в НАОМА.

М. С. Як почали займатися скульптурою? Чи не було колись бажання піти в інші види мистецтва або зайнятися, скажімо, інсталяціями?

О. Д. Як я вже згадувала вище, мала підробіток, близько пов'язаний зі скульптурою. Я займалась ліпниною, за що отримала свої перші гроші. Мені подобалося. Ще в дитинстві скульптура видавалась мені чимось містичним, тому що я не могла зрозуміти, як її було створено. Завжди вражали монументальні роботи. До того, як я почала займатися скульптурою, було бажання займатися живописом та графікою. Зараз таких питань не виникає, тому що для мене є дуже багато чого не відкритого в галузі скульптури, особливо монументальної. Проте не

виключаю, що з часом з'явиться бажання спробувати щось інше, я не можу цього заперечувати, адже ми весь час знаходимось у русі й змінах.

М. С. Чи не заважають в Вашій роботі гендерні стереотипи щодо професії скульптора? Як їх долаєте?

О. Д. Так, стереотипи завжди є і, думаю, нікуди не зникнуть. Мені від самого початку говорили, що скульптора з мене не буде, тому що статурою не вийшла, і ніколи не зможу працювати з твердими матеріалами як чоловіки. Звичайно, не всі говорили, але багато хто. Правду кажучи, я деколи вірила їм, але повсякчас пробувала. Завжди нелегко робити щось, коли в тебе наперед не вірять. І боротись з цим складно. Я собі завжди кажу: якщо вже вибрала таку дорогу, то маю нею йти. Понад усе допомагає робота – найкращі ліки від будь-яких стереотипів.

М. С. Якими були враження від Вашого першого симпозиуму? Хто був наставником? Чи мали на той момент досвід роботи в твердому матеріалі та з електричним інструментом?

О. Д. Перший мій симпозиум відбувся у Польщі 2010 р. На той час я завершила 3-й курс у Львові. Це був міжнародний студентський скульптурно-живописний пленер, де брали участь студенти й асистенти з польських академій мистецтв, а також з України та Білорусі. Для мене це був стрес. По-перше, я поїхала до країни, мову якої не розуміла, без усвідомлення своїх сил і можливостей у роботі з матеріалом. На той час я вирішила, що буду працювати з каменем (навіть не знаю, чому, адже можна було вибрати дерево, метал або поліефірну смолу). Камінь довелося чекати аж декілька днів, професійного інструменту в мене тоді не було, як і досвіду роботи з гранітом, та й, взагалі, досвід роботи з каменем був мінімальний. Довелось опанувати свій страх: я перехрестилась та увімкнула болгарку. На другий день мій особистий інструмент зламався, довелось позичати у колег. Добре, що камінь був невеликих розмірів, тому мені вдалось завершити роботу у відведений стислий термін. Керівником того пленеру був професор Гданської академії мистецтв Маріуш Білецький, який, здається, й дотепер очолює

цей щорічний захід. Враження після мого першого пленеру я ніколи не забуду. Це були найсолодші відчуття, коли здається, що апріорі ти нічого не зможеш зробити, але в результаті робота завершена.

М. С. Скільки загалом симпозіумів у Вашій творчій біографії – в Україні та поза її межами? В яких країнах довелося працювати?

О. Д. Загалом близько 40 заходів – це не лише симпозіуми, але й фестивалі, на яких були виконані різнопланові твори: від малої пластики до монументальних робіт. Мені пощастило попрацювати в таких країнах, як Тайвань, Оман, Єгипет, Італія, Португалія, Кіпр, Литва, Польща, Хорватія, Франція, Туреччина, а також на Канарських островах.

М. С. Чим, на Ваш погляд, відрізняються українські симпозіуми від зарубіжних; турецькі чи єгипетські від європейських?

О. Д. На наших симпозіумах в основному беруть участь лише українці. Більшість українських симпозіумів довгий час мали консервативний характер. Скульпторам давали пару тем на кшталт козацтва і постаті Т. Г. Шевченка та їхніх варіацій. Зараз це змінюється, тому що почали запрошувати іноземних скульпторів. Кураторами симпозіумів сьогодні стають представники молодшого покоління з не таким закоренілим уявленням про концептуальну та формально-пластичну політику заходів. Також зараз в Інтернеті є вільний доступ до купи цікавої інформації та контактів митців зі всього світу. Щодо відмінностей європейських і східних симпозіумів, то, з мого досвіду, попри поодинокі винятки, більшість східних симпозіумів мають кращу організацію. Скажімо, в Туреччині великий досвід у цій царині: там симпозіуми відбуваються з року в рік в одних тих самих місцях. Тому організація робочого простору там – практично ідеальна. В Єгипті з цим гірше. Дуже добру репутацію в організації кам'яних симпозіумів має Тайвань. Знаю це не лише з власного досвіду, але й завдяки враженням багатьох моїх колег, які відвідували там різні симпозіуми. В Європі з цим дещо вільніше, організатори починають облаштовувати робочий простір після церемонії відкриття. Але знов-

таки це стосується лише деяких європейських симпозіумів. Решта, які відбуваються багато років поспіль на тому самому місці, відрізняються дуже доброю підготовкою від початку симпозіуму й до його завершення.

М. С. Де Вам було комфортніше працювати та чому?

О. Д. Я б назвала Туреччину й Тайвань: доброзичливе ставлення, гарний матеріал, робочий майданчик і достатньо часу...

М. С. Яку систему відбору учасників симпозіумів вважаєте коректною?

О. Д. Вважаю, що відкритий конкурс є коректнішим рішенням. Хоча також правильно, коли куратори запрошують особисто митців, враховуючи їхній попередній творчий доробок. Вагаюся зараз сказати, яка система правильніша. Головне, щоб комфортно було разом працювати і, відповідно, щоб результат був гідним. Коли симпозіум камерний (3 – 5 скульпторів), часом куратори бояться ризикувати і робити відкритий конкурс: вони можуть зробити невелику селекцію між 10 – 15 скульпторами, в результаті роботи яких упевнені. Коли в симпозіумі беруть участь 10 – 20 митців, тоді відкритий конкурс, напевно, – найправильніше рішення.

М. С. Куди ще мрієте потрапити?

О. Д. Мрію потрапити до Японії, Китаю, Австралії, Канади та Аргентини. Одним словом, я багато де ще не була.

М. С. Можете назвати симпозіуми, які Вам запам'яталися найбільше та чому? Якими своїми симпозіумними скульптурами пишаєтеся?

О. Д. Найбільше запам'ятався симпозіум у єгипетській Хургаді. Я думаю, що він змінив мене. Це був наймасштабніший симпозіум, в якому я брала участь, – орієнтовно 32 – 33 скульптори з усього світу, з роботами котрих я була знайома лише через Інтернет. Там був гігантський робочий майданчик, досить кепсько організований, камені знаходилися дуже близько один від одного. Я отримала

камінь, більший за потрібний і не в пропорціях, тож довелося весь місяць різати 3 кубічних метри малою болгаркою. Понад те, першого ж дня сталася проблема з правою рукою. Тому на початку симпозіуму я думала, що мені не вдасться завершити цей проєкт. Цілий місяць без вільного дня для відпочинку, мінус кілька кілограмів моєї ваги, триметровий камінь, нові друзі та обмежене знання англійської мови... Виявляється, все можливо. Важко сказати, якими роботами пишаюсь найбільше – вони усі – частина мене. Мабуть, я більше пам'ятаю роботи, з якими було найскладніше впоратися через матеріал, час, проєкт, тему, що чіпляла мене найсильніше: «First Game» (2018), «Stitched» (2019).

М. С. Скільки в середньому симпозіумів за рік відвідуєте? Чи реально за такого графіка працювати на повну та довести кожну працю до бажаного результату? Не втомлюєтеся?

О. Д. Зазвичай це 4 – 6 симпозіумів на рік. Я завжди працюю на повну, головне – щоб не було накладок з іншими симпозіумами чи роботами. Вимагаю від себе максимуму, незалежно від того, скільки є часу чи скільки отримаю за симпозіум, завжди намагаюся покращити і пришвидшити свою техніку. Звичайно, не варто очікувати від монументальної роботи салонної якості, тим паче що потім на скульптуру будуть вилазити, тертись об неї тощо. Насправді за час симпозіуму можна встигнути створити роботу гарної якості – це залежить від майстерності та ставлення автора до процесу. Щодо втоми... Безумовно, робота з твердим матеріалом – це тяжка фізична праця, тож під кінець завжди приходиться втома. Після кожного симпозіуму я маю відіспатися пару днів.

М. С. Мистецтво вже давно звинувачують у постійній комерціалізації, перетворенні на товар. Тому логічне питання: чим є сучасні симпозіуми нині – передусім заробітком грошей, можливістю мандрувати? Чи для Вас це щось інше?

О. Д. Для мене симпозіуми означають можливість реалізовуватись. Мене завжди цікавила монументальна скульптура: я навіть брала участь у конкурсі на створення пам'ятника, де пройшла до другого туру, але більшого мені досягти поки

що не вдалося. Після симпозіумів наші роботи здебільшого встановлюють у гарних місцях, і вони в подальшому мають своє життя в публічному просторі. Природно, що симпозіуми – це ще і можливість подорожувати, а також школа майстерності, хоча, зрозуміло, гроші також є гарним стимулом. За останні кілька років я багато чого дізналася про техніку роботи в камені. На жаль, у наших навчальних закладах ми не маємо можливості отримати навички роботи в твердому матеріалі.

М. С. А як ставитеся до того, що деякі скульптори виробили шаблон, за яким працюють у різних країнах, лише з невеликими варіаціями?

О. Д. Гарно, коли автор упізнаваний, а всі його варіації доволі цікаві. Коли ж робота просто повторюється і стає нудною, тоді варто замислитися. Зазвичай добре, коли скульптор має декілька оригінальних впізнаваних тем і формальних прийомів й завжди шукає ще щось нове. Проте зараз у світі стільки нового, що більшість митців, які вже знайшли щось своє оригінальне, не хочуть змінювати пластичну мову, аби раптом не бути схожим на іншого автора.

М. С. Чи існує конкуренція між скульпторами на симпозіумах?

О. Д. Якщо існує конкурс, існує й конкуренція.

М. С. Які Ваші враження від минулорічного міжнародного Карпатського симпозіуму, де ви працювали винятково жіночим складом?

О. Д. Карпатський симпозіум був для мене сюрпризом від самого початку. По-перше, тому що мене запросили. По-друге, це був перший досвід роботи суто в жіночій компанії. Я навіть не уявляла, як це мало функціонувати. Доти був досвід роботи в суто чоловічій команді. По-третє, завдяки запрошенню організаторів моя мама змогла побачити, як я працюю. Це був безцінний для нас із нею час. Я можу зарахувати його до моєї трійки найприємніших симпозіумів. Дівчата були неймовірні. У мене залишились надзвичайно теплі спогади про цей період. Петро і Арпад Матли постарались організувати нам робочий процес якнайкраще, тому не виникало жодних питань. Я насолоджувалася робочим процесом. Усе було без

стресу, хоча ми мали лише 10 робочих днів і такі немаленькі брили каменя. Також до плюсів можна віднести те, що ми побачили місця встановлення наших робіт. Зазвичай ми не бачимо локації, де їх розміщують.

М. С. Ваші подальші плани? Чи є бажання виставляти свої творчі роботи в Україні?

О. Д. Ясна річ, є бажання та ідеї – лишилося знайти майстерню й засоби для її утримування. Це, на жаль, нелегка справа. Маю надію, що з часом я знайду рішення.

З моїх слів записано вірно



О. Додатко

ДОДАТОК В

Список опублікованих праць за темою дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Стрельцова М. Специфіка парків ландшафтної скульптури України в різних симпозіумних моделях. *Українська академія мистецтва* : Дослідн. та наук.-метод. пр. Київ, 2019. № 28. С. 149–154.

2. Стрельцова М. Симпозіумний рух України як форма паблік-арту. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. Ужгород : Закарпатська академія мистецтв, 2019. С. 142–149.

3. Стрельцова М. Явище видової трансформації скульптури в сучасному мистецтвознавчому дискурсі. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів : Львівська національна академія мистецтв, 2019. Вип. № 42. С. 94–103.

Статті в іноземних міжнародних реферованих журналах, індексованих у наукометричних базах:

4. Стрельцова М. В. Роль матеріалу в формальному та образному вирішенні симпозіумної скульптури. *World Science*. 2020. № 2 (54). С. 8–13. DOI: 10.31435/rsglobal_ws/28022020/6933.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Стрельцова М. В. Канівські скульптурні симпозіуми 2011–2014 рр. як етап розвитку вітчизняного пленерного руху. *Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства*. Тези і матеріали доповідей Міжвузівської наукової конференції молодих науковців, аспірантів і студентів. Київ : Фенікс, 2015. С. 36.

6. Стрельцова М. В. Міжнародні скульптурні симпозіуми як спосіб творчої самоідентифікації (на прикладі канівського та бобриського міжнародних

симпозіумів 2015 року). *Треті Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ : Фенікс, 2016. С. 74–75.

7. Стрельцова М. В. «Одіссея» південноукраїнських симпозіумів (на матеріалі одеських скульптурних симпозіумів 1988 та 1990 рр.). *Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства*. Тези і матеріали доповідей міжвузівської наукової конференції молодих науковців, аспірантів і студентів. Київ : Фенікс, 2017. С. 59.

8. Стрельцова М. В. Передумови виникнення українського симпозіумного руху. *Четверті Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ : СПД Чалчинська Н. В., 2017. С. 84–85.

9. Стрельцова М. В. I та II Міжнародні симпозіуми скульптури «Український степ». Прецедент оновлення симпозіумного формату. *II 'яті Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ : Видавництво Людмила, 2018. С. 102–103.

10. Стрельцова М. В. Український симпозіумний досвід 2010-х рр. *Шості Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ, 2019. С. 144–145.

11. Стрельцова М. В. Симпозіумна діяльність ГО «Про Арте Мункач»: презентація туристичного маршруту «Скульптурний шлях Закарпаття». *Сьомі Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ : СПД Чалчинська Н. В., 2020. С. 152–153.

Статті, що додатково відображають результати дослідження:

12. Стрельцова М. Людмила Мисько. Феномен жінки-скульпторки. *Образотворче мистецтво*. 2019. № 1. С. 92–93.

13. Стрельцова М. Скульптурні «Грані» Канева. *Антиквар*. 2019. URL: <https://antikvar.ua/skulpturni-grani-kaneva/>.

Відомості про апробацію результатів дослідження

Основні положення, результати й висновки дисертації оприлюднено у формі доповідей на 7 конференціях:

1. Міжвузівській науковій конференції молодих науковців, аспірантів і студентів «Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства» (НАОМА, м. Київ, 21.05.2015). Тема доповіді: Канівські скульптурні симпозиуми 2011–2014 рр. як етап розвитку вітчизняного пленерного руху.

2. Міжнародній науковій конференції «Треті Платонівські читання. Пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» (НАОМА, м. Київ, 28.11.2015). Тема доповіді: Міжнародні скульптурні симпозиуми як спосіб творчої самоідентифікації (на прикладі канівського та бобрицького міжнародних симпозиумів 2015 року).

3. Всеукраїнській науковій конференції молодих науковців, аспірантів та студентів «Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства» (НАОМА, м. Київ, 22.04.2016). Тема доповіді: «Одіссея» південноукраїнських симпозиумів (на матеріалі одеських скульптурних симпозиумів 1988 та 1990 рр.).

4. Міжнародній науковій конференції «Четверті Платонівські читання. Пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» (НАОМА, м. Київ, 26.11.2016). Тема доповіді: Передумови виникнення українського симпозиумного руху. Четверті Платонівські читання. Пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998).

5. Міжнародній науковій конференції «П'яті Платонівські читання. Пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» (НАОМА, м. Київ, 25.11.2017). Тема доповіді: I та II Міжнародні симпозиуми скульптури «Український степ». Прецедент оновлення симпозиумного формату.

6. Міжнародній науковій конференції «Шості Платонівські читання. Пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» (НАОМА, м. Київ, 24.11.2018); Тема доповіді: Український симпозиумний досвід 2010-х рр.

7. Міжнародній науковій конференції «Сьомі Платонівські читання. Пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» (НАОМА, м. Київ, 23.11.2019). Тема доповіді: Симпозіумна діяльність ГО «Про Арте Мункач»: презентація туристичного маршруту «Скульптурний шлях Закарпаття».

Матеріали дослідження апробовано під час підготовки тексту про міжнародні скульптурні симпозіуми України для каталогу ISSA (Міжнародної асоціації скульптурних симпозіумів) (Китай, лютий 2018 р.); організації та модерування в межах проєкту «3D. Public Art. Скульптура просто неба» круглого столу на тему «Україна в контексті міжнародного симпозіумного руху: периферія чи активний учасник процесу?» (Національний заповідник «Софія Київська», м. Київ, 18.08.2018); читання лекції на тему «Скульптура в публічному просторі та її роль у формуванні іміджу міста» в межах освітньої програми Міжнародного симпозіуму скульптури «Interaction» (м. Біла Церква, 18.05.2019).

Апробацією результатів стала організація (у співпраці з іншими кураторами) двох виставок у межах проєкту «Скульптура просто неба»: «Точка зору. Від Заходу до Сходу» (07.06 – 30.09.2016) і «3D. Public Art» (14.06 – 05.10.2018) (Національний заповідник «Софія Київська», м. Київ), а також проведення I Міжнародного симпозіуму скульптури в камені «Музика міста» (м. Покровськ Донецької області, 22.09.–14.10.2018).