

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І
АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ФРОНЧКО ДАНИЛ ЄВГЕНОВИЧ

Прим. № /
УДК 73.071.1(494)

НАУКОВЕ ОБГРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

**СИНТЕЗ РИСУНКА ТА СКУЛЬПТУРИ НА ОСНОВІ
ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ МИТЦІВ ДРУГОЇ
ПОЛОВИНИ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 023 Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація

Подається на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

 Д.Є. Фрончко

Творчий керівник **Балог Адріан Степанович**,

заслужений художник України, доцент

Науковий консультант **Ревенок Наталія Миколаївна**,

кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Фрончко Д. Є. Синтез рисунка та скульптури на основі дослідження творчості європейських митців другої половини XX –початку XXI століття – Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. – Київ, 2025.

Зміст анотації. Дослідження висвітлює тему синтезу рисунка та скульптури у творчості скульпторів періоду другої половини XX – початку XXI століття, розкриваючи їхні методи та художні підходи. У роботі охарактеризовано основні принципи такого синтезу, який базується на взаємодії лінійної та пластичної виразності, їхньому взаємопроникненні у процесі побудови творів мистецтва. Ця тема об'єднує кілька актуальних напрямків мистецьких спрямувань, зокрема дослідження просторових рішень, взаємозв'язку матеріальності та ідеї, а також розширення меж традиційних технік. Крім того, простежено досвід художників і скульпторів, які активно використовували рисунок як основу для пластичних експериментів, а також скульптурні форми як графічний елемент у своїй творчій практиці. Багато митців прагнули до розширення меж обох аспектів, застосовуючи змішані техніки, комбінуючи матеріали й досліджуючи нові способи взаємодії лінії та об'єму. У проведеному дослідженні виявлено характерні особливості художньої мови цього синтезу, а також визначено основні стилеутворюючі фактори, що вплинули на формування сучасного мистецтва, в якому графічні та скульптурні засоби виразності гармонійно поєднуються.

Мета дослідження – виявити особливості синтезу рисунка та скульптури у творчості європейських митців другої половини XX – початку XXI століття, провести аналіз їхніх методів та підходів щодо поєднання двовимірних і тривимірних форм.

У першому розділі розглянуто історичні витoki синтезу рисунка та скульптури, простежено використання рисунка як засобу дослідження форми у творчій практиці митців різних історичних періодів. Висвітлено методи застосування рисунка як підготовчого етапу у створенні скульптурних творів, а також його роль як самостійного виразного засобу. Досліджено особливості графічних етюдів античних майстрів, ескізму техніку доби Відродження, академічні методи XIX століття та новаторські підходи художників XX – початку XXI століття, що розширили межі традиційного формотворення. Проаналізовано, як у різні періоди рисунок слугував інструментом фіксації ідеї, засобом вивчення анатомії, експериментальним майданчиком для пошуку динаміки та просторового рішення, що значно вплинуло на розвиток сучасної скульптури.

Також розділ містить джерельну базу, яка включає наукові монографії, виставкові каталоги, статті та рецензії, що аналізують творчість окремих митців та загальні мистецькі процеси. Важливими є фото- і відеоматеріали, що документують виставки сучасної скульптури, бієнале та фестивалі, оскільки вони дозволяють простежити застосування рисунка в скульптурних практиках. Додаткову інформацію надають електронні публікації, інтерв'ю, відеоогляди та роздаткові матеріали мистецьких заходів, що висвітлюють концептуальні засади та методи роботи митців.

У другому розділі на підставі структурно-функціонального, комплексного мистецтвознавчого методу досліджено концепції авторського задуму у рисунку і скульптурі з окресленням індивідуальних проявів у творчості чотирьох європейських митців різних поколінь.

Розглянуто творчість Альберто Джакометті, чия активна художня діяльність припала на середину та кінець XX століття, а також його сучасника Маріно Маріні, у роботах якого синтез графічних та пластичних форм є однією з ключових особливостей художньої мови. Також простежено досвід роботи представниці наступного покоління – Елізабет Фрінк, творчість якої охоплює середину та кінець XX століття та виявляє тісний зв'язок між рисунком та

скульптурою. Окремо розглянуто діяльність живого представника постмодерністського дискурсу – Маркуса Люпертца, який з кінця XX століття та на початку XXI активно працював із скульптурою, поєднуючи її з сюжетами, традиційними для мистецтва доби античності.

У третьому розділі на підставі проблемного, комплексного мистецтвознавчого (стилістичного, інтерпретаційного) методів дослідження означено головні етапи робочого процесу творчого проєкту, що включає в себе поетапне поєднання двовимірних та тривимірних форм. Окреслено контент синтезу рисунка та скульптури. Виявлено алгоритм втілення творчого мистецького проєкту, який передбачає інтеграцію графічних і скульптурних творів, що дає можливість відкривати нові шляхи для сприйняття та взаємодії з творами. Також проаналізовано вплив цих поєднаних медіа на форму та зміст твору, що розкривається перед глядачем через різні ракурси та інтеракції з простором.

Наукова новизна дослідження полягає у дослідженні розвитку взаємодії рисунка і скульптури в європейському мистецтві другої половини XX – початку XXI століття, аналізуванні основних етапів еволюції цього синтезу, здійсненні порівняльного аналізу художніх методів, що використовуються для поєднання двовимірних і тривимірних форм у творчості різних митців, а також теоретичному узагальненні еволюції стилів у скульптурі протягом розглянутого періоду – від класичних форм до експериментів із сучасними концептуальними підходами.

Вперше проведено порівняння творчих практик художників XX–XXI століття, таких як Альберто Джакометті, Маріно Маріні, Елізабет Фрінк та Маркуса Люпертца, які працювали у графіці та скульптурі, акцентуючи увагу на особисті інтерпретації й трансформації цих технік у нові форми вираження, а також виявлено взаємодію між графічними лініями, що розкриваються митцями через новітні способи створення образів і концептуальних наративів, які до цього часу не мали комплексного аналізу в рамках одного дослідження.

Отримані результати передбачають: систематизацію знань про поєднання рисунка та скульптури в контексті мистецьких практик другої половини ХХ – початку ХХІ століття; узагальнення досвіду художників, які використовують методи комбінування графічних та об'ємних форм, зокрема таких митців як Альберто Джакометті, Маріно Маріні, Елізабет Фрінк та Маркус Люпертц; висвітлення художніх і технічних прийомів, що використовуються сучасними скульпторами для створення багатовимірних візуальних досвідів на межі графічних і скульптурних форм; виявлення принципів взаємодії двовимірних і тривимірних елементів, які дозволяють розширювати межі традиційного сприйняття творів мистецтва; узагальнення зв'язків між методами мистецтвознавчих досліджень і іншими галузями науки, такими як історія мистецтва, естетика та культурологія, для формування нових підходів до аналізу мистецьких творів.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що основні положення, сформульовані в роботі, можуть бути використані в подальшому при розробці курсів з історії та теорії мистецтва, а також при складанні теоретичних та практичних навчальних програм з рисунку та скульптури у вищих навчальних закладах мистецького напрямку, науковій роботі, написанні довідкових статей, монографій тощо.

Ключові слова: рисунок, графіка, пластика, об'єм, форма, скульптура, простір.

SUMMARY

Fronchko D. E. Synthesis of drawing and sculpture based on the study of the work of European artists of the second half of the 20th - early 21st centuries. –

Qualification scientific work in the form of a manuscript.

Scientific justification of a creative art project for obtaining the educational and creative degree of Doctor of Arts in the specialty 023 «Fine arts, decorative arts, restoration». – National Academy of Fine Arts and Architecture – Kyiv, 2025.

Abstract content. The study highlights the theme of the synthesis of drawing and sculpture in the work of sculptors of the second half of the 20th - early 21st centuries, revealing their methods and artistic approaches. The work describes the basic principles of such a synthesis, which is based on the interaction of linear and plastic expressiveness, their interpenetration in the process of constructing works of art. This topic combines several current areas of artistic trends, in particular the study of spatial solutions, the relationship between materiality and idea, as well as the expansion of the boundaries of traditional techniques. In addition, the experience of artists and sculptors who actively used drawing as a basis for plastic experiments, as well as sculptural forms as a graphic element in their creative practice, is traced. Many artists sought to expand the boundaries of both aspects, using mixed techniques, combining materials and exploring new ways of interacting line and volume. The conducted research revealed the characteristic features of the artistic language of this synthesis, and also identified the main style-forming factors that influenced the formation of modern art, in which graphic and sculptural means of expression are harmoniously combined.

The purpose of the research is to identify the features of the synthesis of drawing and sculpture in the work of European artists of the second half of the 20th - early 21st centuries, to analyze their methods and approaches to combining two-dimensional and three-dimensional forms.

In the first chapter, the historical origins of the synthesis of drawing and sculpture are considered, traces the use of drawing as a means of studying form in the creative

practice of artists of different historical periods. The methods of using drawing as a preparatory stage in the creation of sculptural works, as well as its role as an independent means of expression, are highlighted. The features of graphic sketches of ancient masters, the sketch technique of the Renaissance, academic methods of the 19th century and innovative approaches of artists of the 20th – early 21st centuries, which expanded the boundaries of traditional form-making, are investigated. It is analyzed how in different periods drawing served as a tool for fixing ideas, a means of studying anatomy, an experimental platform for searching for dynamics and spatial solutions, which significantly influenced the development of modern sculpture.

The chapter also contains a source database, which includes scientific monographs, exhibition catalogs, articles and reviews that analyze the work of individual artists and general artistic processes. Photo and video materials documenting exhibitions of modern sculpture, biennials and festivals are important, as they allow us to trace the use of drawing in sculptural practices. Additional information is provided by electronic publications, interviews, video reviews and handouts of art events that highlight the conceptual principles and methods of artists' work.

In the second chapter, on the basis of the structural-functional, complex art history method, the concepts of the author's intention in drawing and sculpture are explored, with the outline of individual manifestations in the work of four European artists of different generations.

The work of Alberto Giacometti, whose active artistic activity fell on the middle and end of the 20th century, as well as his contemporary Marino Marini, in whose works the synthesis of graphic and plastic forms is one of the key features of the artistic language, is considered. The experience of the representative of the next generation, Elisabeth Frink, whose work covers the middle and end of the 20th century and reveals a close connection between drawing and sculpture, is also traced. The work of a living representative of the postmodernist discourse, Marcus Lupertz, who from the end of the 20th century and the beginning of the 21st century has been separately

considered, has actively worked with sculpture, combining it with plots traditional for the art of antiquity.

In the third chapter, on the basis of problematic, complex art history (stylistic, interpretive) methods of research, the main stages of the work process of a creative project, which includes a step-by-step combination of two-dimensional and three-dimensional forms, are defined. The content of the synthesis of drawing and sculpture is outlined. An algorithm for the implementation of a creative artistic project is identified, which involves the integration of graphic and sculptural works, which makes it possible to open new ways for perception and interaction with works. The influence of these combined media on the form and content of the work, which is revealed to the viewer through different angles and interactions with space, is also analyzed.

The scientific novelty of the study lies in the study of the development of the interaction of drawing and sculpture in European art of the second half of the 20th - early 21st centuries, the analysis of the main stages of the evolution of this synthesis, the implementation of a comparative analysis of artistic methods used to combine two-dimensional and three-dimensional forms in the work of different artists, as well as the theoretical generalization of the evolution of styles in sculpture during the period under consideration - from classical forms to experiments with modern conceptual approaches.

For the first time, a comparison was made of the creative practices of artists of the 20th-21st centuries, such as Alberto Giacometti, Marino Marini, Elisabeth Frink and Markus Lüpertz, who worked in graphics and sculpture, focusing on personal interpretations and transformations of these techniques into new forms of expression, and also revealed the interaction between graphic lines revealed by artists through new ways of creating images and conceptual narratives, which until now have not had a comprehensive analysis within the framework of one study.

The results obtained include: systematization of knowledge about the combination of drawing and sculpture in the context of artistic practices of the second half of the 20th – early 21st centuries; generalization of the experience of artists who use

methods of combining graphic and three-dimensional forms, in particular such artists as Alberto Giacometti, Marino Marini, Elisabeth Frink and Markus Lupertz; highlighting the artistic and technical techniques used by modern sculptors to create multidimensional visual experiences on the border of graphic and sculptural forms; identifying the principles of interaction of two-dimensional and three-dimensional elements, which allow expanding the boundaries of traditional perception of works of art; generalization of connections between methods of art historical research and other branches of science, such as art history, aesthetics and cultural studies, to form new approaches to the analysis of works of art.

The practical significance of the study lies in the fact that the main provisions formulated in the work can be used in the future when developing courses in the history and theory of art, as well as when compiling theoretical and practical curricula in drawing and sculpture in higher educational institutions of the art direction, scientific work, writing reference articles, monographs, etc.

Keywords: drawing, graphics, plastic, volume, form, sculpture, space.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ:

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Фрончко Д., Ревенок Н. Жіночий портрет у творчості Альберто Джакометті. Рисунок і скульптура. Українська Академія мистецтва. К.: НАОМА, 2024. Вип. 35 (2024) С. 214–22. DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-23>. URL: <http://naoma-science.kiev.ua>.
2. Фрончко Д. Є. Чоловіча фігура в скульптурі Елізабет Фрінк. Українська Академія мистецтва. К.: НАОМА, 2024. Вип. 36 (2024) С. 196–202. DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-21>. URL : [https:// orcid.org/0000-0003-1852-186X](https://orcid.org/0000-0003-1852-186X)

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів кваліфікаційної роботи

1. Фрончко Д. Класична скульптурна пластика Олександра Сухоліта. *XI Міжнародна наукова конференція «Читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)»* : тези доп. міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 25 листоп. 2023 р.). Київ, 2023, С.76-77. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-33>. URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_11-2.pdf
2. Фрончко Д. Є., Ревенок Н. М. Жахи війни в творчості Олександра Животкова. *III Міжнародна науково-практична конференція «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 100-річчя факультету архітектури НАОМА»*.: тези доп. міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ. 23-24 травня 2024 р.). Київ, 2024, С. 365-366. URL: https://naoma.edu.ua/wp-content/uploads/2024/05/programme_innovations_2024.pdf
3. Фрончко Д. Є. Образ жінки в графічних роботах Григорія Гавриленка. *VI Міжнародна наукова конференція «Міжгалузеві диспути: динаміка та розвиток сучасних наукових досліджень»* : тези доп. міжнар. наук.-практ. конф. (м. Херсон, 23 серп. 2024 р.). Херсон, 2024. URL: <https://archives.mcnd.org.ua/index.php/conference-proceeding/issue/view/23.08.2024/11>.

4. Фрончко Д. Є. Живописні інтенції Олега Голосія. *VIII Міжнародна наукова конференція «Технології, інструменти та стратегії реалізації наукових досліджень»* : тези доп. міжнар. наук.-практ. конф. (м. Рівне, 30 серп. 2024 р.) URL: <https://archives.mcnd.org.ua/index.php/conference-proceeding/issue/view/30.08.2024/12>
5. Фрончко Д. Є. Скульптура в творчості Миколи Кривенка. *III Міжнародна наукова конференція «Глобальні виклики та інновації: шляхи розвитку сучасної науки»* (м. Суми, 07 лют. 2025 р.). URL: <https://archives.mcnd.org.ua/index.php/conference-proceeding/issue/view/07.02.2025>

Виставки-презентації мистецького проекту

«Синтез рисунка та скульптури на основі дослідження творчості європейських митців другої половини XX –початку XXI століття»

1. Фрончко Д. Є. Участь у колективній виставці «Трикутник та пряма лінія». Львівський муніципальний мистецький центр. 23.11-20.12.2023. Львів. URL: https://www.instagram.com/p/C0q1qjptlwP/?img_index=8
2. Фрончко Д. Є. Персональна виставка творчих робіт «The Field The Sky The Steppe» Center, НАОМА, 5-15 лютого. 2024. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ. URL: <https://www.instagram.com/center.naoma/p/C2zlhRmMEA2/>
3. Фрончко Д. Є. Персональна виставка творчих робіт «Адам» 15.04-21.04 2024 Center, НАОМА, 15.04-21.04 2024 Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ. URL: <https://www.instagram.com/p/C5sfBQutqjk/>
4. Фрончко Д. Є. Участь у колективній виставці «Скетчбуки» Eye Sea Art Gallery. Київ. 21.06-14.07 2024 URL: https://www.instagram.com/sur_kyiv/p/C8UnaAJt2w_-/
5. Фрончко Д. Є. Персональна виставка творчих робіт «Папір, олівець». SS_ART Studio. Київ. 10.08-24.08. 2024 URL: https://www.instagram.com/p/C-kpM3eNCs4/?img_index=1

6. Фрончко Д. Є. Участь у колективній виставці «Маленьке тіло» Modern City Hub. Запоріжжя. 16.08-18.09 2024 URL: <https://www.instagram.com/p/C-sRcAft1W-/>
7. Фрончко Д. Є. Звітна виставка творчих робіт за темою мистецького проєкту. Виставкова зала кафедри скульптури. 25.09.2024 Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ. URL: https://www.instagram.com/p/DAZEK32Na0S/?img_index=2
8. Фрончко Д. Є. Участь у колективній виставці «Начерк» Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ. 30.10-18.11. 2024 URL: <https://www.instagram.com/p/DBrHuNWMm1E>
9. Фрончко Д.Є. Участь у колективній виставці «Маленьке тіло» Eye Sea Art Gallery. Київ. 24.10-17.11 2024 URL: <https://www.instagram.com/eye.sea.gallery/p/DBO8MiRta4b/>
10. Фрончко Д.Є. Участь у колективній виставці «Drink & Draw» OCTO Galerie. Київ. 1.11-16.12. 2024 URL: https://www.instagram.com/p/DCmC5aONBuO/?img_index=1

ЗМІСТ

ЗМІСТ	13
ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Історіографія.....	22
1.2. Джерельна база.....	43
1.3. Теоретико-методологічні аспекти дослідження.....	49
Висновки до першого розділу.....	52
РОЗДІЛ 2. РОЛЬ РИСУНКУ У ТВОРЧОСТІ СКУЛЬПТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	
2.1. Синтез рисунку і скульптури у практиці Альберто Джакометті.....	53
2.2. Скульптура і графіка Маріно Маріні	61
2.3.Рисунок та скульптура у творчості Елізабет Фрінк.....	73
2.4.Митець епохи постмодернізму. Графіка та скульптура Маркуса Лупертца.....	86
Висновки до другого розділу.....	96
РОЗДІЛ 3. РЕАЛІЗАЦІЯ ЗАДАЧ СИНТЕЗУ РИСУНКА ТА СКУЛЬПТУРИ У ТВОРЧОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОЄКТІ	
3.1.Синтез медіа графіки і скульптури.	97
3.2.Концептуальне рішення творчого мистецького проєкту. Ідеї, мета, задачі	102
Висновки до третього розділу.....	107
ВИСНОВКИ	109
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	111
ДОДАТКИ	119

ДОДАТОК А.....	119
ДОДАТОК Б.....	123
ДОДАТОК В.....	161
ДОДАТОК Г.....	167
ДОДАТОК Д.....	176

ВСТУП

Актуальність дослідження. Середина XX століття є періодом значного розвитку мистецтва та культурних змін, тому розгляд графічних та пластичних засобів у творчості скульпторів цього періоду визначається необхідністю більш глибокого вивчення шляхів становлення новітніх тенденцій мистецтва цього часу коли відбувалися значні технічні та технологічні зрушення в сфері мистецтва, які вплинули на методи та матеріали, що використовувались скульпторами. Вивчення цих засобів виразності дає можливість краще оцінити вплив технічних інновацій на розвиток скульптури. У нинішньому сприйнятті аналіз графічних та пластичних методів виразності у творчості скульпторів середини XX століття надає можливість сучасним митцям переосмислити та використати ці засоби у власній творчості. Це сприяє збереженню культурної спадщини минулих поколінь та розвитку мистецьких новітніх практик.

Дослідження графічних та пластичних засобів виразності у творчості сучасних скульпторів може також привернути увагу фахівців з інших галузей – мистецтвознавців, культурологів, архітекторів, дизайнерів, що значно розширить їх академічний потенціал. У гонитві за новітніми ідеями ми часто відриваємося від своєї самобутності та коріння, втрачаючи зв'язок із глибинними джерелами, що лежать в основі існування людства: єдністю природи і людини, духовного і матеріального. Проте, серед цих пошуків криється величезна можливість – запропонувати глядачам інший погляд на виклики сучасного мистецтва.

На сьогодні актуальним є питання продемонструвати, що класичний образ, далеко не застарілий, залишається потужною силою в царині образотворчого мистецтва. Насправді, не потрібно цуратися класичних матеріалів, навпаки, саме через їх використання художники відкривають для себе первісний зв'язок – відродження первісної сутності творіння.

Робота з аналоговими художніми формами та матеріалами слугує для художників шляхом повернення до самої суті мистецтва. Саме в традиційних

засобах, техніках і матеріалах художники знаходять позачасову сутність, яка виходить за межі швидкоплинних тенденцій і промовляє до вічного духу художнього вираження.

Незалежно від обраної форми, тематичних досліджень чи матеріалів, мета залишається незмінною: протистояти і вирішувати художні та образні дилеми нашої епохи, використовуючи класичні засоби вираження. Центральне місце в цій роботі займає прагнення встановити делікатний, але міцний зв'язок між нашим сьогоденням і колективною мудрістю минулого. Спираючись на досвід попередніх поколінь митців є прагнення розкрити вічні істини та універсальні теми, що пов'язують воєдино різноманітні траєкторії історії візуального мистецтва.

Мистецтво – це справжній синтез. Воно об'єднує у собі різноманітні елементи: кольори та об'єми, лінії та звуки, матеріал і функцію. У творчості скульпторів особливо важливу роль відіграють графічні та пластичні засоби виразності. Процес пошуку нових способів їх використання є невід'ємною частиною розвитку сучасного мистецтва. Дослідження цієї галузі полягає у вивченні взаємодії між основними методами та принципами графічних та пластичних засобів, що також включає в себе розгляд специфіки освоєння двох поєднаних між собою художніх форм та виявлення їх художньо-образного відтворення. Розширення знань про графічні та пластичні засоби дозволяє митцям глибше розуміти сутність творчості в цілому. Це відкриває нові можливості для творчого вираження та сприяє розвитку мистецтва як такого. З кожним кроком вперед у вивченні цих поєднаних художніх засобів передачі образів митець отримує можливість розкрити багатогранність своєї творчості та збагатити культурну спадщину людства.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано на кафедрі скульптури Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури відповідно до тематичного плану науково-дослідницької діяльності НАОМА. Вона відповідає комплексній науковій темі Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

«Образотворче мистецтво у світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0121 U 111260 від 01.01.2021 р.). Тему наукової роботи затверджено рішенням Вченої ради НАОМА (протокол № 234-од від 30.11.2023 р.).

Наукове завдання полягає у дослідженні еволюційних відмінностей у творчості скульпторів другої половини XX – початку XXI століття, які поєднували графічні та пластичні засоби вираження, в опрацюванні впливу соціокультурного контексту на розвиток графічних та пластичних методів в скульптурі та проведенні порівняльного аналізу різних технік та стилів у скульптурній практиці з метою виявлення спільних та відмінних рис у створенні художнього образу.

Мета дослідження – науково обґрунтувати та виявити ефективність синтезу рисунка та скульптури у процесі художньої творчості європейських митців другої половини XX – початку XXI століття.

Для досягнення поставленої мети визначені наступні **завдання**:

- провести аналіз літературних джерел;
- дослідити за допомогою наявних каталогів виставок, архівних джерел, Інтернет ресурсу тощо творчий доробок митців, що працювали з графічними та пластичними засобами виразу в історичному зрізі другої половини XX – початку XXI століття;
- дати загальну характеристику еволюції творчих методів і технік у скульптурі протягом цього періоду;
- виявити та провести аналіз синтезу художнього виразу в скульптурі, звертаючи увагу на використання різних стилів та матеріалів;
- висвітлити та виявити загальні тенденції та індивідуальні особливості у творчості скульпторів другої половини XX – початку XXI століття;
- спираючись на результати аналізу дослідження, розробити концепцію мистецького проєкту та організувати виставку за темою дослідження.

Об'єктом дослідження є синтез рисунка та скульптури у творчості європейських митців другої половини XX – початку XXI століття.

Предмет дослідження – інтеграція рисунка та скульптури у процесі творчих пошуків європейських скульпторів другої половини XX – початку XXI століття.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період другої половини XX – початку XXI століття. Вказаний період від другої половини XX – до початку XXI століття відзначається значними трансформаціями в мистецтві як в Європі, так і в Україні, як час інтенсивного експериментування з формами, стилями та техніками, а також пошуку нових способів виразності.

Методи дослідження. У процесі дослідження застосовано низку як загальнонаукових, так і спеціальних методів, що надало змогу вивчити окремі питання теми в певному ракурсі. Тому теоретико-методологічною основою дослідження стали такі теоретичні та емпіричні методи, як історико-структурний, метод наукової ідентифікації й порівняльного аналізу архівних та літературних джерел, метод спостереження й візуально-графічного зображення.

Джерельна база дослідження складається з наукових досліджень, нормативних документів, наукових статей, публікацій біографічного характеру про митців та їх засоби виразу у скульптурі та рисунку, каталоги виставок, архівних документів українських та зарубіжних галерей.

Наукова новизна отриманих результатів виведена в наступних позиціях.

Уперше:

- теоретично узагальнено еволюцію стилів у скульптурі протягом розглянутого періоду – від класичних форм до експериментів із сучасними концептуальними підходами, що дозволяє відстежити зміни в мистецьких практиках;
- здійснено порівняльний аналіз принципів соціальних трансформацій із культурними змінами, що впливають на творчий процес скульпторів. Зміни у політиці, суспільстві та технологіях відображаються у виразі скульптурних робіт та відношенню митців до новітніх практичних методів, що використовуються ними у творчій діяльності;

- досліджено генезис розвитку взаємодії рисунка і скульптури в європейському мистецтві другої половини XX – початку XXI століття, проаналізовано основні етапи еволюції цього синтезу;
- здійснено порівняльний аналіз художніх методів, що використовуються для поєднання двовимірних і тривимірних форм у творчості різних митців;
- виявлено характерні риси пластичної та графічної виразності, що визначають естетичну специфіку творів, побудованих на синтезі рисунка і скульптури;
- досліджено творчі підходи та окреслено алгоритм створення мистецьких творів, у яких інтегруються принципи синтезу, визначено їх вплив на сучасний мистецький дискурс;
- виявлено експозиційні особливості синтетичних творів, що поєднують графічні та скульптурні засоби, а також їхню роль у формуванні нових візуальних досвідів глядача.

Набуло подальшого розвитку:

- висвітлення художніх прийомів у творчості європейських скульпторів другої половини XX – початку XXI століття;
- встановлення культурного значення скульптурних арт-об’єктів митців Європи та Україні протягом останніх десятиліть.

Уточнено:

- систематизацію наукових розвідок творчості європейських та українських скульпторів другої половини XX – початку XXI століття;
- взаємозв’язок методів мистецтвознавчих досліджень з різними галузями наук (історії, етики, естетики, музеєзнавства та іншими), які спрямовані на вирішення важливих соціокультурних завдань.

Поглиблено:

- досвід попередніх фахівців та визначено роль графічних та пластичних прийомів у творчості європейських скульпторів другої половини XX – початку XXI століття;

- аналіз практичного підходу до методології синтезу рисунка і скульптури в мистецькій практиці;
- розгляд специфіки та характеру європейських творчих практик, що поєднують графічні та пластичні засоби виразності.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів полягає у тому, що отримані засади можуть надати інформацію та інсайти для сучасних скульпторів та художників, стати важливим ресурсом для викладачів мистецьких шкіл і університетів у створенні навчальних програм, які допоможуть студентам опрацьовувати та використовувати графічні та пластичні засоби у своїй творчості. Також результати роботи можуть бути використані в галузі теорії та практики рисунку та скульптури, у можливості застосування одержаних висновків для підготовки навчальних і довідково-інформаційних видань, при розробці навчально-методичного забезпечення освітнього процесу для закладів культури тощо.

Особистий внесок здобувача полягає в комплексному дослідженні синтезу рисунка і скульптури в творчості європейських митців другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Вперше у науковому контексті розглянуто взаємодію графічних і пластичних медіа в художній практиці таких митців, як Альберто Джакометті, Маріно Маріні, Елізабет Фрінк і Маркуса Люпертца, з аналізом їхнього впливу на формування нових художніх концепцій і форм виразності. Розроблено новий підхід до розуміння інтеграції рисунка та скульптури, що базується на комбінуванні різних технік та матеріалів, що дозволяє глибше оцінити еволюцію мистецьких практик та стильових напрямків цієї епохи.

Апробація результатів дослідження. Основні положення кваліфікаційної роботи оприлюднені на 5 українських конференціях.

Публікації. Основні положення роботи викладено у двох публікаціях (з них 1 у співавторстві) у наукових фахових виданнях України.

Апробації творчого мистецького проєкту відбулися на 10 виставках в Україні, з яких 3 персональні.

Структура та обсяг роботи. Робота складається з анотації (українською й англійською мовами), списку публікацій за темою наукового обґрунтування, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (83 найменування) у тому числі 81 іноземними мовами та додатків, що містять (109 рисунків у тому числі фотографій рисунків та скульптур).

Повний обсяг кваліфікаційної роботи – 184 сторінок, з них основного тексту – 117 сторінок (4,87 а. а.).

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія

Мистецтво рисунку має давню історію, що сягає глибокої давнини. Перша відома форма рисунку з'явилась в доісторичні часи, коли первісні люди використовували вугілля та вохру для створення зображень на стінах печер. Найбільш відомі зразки таких рисунків знайдені в печерах Ласко у Франції та Альтаміра в Іспанії. Ці малюнки, що зображували переважно тварин, слугували способом вираження релігійних чи магічних уявлень. З розвитком цивілізацій рисунок став важливим інструментом комунікації та самовираження.

У Стародавньому Єгипті рисунки використовувалися для ілюстрації гробниць і храмів, а в Стародавній Греції рисунок став основою для вивчення пропорцій та форми людського тіла. Рисунок також слугував основою для створення скульптур. Грецькі майстри, такі як Фідій, спочатку малювали ескізи, вивчаючи пропорції людського тіла, перш ніж вирізьблювати фігури в мармурі. Вже в ті часи існував чіткий взаємозв'язок рисунку і скульптури. З часом, у епоху Відродження, рисунок став основою художньої освіти, коли такі митці використовували його для підготовки до своїх творів. Як і було зазначено вище, ідеї синтезу рисунку і скульптури в мистецтві почали формуватися ще в античні часи, але найбільшого розвитку досяг в епоху Відродження. Художники і скульптори усвідомили, що ці дві форми мистецтва можуть ефективно взаємодіяти, доповнюючи одна одну в процесі створення робіт.

В епоху Відродження рисунок відіграв ключову роль у розвитку мистецтва, зокрема в скульптурі. Цей період характеризується відродженням інтересу до класичних античних ідеалів і прагненням до реалістичного відтворення людської форми. Скульптори епохи Відродження використовували рисунок як

основний інструмент для дослідження та підготовки до створення своїх шедеврів. Він слугував їм для опрацювання деталей, пропорцій, перспективи та анатомії, а також для експериментів з композицією. Так, Мікеланджело постійно вивчав людське тіло через рисунки, приділяючи особливу увагу взаємодії м'язів, скелета і шкіри. Його рисунки були не просто ескізами, а справжніми дослідженнями природи людського тіла, що допомогли йому досягти надзвичайного рівня деталізації та реалістичності у своїх скульптурах. Ще один великий скульптор епохи Відродження, Донателло, відомий своєю новаторською технікою зображення людської фігури. Рисунок відіграв ключову роль у процесі створення його робіт. Донателло також активно експериментував з перспективою у своїх барельєфах, для чого створював детальні рисунки. У своєму барельєфі «Святий Георгій і дракон» він досяг глибини за допомогою тонкого використання перспективи, чого спочатку добивався через підготовчі рисунки. Це дозволяло митцям експериментувати з пропорціями, формами та композицією, перед тим як працювати з каменем або металом. Через рисунок скульптори могли досліджувати як різні елементи їх роботи взаємодіють один з одним, і таким чином, досягати досконалості в своїх кінцевих творах. І до сьогодні рисунок залишається важливою формою мистецтва, що дозволяє художникам передавати свої ідеї швидко та безпосередньо, зберігаючи особистий почерк автора.

Рисунок є своєрідним «полем для експериментів», де художник може вільно досліджувати нові ідеї, концепції та сюжети. Він дає можливість митцю досліджувати різні варіанти композиції, змінювати деталі без страху зіпсувати кінцевий результат твору.

У XX столітті синтез рисунку і скульптури отримав новий поштовх з боку модерністів. Митці, такі як Пабло Пікассо, активно експериментували з формами і техніками, використовуючи рисунок для дослідження абстрактних концепцій, які потім втілювалися і в скульптурі. Пікассо створював скульптури, базуючись на своїх графічних роботах, і навпаки, що стало частиною його підходу до мистецтва. Загалом, художня культура XX ст.

характеризується, насамперед, наявністю двох культурних феноменів – модернізму й постмодернізму.

Модернізм – це художньо-естетична система, яка охоплює період із 1910-х до кінця 1960-х рр. (за деякими оцінками), спираючись на досягнення декадентства й авангарду на рубежі віків. Модернізм зруйнував багатовікову класичну основу мистецтва й культури загалом таку як вірність традиціям і спадкоємність поколінь, породивши новий принцип розвитку – модернізацію – удосконалення застарілих форм, засобів тощо. Нажаль, у художній практиці це удосконалення зазвичай було радикальним. Нове мистецтво модернізму – намагалося всіма доступними йому засобами переосмислити увесь попередній художній досвід [75]. Це заперечення породило пошук та експериментаторство в художньому світі, насамперед у сфері засобів художньої виразності. Заперечення канонів виявилось в тому, що були порушені межі між різними видами мистецтва. Авторіві була відведена роль Творця, що призвело до суб'єктивного сприйняття мистецтва, але й зняло залежність від будь-яких стереотипів. Ця художня свобода породила множинність і різноманітність художніх рішень у рамках мистецтва модерну. Термін «модерністичний» досить невизначений і поширюється на безліч різних явищ мистецтва ХХ століття загалом.

Модернізм звертається до абсурду як певної якості реального й закріплюється за різними формами сучасного мистецтва, яким близькі ідеї абсурдного світу, тобто світу, що втрачає сенс буття. Представники різних напрямів поривають із реальним світом, критикуючи не тільки реалізм, а й натуралізм і навіть імпресіонізм за його зв'язки з реальністю.

В образотворчому мистецтві модернізм характеризується множинністю художніх напрямів і стилів, наприклад такого як сюрреалізм, до якого на початку своєї творчості активно звертався, наприклад, Альберто Джакометті. Термін «сюрреалізм» походить від французького *surrealisme* – надреальне, надреалізм. Назву придумав французький поет Г. Аполлінер. Це один із пізніх напрямів у модерністичному мистецтві, який виник після Першої світової

війни. Початок формуванню нового напрямку поклала діяльність асоціації письменників і художників, яка виникла у 1919 р. в Парижі.

У 1924 р. вийшов перший «Маніфест сюрреалізму», написаний А. Бретоном, який вважав, що реальність не може бути пізнаною. Ідеологічною основою сюрреалізму стала філософія З. Фрейда, зокрема його ідеї про існування різних форм свідомості (підсвідоме, несвідоме) і творчу силу лібідо. Це дало змогу сюрреалістам зробити висновок про значущість таких граничних станів людини, як сон, галюцинація, марення, параноя. Манеру виконання твору сюрреалістами можна було б назвати реалістичною, якби не дивне, несподіване й шокуjące поєднання звичних об'єктів і явищ. Важливо зазначити, що сюрреалістичні твори не мають оптимістичного змісту, основна тема в них – приреченість людини, а основними мотивами є пригніченість, очікування смерті, руйнування всього, що оточує людину [75].

Щодо подальшого розвитку на період післявоєнних часів приходить початок розвитку такого жанру як постмодернізм. У сучасній науці дотепер немає єдиного визначення постмодернізму. Виникнувши в 1950-ті рр. (за деякими джерелами в 1970-ті рр.) він проіснував майже до кінця ХХ ст.

Постмодернізм, маючи особливий тип світогляду як переосмислення традиційного способу життя не через заперечення – як це було в модернізмі, а, навпаки, об'єднуючи, вбираючи в себе всі його протилежності, проблеми, ідеали, погляди, був зорієнтований на формування такого життєвого простору, в якому основними цінностями є свобода в усьому, спонтанність діяльності людини, ігровий початок. Постмодерністська свідомість спрямована на заперечення будь-яких норм і традицій – етичних, естетичних, методологічних тощо. Постмодернізм змішує й урівнює буденну свідомість і духовність, примітивне й наукове, добро і зло, прекрасне й потворне. Характерною рисою постмодернізму є тенденція до об'єднання в рамках одного твору стилів, образних мотивів і художніх прийомів, запозичених у різних історико-культурних епох, країн, регіонів тощо [75].

Мистецтво постмодернізму другої половини ХХ ст. мало революційний характер, воно руйнувало традиційні канони й намагалося створити нову художню мову, використовуючи нові технологічні прийоми. Це, в свою чергу, змінили художню свідомість і світосприймання та сформувало нову некласичну естетику.

Стиль постмодернізм у мистецтві – це відхід від відомих кліше, повсякденності, органічне поєднання всіх елементів скульптурного твору. При нестачі явної логіки, постмодернізм досить реалістичний. Разом із тим постмодернізм постійно робить творчість предметом пародіювання, а аудиторію скульптора – об'єктом глузування. Постмодерніста дратує лінійність оповіді, психологічна детермінованість поведінки персонажів, ретельне простежування причинно-наслідкових зв'язків. Негативне і навіть агресивне ставлення до минулого, до класики, до традиції – норма для культури постмодернізму.

Сторіччями створювана гуманістична і раціоналістична культура здавалася непотрібною, незатребуваною. Постмодернізм націлений не на творення, синтез, творчість, а на «деконструкцію» і «деструкцію», тобто перебудову і руйнування колишньої структури інтелектуальної практики, культури й мистецтва. Отже, якщо для модернізму, тобто для культури першої половини ХХ століття була властива спрямованість до майбутнього і відштовхування від минулого, то культура постмодернізму, культура кінця ХХ століття замкнута в сьогоденні.

Цілком і повністю можна сказати що у пластичному мистецтві середини ХХ ст. творчість французького скульптора Альберто Джакометті має особливе місце в розвитку подальших постмодерністських концепцій. Але щодо заперечення подібних тенденцій в скульптурі звертається його сучасник, італійський скульптор Маріно Маріні, який в своїй творчості неодноразово брався за втілення класичних сюжетів зображення міфологічних богинь, але в іншому, притаманному йому стилі поєднання архаїчної скульптурної пластики із сучасними експресивними стилістичними прийомами. Маріно

Маріні (1901–1980) – італійський скульптор, що народився в місті Пістоя у Тосканії. Свій творчий шлях М. Маріні розпочав у ранньому віці, вивчаючи мистецтво і архітектуру. Він використовував різні матеріали, такі як бронза, мармур і дерево для створення своїх скульптур. Його твори здебільшого присвячені людській фігурі і емоціям, і вони часто відображають важливі соціальні теми та проблеми. М. Маріні вважається одним з найвидатніших скульпторів XX століття, який залишив значний вплив на світове мистецтво.

Цей період є унікальним завдяки численним експериментам, що відбувалися в контексті злиття традицій і модернізму. В середині XX століття митці почали активно шукати нові форми виразності, намагаючись інтегрувати графічні засоби у пластичну структуру скульптур. Це стосувалося не лише технічних прийомів, але й концептуальних підходів до створення художніх образів. Так, у цей час активно досліджувалися нові матеріали – метал, пластик, синтетичні речовини, які дозволяли досягати раніше недосяжних художніх ефектів. Крім того, особливе місце займали експерименти з текстурою, кольором і формою, що дозволило скульптурам набувати майже графічної виразності, а графічним творам – певної пластичності.

Важливим завданням у рамках дослідження є вивчення ролі ключових фігур, які діяли в цей період, а також впливу їхньої творчості на подальший розвиток мистецтва. Зокрема, варті уваги ті митці, чия робота була спрямована на подолання меж між різними видами мистецтва. Їхні експерименти часто мали не лише художню, але й соціокультурну значимість, оскільки відображали тогочасні настрої, проблеми та виклики. У цьому контексті важливо дослідити, як їхні ідеї вплинули на сучасні тенденції, а також на творчість сучасних скульпторів, які продовжують шукати нові способи синтезу графічних і пластичних засобів виразу.

Окремо слід звернути увагу на те, як змінювалися підходи до створення скульптур залежно від історичних і соціальних умов. Наприклад, у повоєнний період у Європі виникла потреба у переосмисленні культурної спадщини, що стимулювало митців до пошуку нових форм і змістів. В Україні, з огляду на

специфіку політичних і соціальних реалій, цей процес мав свої особливості. Вплив тоталітарного режиму та поступова лібералізація 1960-70-х років створили унікальні умови для розвитку мистецтва, яке, з одного боку, мало відповідати ідеологічним вимогам, а з іншого — прагнуло до свободи самовираження.

Синтез графічних і пластичних засобів виразу залишається надзвичайно актуальною темою для дослідження. Аналізуючи спадщину середини ХХ — початку ХХІ століття, ми можемо не лише краще зрозуміти художні процеси того часу, але й виявити ті ідеї та підходи, які продовжують впливати на сучасне мистецтво. Це відкриває нові перспективи для подальшого вивчення синтезу як універсальної форми художньої взаємодії.

Художники, які працювали в другій половині ХХ століття, заклали основи для нових форм експресії, активно досліджуючи межі матеріальності та образності. Це створило передумови для появи нових стилів і напрямків у сучасному мистецтві. Зокрема, слід звернути увагу на те, як ідеї та концепції цих авторів відображаються у роботах поколінь скульпторів, які беруть за основу попередні досягнення, але адаптують їх до актуальних викликів. Це може включати використання нових матеріалів, а також вплив соціальних і політичних тем на художню практику. Дослідження цієї теми не лише сприяє глибшому розумінню спадщини минулого, але й дозволяє простежити, як історичні контексти формують сучасні мистецькі практики, створюючи нові можливості для синтезу графічних та пластичних засобів виразу.

У науковій літературі є ряд досліджень, присвячених аналізу даної проблеми, які заклали основу для розуміння скульптурної виразності митців другої половини ХХ — початку ХХІ століття.

На необхідність спеціального вивчення даної проблеми вказується в розвідках таких впливових теоретиків, таких як Рудольф Вітковер, Ервін Панофські та інших, які зробили свій внесок у розуміння скульптури як виразного засобу.

Критичні статті та мистецькі огляди другої половини ХХ — початку ХХІ століття, в яких обговорюється творчість скульпторів цього періоду,

висвітлюють мистецькі перспективи, які сформували певний дискурс навколо скульптур означеного часу та технічні засоби їх вираження.

Дослідження пластичної виразності та стилістичних методів вказується у навчально-методичному посібнику Т. Шмельової «Мистецтво скульптури» у якому дослідниця вказує, що «основні напрями, течії, форми та матеріали, характерні для європейської скульптури. Кожне з явищ, починаючи від класицизму, романтизму, реалізму, експресіонізму, сюрреалізму та закінчуючи ландшафтним мистецтвом, мистецтвом зображення, силуету, руху та архітектурних форм, один за одним приходили на зміну попередньому з новою силою. Ці зміни демонструють здібність європейських митців до сприймання, інтерпретування та освоєння нових речей» [75].

Ця проблема детально розглядається такими авторами, як Е. Гомбріх у своїй праці «Оповідь про мистецтво» [84]. У цій роботі він проводить глибокий аналіз скульптурної пластики, вивчаючи не лише фізичні властивості матеріалів, але й концептуальні підходи, які впливають на формування образу. Е. Гомбріх розглядає стилістичні прийоми, характерні для скульптури середини XX століття, акцентуючи увагу на експериментах з формою та фактурою. Він порівнює різні скульптурні техніки, а також сучасні методи. Ці порівняльні дослідження дозволяють зрозуміти, як еволюція технік вплинула на естетику скульптури та її сприйняття. Крім того, автор вивчає зв'язок між графічним мистецтвом і скульптурою, акцентуючи увагу на тому, як графічні елементи можуть підкреслити об'ємні форми. Він аналізує, як лінія, тінь та композиційні рішення в графіці можуть бути адаптовані до скульптури, створюючи нові можливості для вираження. Цей міждисциплінарний підхід розширює горизонти художнього мислення, дозволяючи митцю поєднувати різні види мистецтв у своїх роботах. Завдяки цій праці, А. Гільдебрандт відкриває нові перспективи для розуміння художніх процесів, які стоять за створенням скульптурних творів. Його аналіз допомагає зрозуміти, як графічні та пластичні елементи можуть взаємодіяти, створюючи складні, багатопланові образи, які викликають емоційний відгук у глядача.

Дослідження вносять вагомий вклад у розвиток теорії скульптури та забезпечують нові інструменти для її критичного аналізу.

Своєрідний підхід вивчення дав змогу поглибити знання в галузі тогочасного скульптурного мистецтва Європи. Творчість чотирьох видатних скульпторів – Альберто Джакометті, Маріно Маріні, Елізабет Фрінк та Маркуса Лупертца – обрана для дослідження з врахуванням їхньої мистецької спадщини та послідовної роботи над синтезом графічних та пластичних засобів художнього виразу.

Історико-мистецький аналіз дозволяє виокремити послідовність основних етапів еволюції цього синтезу, а також демонструє їхній внесок у загальну культурну спадщину європейського скульптурного мистецтва. Початковий етап дослідження складає творчість А. Джакометті. Його доробок у скульптурі та графіці створює теоретичну базу для подальших експериментів у скульптурному мистецтві.

М. Маріні продовжив пошуки синтезу двох медіа, фокусуючись на динамічності та експресії форми. Окремі його роботи також стали прикладом поєднання ідей графічної виразності та пластичної структури.

Е. Фрінк запропонувала новий соціальний вимір у скульптурі, завдяки чому її твори стали прикладом поглиблення цього синтезу, зокрема її скульптураи характеризуються чіткою символікою що пояснює їх соціокультурний вплив.

У свою чергу, М. Лупертц використовує синтетичний підхід до виразних засобів, в якому поєднуються абстрактність і фігуративність, що створює новаторські інтерпретації класичних тем.

Серед сучасних українських митців, які розвивають ідею синтезу графічних і пластичних засобів, особливе місце займає О. Сухоліт. Він є чи не єдиним українським художником у цьому дослідженні, чия творчість демонструє послідовне й глибоке занурення в проблему взаємодії рисунку та скульптури. У його роботах простежується органічне поєднання графіки з об'ємно-просторовими структурами. Його пластичні композиції часто тяжіють до

лінійної стилізації, що наближає їх до графічних образів, створюючи синтетичний ефект.

Аналіз творчого доробку О. Сухоліта дозволяє розглядати його як знакову фігуру в контексті розвитку українського скульптурного мистецтва, яка продовжує та розширює європейські пошуки синтезу форми й лінії, адаптуючи їх до специфіки національної художньої традиції.

Значущість мистецтва обраних художників полягає не лише в тому, що вони пропонують нові способи вираження, а й у тому, що їхні роботи стають джерелом для подальших пошуків розкриття проблем синтезу двох медіа. Однак і сам синтез графічних і пластичних методів у їхньому творчому доробку залишається недостатньо вивченим, що підкреслює актуальність запропонованого дослідження.

Аналіз творчості саме цих чотирьох скульпторів дозволяє заповнити прогалини у вивченні синтезу різних художніх засобів у скульптурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття, що дає змогу не лише систематизувати наявні знання, але й окреслити перспективи подальших наукових досліджень у цій сфері.

Значна увага графічних та пластичних засобів вираження у творчості скульптора А. Джакометті зосереджена у дослідженні Енн Кунео «Альберто Джакометті – швейцарець як ніхто інший» [2]. Доволі біографічно проаналізовано художнє світосприйняття скульптора, від початку його перших спроб осмислити мистецтво до становлення основних індивідуальних принципів роботи з натурою. Є лише кілька робіт, які безпосередньо стосуються графічних і пластичних засобів вираження у скульптурі. Документальний фільм «Альберто Джакометті: Людина серед людей» (1963) режисера Жана-Марі Дро [5], знятий при житті скульптора, демонструє всебічне розуміння історичного контексту, в якому працював скульптор. Фільм включає соціальні, культурні та мистецькі події, розуміння ним задач формоутворення, які вплинули на його скульптурну практику в цей період.

У статті Матільди Лекуєр «Джакометті і малюнок» [4] критично опрацьовані першоджерела, включаючи самі рисунки А. Джакометті праці та висловлювання митця, рецензії та критику, каталоги виставок та архівні матеріали. Автор розкриває власне розуміння на міждисциплінарний підхід скульптора, залучаючи дані з різних галузей, таких як історія мистецтва, культурологія та естетика. Цей комплексний підхід дозволяє не лише проаналізувати технічні та формальні аспекти творів, а й вивчити культурний контекст, в якому вони були створені. Це дає змогу більш детально проаналізувати пластичний здобуток А. Джакометті, оскільки його роботи були глибоко вплетені в соціальні, політичні та психологічні реалії свого часу. Аналіз джерела дозволяє глибше зрозуміти наміри митця та рецепцію його творчості. Сюди входять наукові монографії, журнальні статті, каталоги виставок та антології, які обговорюють скульптуру, графіку та пластичне мистецтво середини ХХ століття. Ці матеріали містять не лише критику та інтерпретацію конкретних творів, але й свідчать про еволюцію художніх течій, які впливали на А. Джакометті. Завдяки цьому багатогранному підходу, можна виявити глибокі зв'язки між творчістю А. Джакометті та актуальними філософськими і культурними течіями, що панували в його час. Це дозволяє простежити, як особистий досвід митця та його взаємодія з сучасниками вплинули на його художні рішення.

Досліджуючи контексти, в яких працював скульптор, аналізується і вплив творчості на подальший розвиток скульптури і графіки, підкреслюючи його значення в історії мистецтва.

Також у статті Кейсі Девіса «Альберто Джакометті. Лінія крізь життя» [1] розглядаються питання порівняльного аналізу ведення скульптури і рисунка. Це порівняння проливає світло на спільні риси, розбіжності та інновації у використанні графічних і пластичних засобів вираження, що дозволяє краще зрозуміти художній метод А. Джакометті. Автор акцентує увагу на тому, як різні техніки доповнюють одна одну, створюючи єдину художню мову, яка відображає внутрішній світ митця.

Стаття Енн Кунео «Альберто Джакометті – швейцарець як ніхто інший» [2] демонструє обізнаність в історіографічному аспекті у галузі історії мистецтва. У ній визначені різні наукові перспективи, теоретичні рамки і методологічні підходи, які сформували вивчення біографії скульптора. Автор розкриває власне розуміння ведення митцем підготовчого матеріалу до скульптури, вказуючи на поглиблене вивчення натури за допомогою рисунку, що стало основою для його подальшої творчості. Е. Кунео також зачіпає питання проблеми синтезу графічного та пластичного медіа у роботах А. Джакометті, аналізуючи, як цей синтез впливає на сприйняття його творчості. Вона досліджує, як інтеграція різних медіа допомагає створити нові значення та відкриває нові можливості для вираження ідей, які були важливі для А. Джакометті.

Таким чином, статті обох авторів не лише поглиблюють наше розуміння художніх практик А. Джакометті, а й сприяють розширенню досліджень у межах сучасного мистецтва, підкреслюючи важливість міждисциплінарного підходу до аналізу художніх творів.

Слід також виділити статтю доктора М. Буньяна «Голова на стрижні» [10], яка включає критичне осмислення творчого шляху художника, обмеження, упередження і прогалини в існуючих дослідженнях біографії А. Джакометті. У цій статті М. Буньян аналізує матеріал ретроспективної виставки, в якій були представлені ключові роботи скульптора, зокрема його знамениті фігури, які стали символами його творчості. Автор також детально розглядає різноманітні аспекти життя та творчості А. Джакометті, вказуючи на те, як особисті переживання і соціально-культурний контекст вплинули на формування його стилю. Також, автором визначено сфери для подальших досліджень, зокрема питання взаємодії між графічними та пластичними засобами вираження та впливи, які формували його художнє бачення. М. Буньян пропонує шляхи для майбутніх пошуків у цій галузі, акцентуючи увагу на необхідності розширення дослідницьких рамок. Він закликає до більш глибокого аналізу зв'язків між

різними видами мистецтва, які практикував А.Джакометті, зокрема його графічні роботи, що можуть дати нові інсайти у розуміння його скульптур.

Стаття М. Буньяна не тільки підкреслює важливість перегляду наявних досліджень, а й відкриває нові можливості для вивчення творчості А. Джакометті в контексті сучасного мистецтва.

Щодо дослідження мистецтва наступного скульптора Маріно Маріні, проблемі пошуку індивідуальної пластики присвячена робота Флавіо Фергоні «Фотографування скульптури: Порівняння М. Маріні та Д. Манцу» [20]. Спираючись на порівняльний метод, автор дослідження вдається до аналізу не лише творчості скульптора окремо, а й звертається до тогочасного італійського мистецтва, загалом, порівнюючи скульптурний доробок М. Маріні з його сучасниками, такими як Д. Манцу та іншими митцями цього періоду. Дотримуючись принципів розуміння пошуку пластичного мотиву, автор сприяє глибшому розумінню мистецтва художників середини ХХ століття, досліджуючи, як М. Маріні використовував пластичні засоби виразності у своїй творчості.

Ф. Фергоні детально розглядає, як особисті переживання і культурні впливи, що формували естетику того часу, відображаються у скульптурних формах М. Маріні, які поєднують традиційні техніки з інноваційними підходами. Аналіз останніх публікацій показав, що тема способів вираження у творчості М. Маріні в мистецькому просторі залишається мало висвітленою.

Багато досліджень мистецтвознавців стосуються лише окремих аспектів його творчості, а основна інформація представлена в монографіях та коротких біографічних статтях, які часто містять поверхневі відомості про поєднання графічних і пластичних засобів.

Мистецькі періодичні видання також не завжди вдаються до глибокого аналізу його робіт, що свідчить про необхідність більш систематичного підходу до вивчення його спадщини. Праця Ф. Фергоні не лише заповнює прогалини в дослідженні творчості М. Маріні, а й відкриває нові перспективи для

подальших наукових пошуків, що можуть сприяти глибшому осмисленню його впливу на розвиток сучасної скульптури.

В окремому історичному контексті, присвяченому аналізу проблеми скульптурної пластики М. Маріні, варто звернути увагу на статтю М. Поті «Фігуративні кінні скульптури модерніста Маріно Маріні» [21], яка докладно розглядає специфіку його творчого підходу до зображення кінних фігур, що стали однією з центральних тем його творчості. М. Маріні, у своїх роботах, прагнув передати не лише фігуративну складову, але й емоційний та експресивний стан як вершника, так і коня, що було новаторським для його часу. Він поєднував давні традиції кінної скульптури з сучасними художніми тенденціями, які характеризуються спрощенням форм і зміщенням акценту на динаміку руху та емоційний вираз.

До найбільш ґрунтовних наукових праць з історії становлення М. Маріні як митця належить відома монографія А. Хаммахера «Маріно Маріні. Скульптура, живопис, графіка» [50], яка є важливим джерелом для розуміння творчого розвитку художника. У цій праці детально висвітлюється не лише життєвий шлях М. Маріні, але й процес еволюції його стилю від ранніх робіт до більш модерністських підходів у скульптурі, рисунку та живописі. Особливу увагу в монографії приділено аналізу його кінних скульптур, які стали символом людської боротьби та сили духу. Автор також розглядає, як вплив історичних і політичних подій XX століття відобразився на творчості М. Маріні, зокрема на його пошуках нових засобів пластичної виразності. Скульптурна спадщина М. Маріні є однією з найвагоміших не лише в контексті італійського мистецтва, але й у світовому культурному просторі середини XX століття, що робить його роботи важливим предметом досліджень мистецтвознавців і колекціонерів усього світу.

Також, у невеликому критичному зрізі Вернером Хафтманом розглядається питання утворення стилістичної пластики Маріно Маріні. «....це, – пише Гафтман, – належить до вищих рівнів сучасного мистецтва, які знаходять у своїх образах і своїх формах витоки фундаментального міфічного досвіду». М.

Маріні, як згадує В. Гафтман, часто називали «нащадком етрусків», і коли «він намагався імітувати їхні жести, щоб краще пояснити, що вони хотіли сказати, тоді це ставало єдиним цілим зі своїми створіннями, цим особлива порода з віддаленого походження» [22].

По суті, «визначення вирішальної архетипічної міфічної постаті – це справжнє завдання, яке М. Маріні і пропонує вирішити через свою скульптуру» [22]. Теоретичний аналіз літератури дозволяє виокремити важливу статтю Клаудії Даніотті «Повернення до минулого: Маріно Маріні та (не)класична традиція» [22]. У цій статті авторка зосереджує увагу на питанні, як М. Маріні звертається до класичних традицій скульптури, водночас переосмислюючи їх у сучасному контексті. Вона аналізує, як у своїй творчості М. Маріні використовує давні форми та мотиви, але поєднує їх із новаторськими підходами, що дозволяє створювати роботи, які відображають дух часу і нові ідеї. Зокрема, авторка статті підкреслює, що М. Маріні не просто наслідує класичні зразки, але й вводить у свої роботи елементи модернізму, перетворюючи класичні теми на інструмент для передачі сучасних проблем і внутрішніх переживань. Вищезгадане дослідження зробило значний внесок у розуміння витоків скульптурної пластики, а також впливу минулого на формування стилю М. Маріні. Однак, попри вагомість цього внеску, як і раніше залишається актуальною проблема синтезу скульптором графічних та пластичних засобів виразності у своїй творчості. М. Маріні часто працював одночасно і з графічними, і з пластичними матеріалами, використовуючи рисунки для підготовки скульптур або ж втілюючи свої ідеї через взаємодію двовимірного та тривимірного простору.

Дослідження цього синтезу дозволяє краще зрозуміти його художній підхід, оскільки графічні роботи М. Маріні не лише підсилювали його скульптури, але й самі по собі були носіями глибокого символічного змісту. Питання, як саме поєднання цих двох засобів вплинуло на розвиток його творчості, залишається важливим для сучасних дослідників, які прагнуть глибше осягнути його багатогранний художній метод.

Цінними для дослідження є мистецтвознавчі матеріали статті Ніколь Марії Моккі «Північна таємниця: інформація про перебування М. Маріні у Швейцарії в часи Другої світової війни» [23], де досліджується важливий, але недостатньо вивчений період життя і творчості художника. У цьому дослідженні авторка розкриває складну і малодосліджену сторінку біографії М. Маріні, коли він опинився у Швейцарії під час війни, що стало переломним моментом у його кар'єрі. Під час цього періоду митець був змушений адаптуватися до нових соціально-політичних умов, що вплинуло не лише на його світогляд, а й на його мистецький підхід. Стаття надає цінну інформацію про те, як перебування в нейтральній Швейцарії вплинуло на ідеологічну ідентичність М. Маріні, оскільки він спостерігав за тим, як війна руйнує культурну спадщину Європи, але при цьому залишався на відстані від безпосередніх подій. Це відображається у його роботах того періоду, в яких прослідковуються тривожні, песимістичні настрої та відчуття вразливості людської природи. Його скульптури починають набувати все більш виразної символічної форми, де кінні фігури, що раніше відображали силу і тріумф, стають метафорами вразливості та екзистенційної боротьби. Цей період перебування М. Маріні у Швейцарії знаменує значний поворот у його творчій і суспільно-політичній ідентичності, оскільки він починає поєднувати у своїх роботах сучасні мистецькі тенденції з глибоким відчуттям культурної кризи. М. Моккі також аналізує, як цей період вплинув на стиль М. Маріні, який почав відходити від чистого фігуративізму до більш абстрактних форм, збагачених ідеями втрати та трагічності. Такий поворот став фундаментом для подальшої еволюції його творчості і допоміг закріпити його статус як одного з провідних скульпторів свого часу.

Ще більш конкретне вирішення проблеми синтезу графічних та пластичних засобів можна знайти в творчому спадку британської скульпторки Елізабет Фрінк. Її творчість відзначається особливою взаємодією між графічними елементами та пластичними формами, хоча дослідження цієї теми залишається практично відсутній.

На сьогодні існує небагато масштабних праць, які б ґрунтовно аналізували синтез різних медіа у творчості Е. Фрінк. Лише в невеликій статті Гарета Харріса [82] розглядається питання спадщини її скульптурного доробку в контексті відкриття однієї з наймасштабніших виставок робіт художниці. Г. Харріс звертає увагу на те, як Е. Фрінк, через свою скульптурну мову, відображала політичні та соціальні потрясіння свого часу. У статті розгорнута думка, що політичні кризи, які виникли на тлі холодної війни, колоніальних конфліктів та світових соціальних змін, глибоко вплинули на характер її робіт. Експресивна пластика Е. Фрінк була насичена емоційним змістом, який часто виходив за межі традиційного фігуративного мистецтва. Її скульптури, незважаючи на відносно реалістичні форми, несли в собі метафоричний зміст, в якому відображалися страхи, небезпеки і втрати, зумовлені військовими конфліктами та політичними репресіями. Автор статті також підкреслює, що цей аспект творчості Е. Фрінк робить її спадок особливо актуальним для сучасного мистецтва, де взаємодія між особистісним і соціальним досвідом через пластичні форми має велике значення. Вплив світових подій на її творчість став вирішальним у формуванні її унікальної стилістики. Вона створювала скульптури, в яких поєднувала стриманість форми з глибоким символізмом, де графічні елементи часто підкреслювали емоційну напругу. Однак, навіть незважаючи на цей явний синтез графічних та пластичних елементів у її роботах, дослідження цього питання залишається фрагментарним.

Дослідження творчості Е. Фрінк визначається потребою у глибокому вивченні того, як її скульптурна пластика реагувала на політичні та соціальні події. Це вимагає більш детального аналізу її робіт у контексті взаємодії різних художніх медіа, що дозволить краще зрозуміти, яким чином графічні та пластичні засоби виразності поєднувалися у її творчості для передачі глибоких метафоричних ідей. На прикладі рецензії Сьюзен Грей [31], яка відвідала виставку Е. Фрінк у Дорчестері, авторка торкається тематики скульптурних робіт художниці, зосереджуючи увагу на загальних емоційних та символічних

аспектах її творчості. Проте, у цій рецензії не аналізується важливе питання графічного спадку Е. Фрінк, яке залишається поза увагою критика. Роботи художниці у сфері графіки, включаючи її малюнки та гравюри, мають велике значення для розуміння її загального творчого процесу, адже саме в них можна простежити, як ескізи та рисунки вплинули на кінцевий вигляд її скульптур.

Таким чином, відсутність аналізу графічного компонента дещо звужує загальне бачення її мистецької практики. У статті Б. Робертсона «Життя у фокусі: Елізабет Фрінк, скульптор» [32] біографічний аспект творчості Е. Фрінк розглядається значно глибше. Б. Робертсон детально описує життєвий шлях мисткині, її художні впливи та формування характерних тем, таких як звернення до анімалістичного жанру та зображення чоловічих фігур. Ці мотиви стали визначальними для її творчості, але водночас викликали суперечки в середовищі мистецтвознавців. Автор статті підкреслює, що монументальні чоловічі постаті, якими Е. Фрінк відзначилася в британському мистецтві кінця XX століття, часто критикувалися за їхню «неактуальність» у контексті постмодерністських тенденцій.

У той час, коли більшість митців зверталася до більш абстрактних і концептуальних підходів, скульптури Е. Фрінк розцінювали як «академічні» в негативному сенсі цього слова, що часто знецінювало їхню художню значимість. Робертсон також наголошує на проблемі сприйняття творчості Е. Фрінк у часи її активної діяльності. Попри критику, її чоловічі фігури та портрети не тільки вижили у постмодерністському контексті, але й набули нового значення у подальші роки. Автор вказує, що роботи Е. Фрінк, зокрема у публічних просторах, продовжують нести важливий символічний зміст, зосереджений на людській силі, вразливості та переживанні страхів. Однак, у статті Б. Робертсона, попри глибокий біографічний аналіз, також не розглядається взаємозв'язок між рисунками та скульптурами Е. Фрінк, що могло б дати повніший погляд на її творчий процес. Тема синтезу рисунку і скульптури є надзвичайно важливою для розуміння Е. Фрінк як художниці. Її рисунки слугували не тільки підготовчим матеріалом для створення

скульптур, але й окремими самостійними творами, які відображали її думки і художні пошуки. Відсутність детального аналізу цього аспекту у згаданих дослідженнях залишається суттєвою прогалиною, адже синтез графічних і пластичних засобів виразності є ключем до розуміння її цілісного творчого підходу.

В анотації до виставки «Елізабет Фрінк: Трансформація» розкривається широке коло питань щодо процесу, матеріалів та основних сюжетів в мистецтві художниці [33]. В іншій анотації Франчески Янг до її виставки знов зачіпається тема сюжетів робіт скульпторки [34]. Проте як і раніше актуальним питанням залишається досі проблема поєднання скульптурних та графічних образів вираження мисткині.

Останнім художником у дослідженні європейських митців, на прикладі творчості якого можна простежити пошуки вирішення проблеми синтезу графічних і пластичних засобів виразу, зокрема через поєднання скульптури та живопису, є сучасний німецький митець Маркус Лупертц. Він уособлює в собі багатогранного митця, який є не тільки скульптором, а й живописцем, що робить його творчість унікальним прикладом синтезу різних художніх практик.

М. Лупертц є одним із найвпливовіших і найзначніших художників післявоєнної Німеччини, і його роботи виставляються у провідних галереях світу вже понад п'ятдесят років, що свідчить про стійкість його мистецького внеску. Його стиль вирізняється тим, що він майстерно поєднує фігуративні та абстрактні елементи, спрощуючи форму до основних елементів, зосереджуючи увагу на ключових фігуративних мотивах. Однією з характерних особливостей його живопису є техніка «обрізання» композиції, М. Лупертц часто зображує тільки голови або обличчя з тулубами, залишаючи поза увагою деталі, які могли б «перевантажити» образ. У цих спрощених формах відбивається пошук балансу між живописом і скульптурою, між абстрактними елементами і реалістичною фігурацією.

Протягом своєї тривалої кар'єри М. Лупертц досліджував цей простір між двома мистецькими вимірами, прагнучи знайти гармонію між ними. Його роботи відзначаються своєрідною еклектичністю, де кожен елемент підтримує діалог між класичними традиціями і сучасними пошуками. Тематика його творчості також надзвичайно багата. М. Лупертц часто звертається до біблійних, міфологічних і історичних сюжетів, що надає його роботам глибокого змісту. Наприклад, такі теми, як мілітаризм, образ головного героя та антигероя, розкриваються в його творах через особистий погляд на історію і суспільство. Ці теми слугують підтвердженням постійного інтересу художника до класицизму і його спроб інтегрувати традиційні форми в сучасний контекст.

Незважаючи на свою зацікавленість класичними темами, М. Лупертц не прагне дотримуватися якогось одного конкретного стилістичного підходу. Його здатність вільно переосмислювати різні стилістичні умовності сучасного мистецтва робить його творчість особливо цікавою. М. Лупертц активно експериментує з матеріалами і формами, не обмежуючи себе рамками стилю, що дозволяє йому одночасно працювати в кількох напрямках. Це, мабуть, найбільше досягнення художника – його здатність залишатися вільним у мистецькому процесі, не піддаючись обмеженням жодного стилю чи техніки, знаходячи унікальні рішення для синтезу графічних і пластичних засобів виразності.

У статті С. Деге «Яскраво, але з нюансами», присвяченій даті 75-річчя митця, автором визначені загальні художні інтенції та основні події та виставки у біографії митця [42]. Більш конкретно, концентруючись на живописних здобутках, Ліз Шир у своїй статті до виставки «Маркус Люпертц: Et in Arcadia ego» звертає увагу знов на провідну тему творчості М. Люпертця [43]. Художник поєднує елементи історії мистецтва з розмитими формами, створюючи сучасні твори з минулих референтів. Навмисна, свідома мобілізація минулого в роботах втілює в життя латинську фразу, на честь якої названо шоу «Et in Arcadia ego» (Навіть в Аркадії Я тут) М. Лупертц підриває

здатність мистецтва увічнювати не стільки присутністю людського розкладання, скільки наявністю історії мистецтва. Реміксуючи таким чином канонічні посилання, робота Люпертця показує нам, пише автор статті, «.....як візуальні мотиви і навіть окремі кольори зберігають емоційний та образний залишок моменту, в якому вони були вперше використані». [43]. Стаття вищезгаданого автора дає можливість зрозуміти основний посил творчості М. Лупертця, проте досі не розкрита тема графічного здобутку майстра.

Таким чином, використання історичних образів у нових контекстах перетворює теперішнє на вмістилище, де зруйновані рештки минулого, перемішуються в теперішньому.

Вагомий внесок у розуміння філософсько-етичних пошуків М. Лупертця нам дає інтерв'ю Деніела Бонелла з художником [44]. Автор інтерв'ю у розмові акцентує увагу на витоках творчості політичної та релігійної складової художника, окремо торкаючись тем та сюжетів його живописних робіт. Але досі залишається не висвітленою тема формотворення пластичного сюжету в скульптурі.

У статті галереї Michael Werner [47] розкрита тема поєднання художником у своїй творчості пошуку скульптурної форми зі здобутками у інших медіа в своїй творчій діяльності. Люперц об'єднує свій власний стиль у скульптурі з живописним, шукаючи форму у подібних експресивних рухах так само, як і у живописі. Про те саме художник говорить в іншому інтерв'ю Анрі Неуендорфу [49]. Сам митець зазначає «.....у живописців зовсім інший погляд на скульптуру, ніж у скульпторів. Скульптор робить скульптури, а ми робимо фігури з картин. Неважливо, абстрактні вони чи фігуративні, ми переносимо деформацію живопису в скульптури. І ми працюємо з плоскою перспективою. Ми дивимося на скульптуру як на рельєф. Я думаю, що три основні дисципліни образотворчого мистецтва: малюнок, живопис і скульптура дуже важливі для художника...» [49].

Таким чином, теоретичний аналіз історіографії показує, що дана проблема розглядалася досить широко, охоплюючи різні підходи та точки зору на синтез

графічних і пластичних засобів виразу. У численних дослідженнях висвітлювалися як загальні аспекти цього явища, так і окремі його прояви, зокрема експериментальні роботи, які поєднували традиційні техніки з новаторськими методами. Однак, незважаючи на досить широкий спектр напрацювань, цілий ряд методичних питань, пов'язаних із аспектами цього синтезу, залишається недостатньо дослідженим. Зокрема, серед таких питань є оцінка наслідків та спадщини періоду другої половини XX – початку XXI століття, які залишилися недостатньо висвітленими у скульптурному мистецтві Європи.

1.2. Джерельна база

Джерельну базу наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту склали твори митців, що відображають характерні особливості їхньої творчості, включаючи рисунки, роботи в різних графічних техніках, а також скульптурні об'єкти. До цієї бази увійшли як твори, що зберігаються в приватних колекціях самих митців або колекціонерів, так і ті, що експонуються в публічному середовищі, зокрема на вулицях, у парках, музеях та галереях.

Особливий інтерес становлять публічні інсталяції, оскільки вони дають змогу простежити взаємодію скульптурних форм із простором і глядачем. Також важливим джерелом стали проєкти сучасних інсталяцій, які втілюють новітні концепції пластичного мистецтва та поєднують традиційні техніки з інноваційними підходами.

До джерельної бази входять, також, твори сучасної скульптури, що були представлені на виставках, фестивалях і бієнале, а також фото- і відеоматеріали, які документують ці виставки.

Важливу роль відіграли наукові монографії, у яких аналізується творчість окремих митців чи досліджуються загальні мистецькі явища того періоду, що є предметом дослідження. Вагомий внесок роблять також каталоги виставок,

де зібрані матеріали про творчість різних художників і скульпторів, що дозволяє здійснювати порівняльний аналіз. Матеріали з мережі Інтернет, які включають електронні версії статей, рецензій, інтерв'ю та відеооглядів виставок, є додатковим джерелом інформації. Крім того, були використані інформаційні буклети, роздаткові матеріали та публікації, що супроводжують мистецькі заходи, оскільки вони часто містять деталі про концепції творів, процес їх створення та критичні відгуки, що значно збагатило дослідницький матеріал.

Візуальну частину джерельної бази формують твори, які були втілені в окреслених межах дослідження. Хоча середина XX століття припадає на розквіт такого мистецького жанру як постмодернізм, мінімалізм та багато інших течій, творчість досліджених митців уособлює в собі впродовження традицій фігуративного мистецтва. Тому надзвичайно важливим елементом у джерельній базі є приклади ранніх робіт А. Джакометті. Вивчення його ранніх творів дає змогу простежити еволюцію художнього стилю митця та розвиток його творчого шляху. Зокрема, це дозволяє детально проаналізувати, як змінювалися підходи до формоутворення в його скульптурах і рисунках: від ранніх, глибоко натуралістичних робіт, до скульптур зрілого періоду, які відзначаються абстрактністю, виразністю та глибоким символізмом. Етапи його творчого розвитку також відображають перехід від фігуративності до витягнутих, деформованих людських фігур, що стали характерними для його пізнього стилю.

Основна база візуальних джерел дослідження включає твори А. Джакометті, які експонуються у численних світових колекціях, фондах, музеях і галереях сучасного мистецтва. Зокрема, вагоме місце займає колекція Фундації А. Джакометті в Парижі. Ця унікальна інституція не лише представляє широке зібрання його скульптурних робіт, але й відтворює частину його майстерні. Завдяки цьому можна побачити не лише завершені твори, а й незакінчені роботи в глині, гіпсі та інших матеріалах, що дає змогу дослідити творчий

процес А. Джакометті зсередини, його методи пошуку форми й експериментів із матеріалами.

Важливим аспектом джерельної бази є також роботи художників того періоду, у яких вже чітко сформована індивідуальна пластична методологія та авторський стиль. Це дозволяє провести паралелі між творчістю А. Джакометті та іншими митцями, а також зрозуміти його місце в загальному контексті європейського мистецтва середини ХХ століття.

Джерела дослідження охоплюють широкий спектр творів: від реалістичної малої пластики, де зберігається фігуративність та деталізація форми, до великих монументальних робіт, що призначені для публічних просторів. Ці твори відображають розвиток скульптурної мови того часу, де графічні та пластичні елементи взаємодіяли, створюючи нові форми виразності.

Окремо можна виділити скульптури Маріно Маріні, які відрізняються численними варіаціями на тему вершника. Ці роботи можна знайти в багатьох публічних місцях, зокрема в колекції Пеггі Гуггенхайм у Венеції, де одна з його скульптур розташована в затишному саду фундації. Це підкреслює не лише мистецьку цінність його творів, але й важливість їхнього контексту в сучасному міському просторі. Серед джерел для дослідження творчості М. Маріні значну роль відіграють друковані видання. До них належать ілюстрації з монографій, каталоги, періодичні видання та інші матеріали.

В монографії А. Хаммахера «Маріно Маріні. Скульптура, живопис, графіка» автор детально аналізує мистецькі виклики, з якими стикалися художники в різні періоди, а також специфічні особливості творчості Маріні [50]. Ці праці дозволяють заглибитися у світ його ідей та естетичних пошуків. Скульптурні роботи М. Маріні можна знайти у музейних збірках різних країн, що свідчить про його міжнародне визнання. Зокрема, колекція Музею М. Маріні у Флоренції є важливим осередком для дослідження його творчості, адже вона наочно демонструє тенденції, розвиток та видозміни формоутворення в скульптурі митця.

Важливо зазначити, що значна частка скульптурних доробків для опрацювання наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту була взята саме з цього музею, оскільки представлені в ньому роботи охоплюють значний проміжок творчого життя художника — від ранніх експериментів до всесвітньо відомих шедеврів. Крім того, суттєвим внеском в джерельну базу дослідження є каталог графічних робіт скульптора з колекції Adam gallery [83], в якому представлено важливі артефакти, що слугують обґрунтуванням графічної еволюції М. Маріні. Невід'ємним джерелом для дослідження його графічного доробку стало видання «Маріно Маріні: Літографії 1942-1965» Тонінеллі [25], в якому детально вивчається окремий період творчості скульптора, присвячений його досягненням у літографії.

Також варто згадати книгу Альберто Бузігані «Marini» [27], в якій зібрана як мала скульптурна пластика, так і основні роботи, що є важливими для розуміння творчості Маріні. У збірці автора Сема Хантера «Маріно Маріні – скульптура» [28] представлені та класифіковані по сюжетах основні монументальні та камерні, етюдні роботи скульптора. Такий систематизований підхід ще раз підкреслює головні теми та мотиви у творчості М. Маріні, дозволяючи дослідникам та шанувальникам його мистецтва глибше усвідомити еволюцію його художнього бачення.

Виявляючи у згаданих вище скульпторів наявність синтезу засобів виразу, зокрема графічного та пластичного формоутворення, що є важливим критерієм для аналізу творчості митців, вводяться в мистецтвознавчий аналіз роботи художників, чий розквіт творчості припадає на кінець XX століття. Це період, коли митці шукали нові форми вираження, сплітаючи різноманітні традиції та інновації.

Проблеми скульптури постмодерну також намагалася вирішувати британська мисткиня Е. Фрінк, чії роботи стали знаковими для цього етапу розвитку мистецтва. Вагомим її внеском в історію європейського мистецтва є скульптурні роботи у фігуративному ключі, зокрема й публічні скульптури, розташовані на території парку скульптур Одетт Виндзор у Канаді, а також на

вулицях Дорчестеру і площі Сейнт-Джеймс у Лондоні. Ці роботи не лише прикрашають простір, але й активно взаємодіють з оточенням, підкреслюючи важливість контексту в сучасному мистецтві.

Найвагомішим внеском щодо становлення мистецького шляху майстрині є велика біографічна книга «Фрінк» мистецтвознавця Стефана Гардінера [40]. У цьому виданні глибоко досліджена біографія та становлення творчих інтенцій скульпторки, що дозволяє читачеві краще зрозуміти, як її особисті переживання та досвід вплинули на художній процес. Також у зібранні «The Art of Elisabeth Frink» видавництва Noyes Press [41] представлена численна кількість скульптурних етюдів, підготовчого матеріалу до великих монументальних робіт художниці. Це дозволяє простежити етапи її творчого шляху та еволюцію її стилю.

Крім того, до зібрання внесено безліч графічних робіт Е. Фрінк, зокрема анімалістичного жанру. Серед них можна знайти ілюстрації художниці до збірника оповідань «The Canterbury Tales», що надає змогу простежити в дослідженні різні можливості мисткині — від монументальних скульптур на відкритому просторі до камерних, книжкових ілюстрацій. Цей різноманітний підхід підкреслює глибину і багатогранність творчості Е. Фрінк, відкриваючи нові перспективи для дослідників і шанувальників мистецтва. Окрім Е. Фрінк в дослідження мистецтва другої половини XX століття входить скульптурний спадок досі працюючого митця М. Люпертця. Цінним джерелом інформації для даного наукового дослідження щодо розуміння його творчого шляху, є взяті інтерв'ю у самого митця Маркуса Лупертця [67] В тому числі, джерелом дослідження слугують рецензії його останніх експозицій на Бієнале у Венеції, де дається короткий зріз ідейно-пластичних проблем скульптур митця, його інсталяції та нових живописних творів.

М. Лупертц, видатний представник сучасного мистецтва, відомий своїми скульптурними та графічними пошуками, які стали значущими для розвитку сучасної скульптури. Його роботи демонструють глибокий синтез традиційних і інноваційних підходів, що робить їх особливо цікавими для

дослідження. Важливим джерелом для аналізу творчості М. Лупертца є інтерв'ю з художником, взяте Д. Дітріх [55], в якій сам митець дає різноманітні аспекти роботи. Інтерв'ю відкриває нові горизонти для розуміння еволюції його стилю, акцентуючи увагу на тому, як скульптурні елементи впливають на його графічні твори. Крім того, текст «A Bull in the China Shop of Cultural History» Роберта Айерса, опублікований в *Ocula* [46], містить численні фотографії його творів, що дозволяє глибше усвідомити концептуальність. У цьому виданні представлено як монументальні, так і камерні скульптури, що ілюструють різноманітність його художнього підходу. Особливу увагу заслуговує збірка графічних робіт митця, представлених у виданні «Artist Puts Hercules, and Himself, on Pedestals» М. Слекмена, опублікованій в *The New York Times* [61], в якій зібрані численні скульптурні роботи, які демонструють еволюцію його тематику, часто пов'язану з природою та людською формою. Ця збірка надає унікальну можливість прослідкувати за процесом творчості М. Лупертца та зрозуміти його концептуальні пошуки.

Також значущими є статті та дослідження, що аналізують вплив Лупертца на сучасну скульптуру, зокрема роботи, опубліковані в періодичних виданнях, таких як «People Are Too Stupid for Great Art: Painter Markus Lüpertz on Why the Avant-Garde Will Always Fail.» Анрі Неєндорфа, опублікована на сайті *Artnet* [49] та в книзі «Art since 1900: modernism, antimodernism and postmodernism» Х. Фостера, Р. Крауса та Й. Бойса [54]. Ці публікації висвітлюють не лише технічні аспекти, але й філософські ідеї, які стоять за його мистецьким процесом.

Таким чином, джерельна база наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту охоплює роботи, створені зарубіжними скульпторами, які найвиразніше уособлюють специфіку проблем пошуку синтезу графічних та пластичних способів виразу, а також образно-пластичних трансформацій формотворення. У дослідженні особлива увага приділяється вивченню різноманітних методів, які використовуються митцями для досягнення гармонії між графічними елементами та об'ємними формами. Кожен з обраних

скульпторів представляє унікальне бачення, яке дозволяє глибше розкрити тематику синтезу. Це дозволяє не лише ілюструвати еволюцію мистецького підходу, але й аналізувати вплив історичних та культурних контекстів на їх творчість. Наприклад, багато митців беруть за основу традиційні техніки, адаптуючи їх до сучасних вимог, що збагачує їхню творчість новими сенсами. Дослідження також включає аналіз впливу новітніх технологій на процеси формоутворення, що суттєво змінює традиційні уявлення про скульптуру. Наприклад, використання цифрових технологій відкриває нові можливості для експериментування з формою, дозволяючи художникам створювати складні, невидимі раніше структури.

Отже, робота не лише ставить на меті дослідження синтезу графічних і пластичних методів, але й пропонує нові перспективи для розуміння сучасної скульптури як дисципліни, що постійно трансформується, не лише документує різноманіття підходів до скульптури, але й підкреслює важливість інтеграції різних форм вираження в контексті сучасного мистецтва, що сприяє глибшому осмисленню проблематики формотворення.

1.3. Теоретико-методологічні аспекти дослідження

Методика дослідження зумовлена низкою факторів: новими вимогами до подальшого розвитку вивчення творчості європейських митців другої половини XX –початку XXI століття.

Методологія дослідження являє собою сукупність методів, що забезпечують об'єктивність результатів аналізу. Для реалізації поставлених завдань і мети у даному дослідженні використовується сукупність наукових методів щодо аналізу розвитку та інтерпретації творів скульптури та графіки. Основними з них варто виділити порівняльно-історичний та мистецтвознавчий метод, який базується на формальному та стилістичному аналізі. Також, основними методами були наступні:

- історико-теоретичний метод дозволив обґрунтувати етапи становлення синтезу в пластичному та графічному мистецтві, сприяв визначенню загальних проблем наявних матеріалів, історичних фактів, фахової літератури й узагальнення наукових позицій та міркувань дослідників образотворчого мистецтва цього періоду;
- метод емпіричного знання використаний для систематизації наукових фактів та опрацювання матеріалу пластичного мистецтва з метою хронологічного, історичного, теоретичного та художнього аналізу;
- метод спостереження та фіксації наявних матеріалів для дослідження наявних яскравих прикладів рисунку і скульптури періоду другої половини XX – початку XXI століття, що дало можливість зробити узагальнюючі висновки;
- метод стилістичного аналізу сприяв виявленню формотворчих елементів, композиційних пошуків, характерних для творів графічного та пластичного мистецтва європейських скульпторів другої половини XX – початку XXI століття, визначенню методології становлення скульптурних та графічних засобів виразу, осмисленню основних принципів сучасної скульптури;
- метод композиційно-образного аналізу слугував орієнтиром, за яким здійснювалося дослідження графічних та пластичних творів, здійснювався відбір підготовчого матеріалу, що дозволив систематизувати рисунки і скульптуру з точки зору образотворчо-теоретичного дослідження;
- комплексний метод історичного, художнього та біографічного аналізу слугував для виокремлення взаємозв'язків між обставинами життя художників, тогочасними традиціями у мистецтві та художніми особливостями їхніх творів;
- аналітико-систематичний метод дозволив провести класифікацію результатів дослідження, систематизувати досліджувані скульптурні та графічні твори.

Джерела дослідження визначалися специфікою теми наукового обґрунтування творчого мистецького проекту і склали теоретичний і художній матеріал, в

яких викладено рекомендації щодо створення форм в образотворчому мистецтві. В нагоді стали художні видання з інформацією про творчість скульпторів другої половини XX – початку XXI століття в образотворчому мистецтві, художній досвід створення скульптурних композицій в європейському образотворчому мистецтві означеного періоду, спадщину художників, їх художні твори та робочі матеріали до них, що знаходяться в музеях та опубліковані в друкованих виданнях. Науковою базою для вирішення поставлених завдань також слугували матеріали музейних колекцій Лондона, Базеля, Парижу, Берліну, Мілану та приватні колекції. Загалом, методи, що застосовувались у науковому обґрунтуванні творчого мистецького проекту, в цілому, дозволили реконструювати процеси розвитку творчості скульпторів, щодо подальшого синтезу їх графічних та пластичних засобів виразу, з точки зору хронології та образотворчої еволюції художньої мови.

Висновки до першого розділу.

Проведений аналіз літературних джерел свідчить про значний інтерес до дослідження графічних та пластичних засобів виразності у творчості скульпторів Європи другої половини XX – початку XXI століття. Для отримання глибокого розуміння цієї теми важливо було використовувати комплексний підхід, залучаючи закордонні наукові праці. Це дало змогу зіставити і порівняти основні художні тенденції, що простежуються у творчості митців різних країн, включаючи їхні експерименти у скульптурних творах.

Цінним доповненням до аналізу стали дослідження європейських мистецтвознавців, оскільки їхній підхід дозволяє поглибити розуміння взаємозв'язку національних та міжнародних тенденцій. Незважаючи на велику кількість наукових праць з цієї теми, все ж можна відзначити, що глибокий аналіз пластичних і графічних рішень у контексті розвитку скульптури другої половини XX – початку XXI століття залишається недостатньо висвітленим, особливо в порівнянні з глобальними мистецькими процесами. Багато

досліджень фокусуються на загальних оглядах розвитку скульптури, водночас бракує уваги до синтезу та поєднання графічних і пластичних медіа.

Основним матеріалом для цього дослідження стали твори скульптур митців, які репрезентують найважливіші пластичні та графічні інновації. Було відібрано роботи, які найкраще ілюструють характерні особливості окремих митців, демонструючи, як саме графічні засоби втілюються у пластичних формах і навпаки. Методологічно дослідження базується на кількох підходах: культурологічному, структурно-типологічному, а також фактографічному аналізі. Використовуючи порівняльний, аналітичний та історико-мистецтвознавчий підходи, вдалося детально розглянути, як пластичні та графічні засоби виразу розвивалися у творчості європейських скульпторів від середини XX століття до сучасності, відображаючи зміни в загальносвітових мистецьких трендах і викликах.

РОЗДІЛ 2

РОЛЬ РИСУНКУ У ТВОРЧОСТІ СКУЛЬПТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

2.1. Синтез рисунку і скульптурі у практиці Альберто Джакометті

Альберто Джакометті (1901–1966) – швейцарський скульптор, художник, гравер. Починаючи з 1922 року він жив і працював здебільшого в Парижі, але регулярно відвідував своє рідне місто Боргоново, щоб побачитися з сім'єю і творчо працювати. Перші кроки на творчому шляху відомий художник робить у 1922 році, коли починає навчання в Академії Гранд-Шом'єр (Париж) у видатного французького скульптора Еміля Бурделя. Неможливо оминати той факт, що на молодого митця творчість Бурделя вплинула досить сильно, але він не став повторювати у своїх роботах манеру вчителя. В цей період в рисунках та скульптурі А. Джакометті простежується не стільки захоплення досвідом великого майстра, скільки осмислений та аналітичний підхід до роботи з моделлю. Окремо слід зазначити, що навчання в Академії за чіткою програмою давало змогу усім учням вдосконалити свої практичні навички, але не вирішувало основної проблеми – появи нових поглядів на мистецтво загалом та їхнє втілення в матеріалі.

Оскільки Париж того часу був «Меккою» для митців різних сфер, де виникали новітні художні напрямки, зароджувались та втрачали свою популярність так швидко, що процес поглинання молодими художниками будь-якої з течій не міг оминати і А. Джакометті. Пізніше сам митець зауважить, що примкнув до сюрреалістів тоді, коли популярність до жанру як такого майже згасла.

Творчий спадок у рисунках та скульптурі того періоду відрізняється від практики художника у майбутньому. Саме тоді, для молодого скульптора відкрився світ феномену архаїчної, давньої традиційної народної скульптури, зокрема, племен африканського континенту та Океанії. Звісно, що на цьому зацікавленість молодого А. Джакометті не обмежувалась. Так, у рисунках того

часу можна простежити й аналітичні малюнки, зроблені зі скульптур доби Месопотамії та Єгипту з колекції музею Лувра, який відвідував митець. Найбільше вражає здатність художника побачити та виразити конструктивно, чітко, наче займаючись різьбленням на папері, усю багатогранну скульптурну форму обраних експонатів. «Копіювання – найкращий спосіб для мене усвідомити те, що я бачу» [2], – сказав він якось, а потім протягом усього життя повертався до копіювання робіт великих майстрів. Вже на початку творчого шляху, художник виявив своє особисте бачення натури, форм та об'єму саме в рисунку різними графічними матеріалами. «Що треба сказати, і в що я вірю, так це те, що чи то скульптура, чи живопис, єдине, що має значення – це рисунок» – зауважив А. Джакометті. Тим самим митець протиставляє знерухомленість важких скульптурних творів експресивній роботі олівця на папері. Насамкінець, кожен художник прагне закінчити твір і зафіксувати об'єкт у певному форматі.

Вирішення цієї проблеми пізніше і стане основним лейтмотивом творчості митця. У вічному пошуку сенсу мистецтва під час однієї з зустрічей у 1960-х роках з молодим американським письменником Джеймсом Лордом, портрет якого якраз скульптор і починає розробляти, А. Джакометті зізнається: «Ніколи взагалі неможливо щось закінчити». Саме тому, проблема об'єктивного окреслення зображуваного об'єкта з'являється у скульптора не одразу.

Змалку А. Джакометті любив малювати. «Досить швидко я почав малювати з натури, і в мене склалося враження, що я настільки контролюю ситуацію, що можу робити все, що захочу», – згадував він пізніше. «У 10 років я справді був досить претензійним. Я захоплювався собою. У мене склалося враження, що я можу намалювати що завгодно. Це був рай, і це тривало до 18 чи 19 років» [4]. Справді, якщо взяти один з перших його рисунків, наприклад, «Портрет матері» (Додаток Б, рис. Б.7), виконаний олівцем, то бачимо, що у юного митця не було проблем з відображенням натури в її об'єктивній реальності. Відчувається характерне реалістичне зображення людини, з усіма властивими

їй рисами, що бездоганно зумів вловити художник, малюючи портрет. Натомість скульптурний портрет матері дещо відрізняється засобами вираження, він цілісніший та позбавлений дрібних деталей; ймовірна дата виконання цієї роботи – 1917–1926 роки. Перед нами скульптурний портрет у душі реалізму (Додаток Б, рис. Б. 6).

Досить швидко неодноразові успішні досягнення мети під час створення характерних портретів близьких людей спонукали А. Джакометті вдаватися до нових пошуків вираження форми в об'ємі та площині. Все змінило знайомство юного скульптора з представниками сюрреалізму та вступ до їхніх лав у 1931 році. Але, протримавшись майже 5 років, Джакометті розриває з ними будь-які зв'язки. Причиною стало бажання митця найняти собі натуру для створення скульптури «Руки, що тримають порожнечу» (уявний об'єкт) 1934 року, після закінчення якої у нього трапився злам у мисленні та підході до роботи. Як зазначається у біографічній статті Ш. Вульф про те, що А. Джакометті став одержимий спробою зобразити голову, яку він вважав об'єктом невідомим і безрозмірним, але такий інтерес був зустрінутий зневагою з боку А. Бретона, засновника та ідеолога руху сюрреалістів, який сказав художникові: «Усі знають, як виглядає голова!» [6].

Після цього інциденту з натурою скульптор виконав у 1934 році замовлення, після якого прихильники сюрреалізму виключили молодого митця з групи. Тема зображення голови людини упродовж життя залишалася важливою у творчості А. Джакометті. В портретах молодого автора періоду відходу від сюрреалізму, знову повертається прагнення до конкретизації саме за допомогою схематичного окреслення голови, обличчя, його пропорцій та зображення в анфас та профіль. Це чітко бачимо в рисунку «Голова Ріти» (Додаток Б, рис. Б. 9).

Художник завжди зазначав про неможливість зобразити голову цілком натуралістично. «Я дивлюся лише на зовнішнє, але, щоб заволодіти зовнішнім, треба зрозуміти всю конструкцію, структуру. Я не можу малювати ваші очі, ваш рот і обличчя, які вражають мене в дійсності. Я не можу розташувати їх,

намалювати їх, не знаючи як впоратися зі структурою всього черепа. Потрібно майже вгадати структуру черепа на поверхні. Щоб побачити череп. Поміж іншого, це те, що ми бачимо» [5].

У скульптурному портреті «Голова Ріти» (Додаток Б, рис. Б. 8) вже зникають будь-які ознаки бажання зафіксувати деталі. Загальним залишається вирішення характерного силуету, особливо це прочитується з профілю. Сам художник говорив про себе, що він погано відчуває об'єм. Йому важко запам'ятати, побачити людину одразу з усіх боків. Коли він дивиться на модель у профіль, то вже забуває як виглядає вона в анфас, а коли навпаки, то не може уявити собі потилицю. Тому, повертаючись до рисунка «Голова Ріти» (Додаток Б, рис. Б. 8), бачимо, що скульптор зображує голову двох ракурсів, аби помітити різницю між двома поглядами на той самий об'єкт.

Унікаючи вирішення розбору форм та тонувань в рисунку, Джакометті, як і в скульптурі, вдається до конструктивного лінійного пошуку. Більш конкретно, аніж у скульптурі в рисункові А. Джакометті виділяє повороти форми голови. Кожне ребро повороту видиме, кожен рух олівця немовби наздоганяє порух очей, що досліджують об'єкт, залишаючи на папері ледь видимі штрихи. Портрет виступає тепер не чуттєвим зображенням з деталями обличчя, а є спробою передати реальну дійсність зображуваного без будь-яких емоцій. Багатогранні злами форми дають розуміння поглибленого пошуку зображення портрета за допомогою об'єму.

Характерними особливостями для скульптур А. Джакометті 1930–1940-х років є також його підхід до роботи, який він обирав. Саме тоді раціональнішими стають щоденні сеанси з однією і тією ж моделлю, експерименти з співвідношення розміру людини до навколишнього простору. Митець шукає спосіб зобразити модель такою, якою вона є. На думку самого художника, його нездатність об'єктивно зобразити будь-що призводить до постійного повернення до початку. Однак, в ті роки він пробує себе і в ролі автора пам'ятника, для якого розробляє декілька варіантів проєкту, де з'являється один з його найвідоміших мотивів крокуючого чоловіка. «Проект пам'ятника

Габріелю Пері» (Додаток Б, рис. Б. 3), створений А. Джакометті, наочно демонструє формування того унікального стилю, який стане візитівкою митця в подальшій творчості, адже саме в цій роботі можна побачити перші спроби А. Джакометті виразити свою концептуальну ідею через видовжені, тонкі, немовби позбавлені тілесної вагомості фігури, що начебто існують на межі простору, який водночас ніби стискає та поглинає їх, залишаючи лише мінімальну матеріальну структуру — своєрідний «стрижень» людської фігури, спрощений до найосновніших елементів. Фактура скульптури, позбавлена гладкості й навіть груба на вигляд, підсилює відчуття вразливості й крихкості, що є суттю тієї драматичної напруженості, яку А. Джакометті передає своїм фігурам, одночасно надаючи їм примарності, ефемерності, наче вони постійно перебувають під загрозою розчинення в навколишньому просторі, який постає не як інертне середовище, а як активна, майже агресивна сила, що стискає і визначає людське існування в цьому нескінченному, поглинаючому просторі, залишаючи лише абстрактний каркас фігури та відмовляючись від її звичної тілесної наповненості.

А. Джакометті знаходить у цьому спосіб підкреслити ідею про самотність, незахищеність і невизначеність людини в сучасному світі, де вона балансує на межі між видимим і невидимим, між реальністю і ілюзією, в якій лише цей умовний стрижень є символом її існування. Щодо графічного доробку скульптора того періоду, відчувається ідентичний підхід до створення пластичного образу. Так у рисунку «Людина, що крокує» (Додаток Б, рис. Б. 5) проявляється характерна для його творчості манера роботи з лінією: вона ефемерна, ніби переривчаста, позбавлена будь-якої чіткої впевненості, що створює відчуття постійного руху та нестабільності. Ця лінія наче коливається, тремтить на папері, залишаючи глядача в стані очікування, що ось-ось фігура або завершиться, або зникне. Таке відчуття зумовлене тим, що А. Джакометті зосереджується не на фіксації статичного моменту, а на спробі захопити сутність руху, динаміку життя, яка невловимо прослизає, але при цьому завжди є присутньою. Цей малюнок відкриває нам розуміння того, як

А. Джакометті поступово відійшов від монолітної, цільної форми до такої тендітної та майже невагомої структури, в якій простір буквально «з'їдає» матерію, залишаючи лише найнеобхідніший контур. Художник відчував вагу та одночасно легкість людського існування, і, прагнучи виразити це у своїй творчості, він надавав формі своєрідну «вагу образу» — не фізичну, а скоріше метафізичну, що переноситься на площину паперу через цю невизначену лінію. У цій невпевненій, коливальній манері малювання А. Джакометті втілює ідею постійного руху та мінливості, яку він намагався схопити в своїх скульптурах. Фігура на папері виглядає тимчасовою, наче вона існує лише в момент цього коливання, в момент малювання, і саме в цьому постійному процесі пошуку та намагання зафіксувати момент живого руху полягає суть художніх пошуків.

А. Джакометті наче відчував, що кожен жест, кожен рух — це лише спроба наблизитися до справжньої сутності буття, але ця спроба ніколи не може бути остаточно завершеною, а відтак залишається вічно незавершеною, втіленою у переривчастих і наче нескінченних лініях. В пізній період творчості А. Джакометті також є місце для скульптур оголеної моделі. Так, скульптура «Жінка, що стоїть» 1954 року (Додаток Б, рис. Б. 1) зображує жіночу фігуру, що виражає його прагнення вловити сенс того, що називається людською присутністю. Постать, яка з першого погляду здається простою та мінімалістичною, насичена внутрішнім напруженням. Скульптор акцентує увагу на витягнутих пропорціях, що додають образу відчуття невпевненості, ніби тонка вертикальна вісь є єдиною опорою, яка утримує фігуру у стабільності. Незважаючи на подібність цих жіночих фігур між собою, кожна з них має свою рису, так, як унікальною є кожна особистість. У цій скульптурі відчувається заглиблення у дослідження складних психологічних відтінків, а не лише образу фізичної форми. А. Джакометті передає почуття відчуженості, самотності, немов фігура існує в ізоляції від навколишнього світу. Вона не має конкретного контексту чи опори в просторі, створюючи ілюзію невагомості, підкреслюючи цим вразливість моделі. Ця скульптура, як і багато інших робіт

митця, створює відчуття перебування на межі між матеріальним і нематеріальним, фіксуючи одночасно присутність та відсутність. А. Джакометті відмовляється від традиційної цілісності й наповненості форми, залишаючи лише основну структуру, що стає символом людського духу, якому доводиться витримувати тиск зовнішнього простору.

Цікавим є також безліч малюнків А. Джакометті, зроблених кульковою ручкою. Наприклад, «Жінка, що стоїть» 1959 року (Додаток Б, рис. Б. 2), виконаний у цій техніці на сторінці французької газети, відображає особливий метод роботи А. Джакометті, який зумовлює своєрідний підхід до фіксації натури. Незважаючи на, здавалося б, несерйозний вибір матеріалу для такого дослідження, саме цей експериментальний підхід виявляється надзвичайно важливим для розуміння творчих процесів скульптора, котрий прагне закарбувати рух власного погляду, що безперервно «бігає» по фігурі моделі. Використання кулькової ручки тут набуває концептуального значення: оскільки лінії, залишені нею, неможливо стерти чи виправити, кожен рух руки А. Джакометті фіксує його зусилля у спробах вловити мінливі враження від натури. Рисунок є віддзеркаленням його пізнього етапу творчості, коли художник усвідомлює складність, а інколи й неможливість досягти повного фіксування образу на папері чи у скульптурі. Це характеризується постійними спробами осягнути сутність натури, і в той же час — відчуттям, що жоден образ не може повністю відповідати тому, що сприймає його свідомість. У цьому малюнку, як і в пізніх скульптурах А. Джакометті, з'являється множинність ліній і виправлень, які стають не стільки технічною особливістю, скільки виразом глибоких роздумів митця про природу творчості та його постійні внутрішні пошуки. Фактично, ця хаотична структура ліній у малюнку співвідноситься з поверхневою текстурою його скульптур, де численні шари додають формам багатозначності та водночас підкреслюють неможливість досягнення остаточної завершеності. Малюнок кульковою ручкою на газеті є своєрідним втіленням невтомного прагнення А. Джакометті досягти правдивого відтворення натури, незважаючи на усвідомлення невідворотної

незавершеності кожної роботи, що стає метафорою його роздумів про невловимість живої форми.

Пізніше про свій юнацький досвід А. Джакометті згадував так: «Одного разу в майстерні мого батька, коли мені було вісімнадцять чи дев'ятнадцять років, я малював груші, які лежали на столі – на нормальній для натюрморту відстані. Але вони ставали все меншими і меншими. Я робив це кілька разів, і в підсумку вони були однакового розміру. Це дратувало мого батька, який казав: «Малюй їх такими, якими ти їх бачиш. І він виправляв їх до їхнього реального розміру. Я спробував намалювати їх такими, але не міг не стерти, тож я стер, і через півгодини мої груші були точнісінько такого ж розміру, до міліметра, як і перші» [3]. Саме спосіб бачення, глибинне дослідження форми, а не стилізація чи, як прийнято говорити в художніх колах, «свій стиль» був цікавий художникові – спосіб аналітично зафіксувати на папері об'єктивну реальність у повному розумінні цього слова. Тому у нього так часто і багато з'являється повернення до зображення однієї і тієї ж натури. А. Джакометті не задовольняється єдиним варіантом.

До кінця життя Альберто Джакометті залишався відданим мистецтву малюнка і скульптури, наполегливо намагаючись досягти неможливого – зафіксувати реальність у її справжній, невловимій сутності. Незважаючи на власне усвідомлення того, що це завдання, ймовірно, залишиться незавершеним, він знову й знову звертався до моделі, намагаючись побачити її такою, якою вона є – без суб'єктивних викривлень, без спрощення чи прикрас. Для нього будь-яка художня робота, будь-то рисунок чи скульптура, була не лише механічним процесом відтворення форми, а глибокою спробою зафіксувати момент чистого бачення, спіймати модель в її істинному вигляді. Джакометті вбачав у цьому процесі постійне прагнення до завершеності, до абсолютної правди, котра, однак, завжди залишалася на межі досяжного, вислизаючи з його рук. Його творчість стала свого роду нескінченною медитацією на тему людського сприйняття і неможливості остаточного втілення реальності, що нагадує вічний пошук відповідей на екзистенційні питання про природу буття. «Будь-

то рисунок чи скульптура, це завжди спроба закінчити робити те, чим займаєшся, зафіксувати модель так, як її бачиш» [1].

2.2. Скульптура і графіка Маріно Маріні

Для мистецтвознавця, чий погляд знайомий з історією і сприйняттям класичної традиції, роботи Маріно Маріні здаються знайомими з найпершого погляду. Маріно Маріні (1901–1980), народжений у Пістої, Тоскана, з раннього дитинства зазнав впливу романської та готичної архітектури й скульптури регіону. Він зростав у середовищі, де його мати прищеплювала релігійність, часто беручи дітей на меси до старовинних церков із багатим оздобленням, включно з кафедрами роботи Джованні та Андреа Пізано. Враження від місцевих архітектурних деталей, вузьких вулиць, світлових ефектів і теплих кольорів південного світла сформували його чутливість до форми, кольору й світла. Маріні почав свою кар'єру як художник, навчаючись у Флоренції. У 1922 році він почав працювати з пластикою в класі Доменіко Трентакості, а в 1926 році відкрив власну скульптурну майстерню [50].

Перша подорож до Парижа у 1919 році була для нього скоріше ознайомленням із мистецькими тенденціями того часу. Впливовими для нього стали роботи Бранкузі, Архипенка, Ліпшица та інших скульпторів, які досліджували нові підходи до форми й простору. Водночас він зберігав зв'язок із класичними традиціями, які залишилися ключовими для його творчості. У 1928 році М. Маріні знову вирушив до Парижа, цього разу як сформований скульптор, активно аналізуючи сучасні напрямки, включно з кубізмом, абстракціонізмом і сюрреалізмом. Однак його роботи залишалися глибоко пов'язаними з тосканським світовідчуттям і класичною гармонією форм, що відрізняло його серед новаторів паризької школи. Творчість майстра була синтезом інтуїтивного сприйняття моделі та художніх експериментів, які він вдосконалював, поєднуючи сучасність із архаїчними мотивами, що стали визначальними для його стилю.

Обрані ним тематика і форми розмовляють мовою, настільки безпомилково вкоріненою в усталених культурних і візуальних традиціях, які виникли з класичної античності, що одразу відчувається як удома. Проте, хоча його роботи здаються естетично чудовими і потенційно можуть бути відкинуті як нескладні, другий погляд показує, що все не так просто, як здається, припускаючи, що багато чого лежить під поверхнею.

Творчість М. Маріні є результатом самого акту вдивляння у стародавнє минуле з метою формування та сприяння побудові особистої мистецької ідентичності; але механізми привласнення цього минулого в багатьох відношеннях залишаються незрозумілими, оскільки індивідуальне вивчення артефактів М.Маріні не часто дає змогу прослідкувати їх до далеко не спільних груп візуальних відсилань, не кажучи вже про точні окремі джерела натхнення. І все ж безперервний діалог з минулим, який М. Маріні вів протягом усієї своєї кар'єри, робить його особливо цікавим прикладом сприйняття античності в Італії у XX столітті, особливо у вирішальні міжвоєнні роки. Що здається найбільш важливим і вартим вивчення, то це не діалог М. Маріні з тим, що ми називаємо «класичною традицією», а саме, з грецькою та римською античністю, яка становить «канон» античного мистецтва, а те, що можна назвати «некласичною традицією». Тобто, давнина для М. Маріні, яка не є ні грецькою, ні римською, а стосується інших цивілізацій стародавнього світу, насамперед, цивілізацій Давнього Єгипту та Етрурії. Основна увага приділяється складним відносинам, які М. Маріні побудував, зокрема, зі стародавніми етрусками, чиє мистецтво й культуру вже давно визнали такими, що справили великий вплив на його художню творчість.

Цей вплив значною мірою, вважається правильним, зрозумілим як низка технічних і стилістичних рішень, ухвалених М. Маріні, що також простежуються в етрусському мистецтві; тим не менш, для дослідника, який займається посмертним життям античності, особливі стосунки, які М. Маріні підтримував із етрусками, порушують низку інших питань, пов'язаних із уявленням про те, що являє собою давнину, про природу взаємодії з минулим

і побудову ідентичності, як особистої, так і професійної, щодо відчуття приналежності, укоріненої у минулому, і, як наслідок, про те, що це – не лише мистецтво [22].

Ставлення М. Маріні до мистецтва минулого було красномовно описане як спричинене «візуальною булімією». Майже фізична потреба, яка спонукала його з ненаситним ентузіазмом досліджувати все, що йому надавали музеї, ілюстровані журнали, книги та інші наукові публікації.

У роботах М. Маріні було виявлено посилення на широкий спектр джерел, включно з архаїчною Грецією і Китаєм, імперським Римом та Італією епохи Відродження, кікладськими статуетками і європейською скульптурою XIX століття. Незважаючи на не вибірковий і доволі всебічний інтерес до мистецтва минулого, М. Маріні від самого початку своєї кар'єри демонстрував особливу увагу як до етруського, так і до єгипетського мистецтва, що відзначали його ранні критики і біографи, зокрема Ламберто Віталі, Філіппо Де Пізіс і Гвідо Пьовене [21].

1917 року, коли він почав навчатися в Академії витончених мистецтв у Флоренції, античність, що стала частиною щоденного навчання Маріні як скульптора, була класичною, втіленою в академічній колекції зліпків грецьких і римських скульптур, а також неокласичних скульптур та реінтерпретацій XIX століття – нажаль, часто невинних для цієї давнини. Саме в розташованому неподалік Museo Archeologico Nazionale Маріні виявив ще одну, неklasичну старовину – колекції зі Стародавнього Єгипту та Етрурії, які були там виставлені і були все ще розділені на той час на дві окремі установи – Museo Egizio та Museo Etrusco. В їх експозиціях демонструвались приклади стародавнього мистецтва поза усталеними канонами та поза межами звичних форм, що давало його щоденне навчання в Академії. Пізніше М. Маріні часто говорив про глибоке зачарування єгипетськими та етруськими артефактами, яких він вивчав у своїх спробах створити художню мову, здатну звести скульптурні форми до самої їх сутності, могла б передати відчуття реалізму, правдивості, які за його уявленням були відсутні в його часи і потребували

відновлення. М. Маріні знайшов у мистецтві Стародавнього Єгипту та Етрурії відповіді на свої запитання. Дійсно, роботи, виставлені в Museo Archeologico, мали ту ауру архаїки, яку так шукали художники початку XX століття. Вплив монументальності, яка закладена в єгипетській скульптурі, навіть у зменшеному розмірі, справила на Маріні велике враження, що найкраще оцінено в його *Hegsilia* (1930 р. перероблювалась в дереві до 1949 у Kunsthaus Zürich), в той час як геометричні, основні форми єгипетських голів і масок резонують у його портретах, таких як *Lucosius* (1935, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Рим; інша версія знаходиться в Museo del Novecento, Мілан).

Слід зазначити, що саме серед етруських творів М. Маріні почувався найбільш невимушено. Він почувався близьким до етрусків, яких він красномовно називав «*miei padri più vivi, più attuali, più vicini a noi*» («мої пращури живіші, більш значущі, ближчі до нас») [23]. Реалістичні, неідеалізовані зображення людей і богів однаковою мірою полонили уяву М. Маріні, а характерне використання ними теракоти, часто поліхромної, надавало їхнім артефактам яскравості, кольору і теплоти самого життя. Ніщо не могло б точніше контрастувати з високо ідеалізованою, побіленою старовиною, на якій він навчався в Академії, ніж мистецтво етрусків, з якими М. Маріні зіткнувся в Museo Archeologico, а пізніше в Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia в Римі. Є ще один елемент його зачарованості етрусками. Маріні сам був етруском і часто повторював це знову і знову впродовж усього свого життя і тому міг по праву вважати, що вони були, в буквальному сенсі, його предками. Народившись і вирісши в Тоскані, на землі, що колись була Етрурією, він міг природно сказати: «*Io sono un etrusco*» («Я етруск»). Ця горда заява, окрім того, що вона була декларацією очевидного біографічного факту (і її часто можна почути навіть у сучасних Тоскані та Лаціо), претендувала на культурну й професійну ідентичність, яку М. Маріні створив для себе. Варто згадати, що єгипетські та етруські колекції Museo Archeologico у Флоренції, які вперше запалили пристрасть М. Маріні до цих цивілізацій, і донині залишаються в

Італії одними з найбільш чудових у своєму роді. Вони є прекрасною відправною точкою для тих, хто зацікавлений у тому, щоб отримати уявлення про ці цивілізації. Але на початку 1900-х років, коли М. Маріні познайомився з ними, їх також вважали або особливо престижними через своє походження (у випадку з єгипетським розподілом), або такими, що відіграють важливу роль у становленні етрускології як академічної дисципліни і послідовного предмета історичного знання.

М. Маріні був далеко не єдиним художником, який був зачарований етрусками. Якщо Museo Archeologico у Флоренції, безумовно, зіграв ключову роль у відкритті М. Маріні етрусського мистецтва, на нього також могли вплинути колекції Віллі Джулія в Римі, які, як відомо, розбурхували уяву як і іншого скульптора Артуро Мартіні, так і живописця Массімо Кампільї. Проте, як і раніше, важко встановити з будь-яким ступенем упевненості, які саме твори етрусського мистецтва побачив М. Маріні, чим саме вони його особливо вразили, оскільки не збереглося майже ніяких свідчень у вигляді відповідних малюнків, начерків або нотаток. На відміну від дуже красномовного Артуро Мартіні, який із захопленням розповідав про час, проведений ним на віллі Джулія, і в чийх роботах давнє етруське джерело часто легко ідентифікується, М. Маріні залишив істориків мистецтва у глибокому здивуванні стосовно того, які саме джерела, моделі та об'єкти зробили найбільший внесок у формування його художньої мови.

Пізніші скульптурні твори М. Маріні вже суттєво підкріплювались графічними ескізами та пошуками до майбутніх скульптур. Це можна побачити на прикладі із численних пошуків фігури «Помони». Наприклад одним із таких пошуків є рисунок в змішаній техніці «Фігура Помони» (Додаток Б, рис. Б. 11) де М. Маріні, створюючи графічний ескіз як пошук до цієї скульптури, використавши його для дослідження і формування образу, що згодом знайде своє втілення в об'ємі. Для нього важливо спочатку вивчити форму на площині, дослідити її пропорції, силует, характерні лінії й деталі, головний жест, перш ніж приступити до роботи з матеріалом, що дозволяло

митцю не просто візуалізувати майбутню скульптуру, але й осмислити її, знайти той самий образ, який стане основою об'ємної форми. Першими начерками великої ідеї є графічне зображення, на якому М. Маріні будує свій подальший об'ємний твір. У цьому процесі малюнок виступає не лише як підготовчий етап, але й як інструмент вивчення форми. Лінії малюнка, як і тонкі нюанси тіней та освітлення, допомагають скульптору зрозуміти, які саме елементи та акценти варті перенесення у скульптурний простір. Таким чином, графічний процес і скульптурна реалізація взаємопов'язані – малюнок формує первісне уявлення про образ, надаючи йому структури, тоді як скульптура завершує цей процес, надаючи йому матеріальності та присутності в просторі. Тема «Помони», на якій М. Маріні зосередився між 1938 і 1949 роками, є показовим прикладом. У своїй серії «Помон», що зображує жінок, М. Маріні прагнув створити «абсолютну й непорочну форму». Він описував ці роботи як «широкий пошук форм, ліній і мас», висловлюючи думку про те, що «...мої жінки, яких дехто вважає незграбними, є відповіддю на цю проблему. У фігурі я зобов'язуюсь аналізувати природну гру об'ємів у рамках дедалі більш об'єднаного, фіксованого і водночас вільного та розслабленого цілого» [22].

У перші десятиліття XX століття жоден європейський художник не міг взятися до «Помони» як до теми, не зіставивши її з роботою французького скульптора Арістіда Майоля, чия версія міфічної постаті була еталоном у дослідженні жіночої оголеної натури. Я стверджую тут, що для такого художника, як М. Маріні, який рішуче заявляв про свою етруску ідентичність, особливе значення Помони не слід випускати з уваги. Згідно з давнім міфом, Помона була німфою, яка керувала фруктами, садами та городами. Її ім'я походить від латинського *pomum*, що означає «яблуко» [22]. На відміну від більшості римських богів і божественних створінь, у неї немає грецького аналога. Згідно з давніми джерелами, головним з яких є «Метаморфози Овідія», з першого століття, Помона належить до епохи настільки віддаленої, що вона передувала навіть заснуванню Риму, тому її пов'язують з італійською, доримською історією, відмінною від канонічного греко-римського пантеону. Більше того,

вона пов'язана з Вертумном, етруським богом пір року і росту рослин. Їхня історія кохання, розказана Овідієм і проілюстрована в образотворчому мистецтві впродовж століть і є найзначнішим поданням в іконографічній традиції, що стосується Помони до кінця XIX століття. Не дивно, що в Європі XVII і XVIII століть статуї Помони часто використовували як декоративні елементи в садах та інших відкритих просторах. Наприкінці XIX століття популярність Помони знову зростає, насамперед, завдяки творчості Арістіда Майоля. У багатьох його скульптурах богиню можна ідентифікувати як Помону через яблука, які вона тримає в руках. З композиційного погляду «Помона», створена М. Маріні, включно з нині знищеним гіпсом 1940 року, відкрито заявляє про свою прихильність до А. Майоля. Є одна з версій 1945 року, яка збереглася до наших днів. Скульптура, виконана в характерній для митця манері, яка поєднує класицистичні принципи з архаїчним баченням. М. Маріні, працюючи над цією серією, що отримала назву «Помона» (Додаток Б, рис. Б. 14), використовував засоби, спрямовані на створення форм, що здаються водночас і простими, і монументальними.

Скульптор акцентує увагу на основних пластичних характеристиках – міцній статичній фігурі, позбавленій динаміки, але наповненій внутрішнім спокоєм і стабільністю. Таке формотворення надає образу відчуття невідворотності та первісної повноти, символізуючи зв'язок з природою та плодючістю.

М. Маріні описував своїх «Помон» як символ «світлого і сонячного світу поезії, людяності, достатку і великої чуттєвості». Ці жіночі образи, за його словами, відображають «щасливий сезон, порушений трагічними часами війни». Він підкреслював, що в цих скульптурах жіночність досліджується в її найбільш первісних, необхідних і таємничих формах, як символ «невідвотної потреби, статичної нерухомості та примітивної і несвідомої плодючості» [22].

Скульптури М. Маріні, серед яких і ця робота, часом мають легкий, анахронічний акцент: при детальному розгляді можна помітити деталі, які нагадують сучасні аксесуари, такі як годинник чи браслет. Це додає фігурам

неочікуваної живості та інтриги, створюючи тонкий контраст між архаїчними формами та сучасними елементами. Найчастіше М. Маріні позбавляв «Помону» тих самих атрибутів – яблук, які були частиною її іконографії впродовж століть. Так виглядає ситуація з бронзовою статуєю 1941 року, у якій відсутні обидві руки та голова, що нині перебуває в Пістої [22].

В іншій бронзовій версії, від 1945 року і також у Пістої, яблуко справді присутнє, але приховане від прямого погляду, на відміну від традиційних версій, де плід був виставлений на видноті, ця «Помона» М. Маріні тримає крихітне яблуко в лівій руці, заведеної за спину (Додаток Б, рис. Б. 12). Загалом, Помона уособлює надію і нові починання, навіть коли плід, який вона несе, прихований, неначе символізуючи багатообіцяюче майбутнє, яке ще попереду. Здається значущим те, що М. Маріні присвятив себе темі «Помони» в 1940-х роках, а потім зупинився і більше ніколи до неї не повертався. У ті довгі роки, коли війна вирувала, а потім затяглася, постать стародавньої богині, носія надії, не затьмареної жахами, розв'язаними навколо неї, мабуть, була втішною присутністю для Маріні, на якій можна було зосередитися. Деякі з цих варіантів Помон варто згадати. Це «Помона» (Додаток Б, рис. Б. 13) в натуральну величину є «точкою прибуття» для досліджень Маріні до переломного моменту в його художній творчості, викликаного воєнним досвідом та його самовигнанням у Швейцарію. Ця бронза також має дуже пошарпану поверхню, але в ній відсутні реалістичні деталі, такі як прикраси чи нижня білизна, які присутні в інших скульптурах, створених як до, так і після 1941 року. Як пише Джанмарко Руссо в книзі «Маріно Маріні. Візуальні пристрасті. Оголені жінки» і «Помона» ця жіноча оголена фігура «повністю спотворена і безголова, чиста і абсолютно абстрактна фігура, отримана внаслідок геометричного звуження...» [24].

Серед великих бронзових скульптур на ту ж тему і того ж періоду часу. Тобто, у порівнянні з «Джовінеттою» 1938 року і «Помоною» 1940 року (Додаток Б, рис. Б. 12) — ця безголова і безрука «Помона» (1941) (Додаток Б, рис. Б. 13) явно відмовляється від будь-яких фізіономічних, психологічних чи

хронологічних конотацій, будучи кульмінацією досліджень М. Маріні абсолютної та вічної форми. Вся увага зосереджена на її торсі та його об'ємах, задуманих як рівновага могутніх мас. Об'ємні форми жінки збалансовані з великим динамізмом у порівнянні з двома попередніми прикладами, які є значно більш статичними. Скульптура повністю визначається як комплексний твір, у якому бокові та задні частини мають таке ж, якщо не більше, значення, ніж фронтальна. Вся фігура фактично стає обертовою – навіть спіральною формою, яка в абстрактному сенсі перевершує більш усталені зразки того ж періоду, такі як «Гармонія» Аристида Майоля (1940-44). До скульптури «Помона» 1942 року вдало накладається графічне втілення образу. Вона створена в той самий період, що й його відома скульптура і втілює подібні ідеї монументальності та узагальненості форм.

Рисунок до скульптури «Помони» (Додаток Б, рис. Б. 17) 1942 року є прикладом пластичного підходу М. Маріні до зображення жіночої фігури. У малюнку проглядається той самий підхід до передачі об'ємів і пластики, що і в скульптурі. Фігура вирізняється цілісністю і стабільністю, яка створює відчуття вагомості й реальної присутності в просторі. Лінії та штрихи передають не лише фізичну форму, але й структуру світлотіні, що надає образу відчуття тривимірності навіть у двовимірному форматі. Чорний фон, опрацьований динамічними рухами, слугує контрастом до плавних, округлих ліній жіночої фігури, підкреслюючи її об'ємність. Цей контраст також додає драматизму та акцентує увагу на силуеті, що є центральним елементом роботи. Маріні тут працює з інтуїтивним відчуттям балансу між традиційною класичною естетикою і сучасними формальними експериментами. Ця графіка, як і скульптура того ж періоду, підкреслює його здатність вловлювати й передавати сутність форми, поєднуючи художню спадщину Тоскани зі своїм модерністським баченням.

Також цікавим прикладом втілення нових знахідок формотворення скульптури «Помони» 1947 року (Додаток Б, рис. Б. 18) є прагнення М. Маріні продовжувати матеріалізувати свої задуми з поєднанням архаїчної простоти,

піднімаючи образ жіночності до рівня універсального символу. Ця версія «Помони» (Додаток Б, рис. Б. 18) вражає своєю монументальною стійкістю, незворушністю та відчуттям часу, яке ніби застигло в об'ємі фігури. Відсутність будь-яких конкретних деталей чи натяків на індивідуальність створює образ, позбавлений часових і соціальних відміток, що натомість набуває надособистісного характеру. М. Маріні через лаконічність форми досягає ефекту внутрішньої сили, притаманної античним скульптурам, де жіноче тіло постає не стільки об'єктом, скільки архетипічним втіленням самої природи. Цікавою особливістю є те, як М. Маріні обробляє поверхню – незважаючи на архаїчну строгість форми, текстура додає певної «шорсткості», що натякає на життєвість та історичний контекст. Це не просто абстрактна ідея жіночності, а образ, що немов увібрав у себе сліди часу, фізичної й духовної витривалості. У цій фігурі помітно прагнення автора до пошуків гармонії між статичністю й потенціалом для руху, де тіло, хоча й зображене в майже нерухомій позі, зберігає відчуття прихованої енергії, закладеної в його формах.

«Помона» 1947 року (Додаток Б, рис. Б. 18) також є продовженням традиції, в якій жіноча фігура символізує родючість, материнство, стабільність та життєву силу. Ця богиня була зрештою італійкою, давнішою, ніж римляни, і гуманнішою, ніж завжди занадто досконалі греки. Зрештою, вона була майже етруською, як і сам Маріні. Митець трактує цей образ через призму вічності, зосереджуючись не стільки на емоціях, скільки на естетичній і філософській глибині. Саме в цьому втіленні жіночого начала він знаходить баланс між архетипічною простотою та сучасним розумінням форми, досягаючи нового рівня в сприйнятті жіночого образу як позачасової сутності, що одночасно є частиною давніх традицій і відлунням їх у сучасному мистецтві.

Не можна не звернути увагу на малюнок «Помони» тушшю (Додаток Б, рис. Б. 15), виконаний у 1948 році, що демонструє художнє мислення М. Маріні, який може бути безпосередньо пов'язаний з його роботою над скульптурою (Додаток Б, рис. Б. 18), створеною роком раніше. У малюнку відчувається

акцент на цілісності форми та просторовості. Спільним між малюнком і скульптурою «Помони» (Додаток Б, рис. Б. 18) є підхід до передачі великих об'ємів – художник прагне знов підкреслити монументальність навіть у двовимірному медіумі. Жіноча фігура, виконана на малюнку, має сильну присутність у просторі, завдяки використанню великих плям, що створюють відчуття великої ваги фігури. Обмежена палітра робить акцент саме на формі фігури а не на її кольорі. Малюнок також демонструє інтуїтивне відчуття форм та об'ємів, що виникло, ймовірно, через його досвід роботи з матеріалом у скульптурі. Подібно до «Помони» (Додаток Б, рис. Б. 18), фігура тут виглядає як живий організм, що існує в просторі, з акцентом на вагу, масу і стабільність. Таким чином, можна стверджувати, що робота над «Помоною» вплинула на його здатність передавати об'єм та пластику не лише в тривимірній скульптурі, але й у двовимірному рисунку. Цільність і узагальненість великих форм надають цій роботі характерної гармонії, яка є визначальною рисою творчості М. Маріні.

Одним із центральних сюжетів у творчості М. Маріні був і залишався до кінця життя мотив вершника на коні. Для М. Маріні кінна група завжди була можливістю надати форму історії людства. Його одержимість цим мотивом зберігалася протягом усієї кар'єри, і він малював, створював ескізи та ліпив (з мармуру і бронзи) безліч коней і вершників, поступово перетворюючи свій початково грубий і суворий реалізм у дедалі більш абстрактний і геометричний стиль.

Мотив коня і вершника вперше з'явився у творчості М. Маріні у 1936 році. Його раннє втілення демонструвало стрункі пропорції та спокійний, формальний баланс. Проте вже до наступного року жести стали більш тривожними, кінь, здається, тупцює копитами, а вершник зображений у нестійкій позі. Перші коні М. Маріні мають витончені й стійкі форми, з довгими красивими ногами та правильними головами. У повоєнних роботах образ коня стає більш експресивним. Все частіше тварина виглядає виснаженою і змученою, але все ще сильною — вона рветься в агонії, задирає

голову, намагається скинути вершника. М. Маріні намагався виразити власний стан, своє ставлення до подій у світі, до долі всього людства.

Скульптор зображує безсилля та спустошення. Відкрите варварство, яке називають «перемогою» людини над природою, не може залишитися безкарним. Зрештою, гармонійні пропорції поступилися місцем зростаючій абстракції фігур і геометричній орієнтації, що відображало страждання і муки Другої світової війни.

Однак у цій скульптурі 1948 року під назвою «Янгол міста» (Додаток Б, рис. Б. 59) М. Маріні, здається, повернувся до щедрої гармонії попередніх років. Кінь не зображений нерухомим із витягнутою шиєю і відкритим ротом, як можна було б очікувати від роботи цього періоду. Натомість дві фігури, вершник і кінь, співіснують в ідеальному балансі; їхні тіла інтегровані як елементи єдиної хрестоподібної конструкції, створюючи гармонійний діалог між горизонтальною лінією коня і вертикальною лінією людської фігури. «Ідея коня і вершника виникла давно. Це пошук, потреба у певній архітектурній формі, яка задовольняє духовну потребу в конкретний момент часу. І тому ви продовжуєте шукати цю форму, щоб зробити її дедалі реальнішою» — казав скульптор [24].

Гіпс також представляє собою сферу інтенсивних експериментів для художника, інструмент для роздумів над формотворчим потенціалом скульптури. Завдяки здатності гіпсу зберігати нерівномірні сліди моделювання або дозволяти художнику втручатися у матеріал, М. Маріні зміг розширити межі скульптури і водночас встановити нові взаємини між твором і його оточенням. Гіпс, який зазвичай використовують для підготовчих форм для бронзових скульптур, тут розглядається не як проміжний матеріал, а як повноцінна завершена скульптура. Використовуючи потенціал скульптурного середовища, у цій роботі М. Маріні відтворює архаїчний світ і прославляє глибоку гармонію між людиною і природою, між людиною і світом.

2.3. Рисунок та скульптура у творчості Елізабет Фрінк

Елізабет Фрінк була жінкою великої мужності, чесності та стилю, яка постійно працювала всупереч обставинам, як у своїй творчості – проти стилістичної моди чи будь-якого зручного або нав'язливого іміджу – так і в своєму житті. Вона досягла надзвичайного успіху, ставши, без жодних компромісів, справді популярним скульптором, чийми роботами захоплюється широкий загаль у Британії та за її межами. Її собаки та коні мають власну автентичність, але зображення однієї оголеної чоловічої фігури, що стоїть, йде чи біжить, говорять про витривалість, вразливість та сутність людської природи, яка закарбовується в пам'яті. Фрінк досягла зрілості як молодий скульптор в середині п'ятдесятих років, натхненна з самого початку своєї професійної кар'єри уважною, хоча й не завжди шанобливою атмосферою підтримки, яку створив для британської скульптури на міжнародному рівні Генрі Мур. До Другої світової війни єдиними скульптурами, видимими широкому загалу в Англії, були військові меморіали, кінні статуї або зрідка пам'ятні муніципальні дошки. Такі митці, як Джейкоб Епштейн, Мур, Барбара Хепворт, Моріс Ламберт, Френк Добсон та Леон Андервуд, були обмежені дуже маленькими галереями дилерів.

Усталена тема воєнної серії бронзових скульптур Мура «Сімейна група» (Додаток Б, рис. Б. 58) та болісна актуальність його малюнків, виконаних на замовлення Кеннета Кларка для «Воєнних художників», про укриття в метро під час повітряних нальотів, змінили уявлення британської громадськості про те, як скульптор може зачепити національні нерви. Успішний прихід у перші повоєнні роки інших скульпторів – Бернарда Медоуза, Кеннета Армітажа, Лінн Чедвік, Рега Батлера, Джеффри Кларка, які були приблизно на десять років старші за Фрінк, – підтвердив порівняно сприятливий клімат, у якому опинилася молода скульпторка.

Якщо професійний контекст Е. Фрінк з його новими можливостями з'явився завдяки прикладу та успіху Мура у воєнний час, то її уявний світ також зазнав досить радикального впливу, якщо не повного формування, під час війни. Її

батько був професійним солдатом у Дюнкерку і бачив багато бойових дій в інших місцях; сім'я жила біля аеродрому у Саффолку, звідки бомбардувальники часто поверталися на базу. Ще зовсім маленькою школяркою Е. Фрінк довелося ховатися від кулеметного обстрілу німецького винищувача. 15-річною школяркою вона побачила на екрані місцевого кінотеатру перші жахливі кадри з новин про Белзен. Її ранні малюнки, ще до того, як вона вступила до Школи мистецтв Челсі в 1949 році, були потужними, але похмурими: поранені птахи, апокаліптичні коні та вершники, падаючі люди. Життя в Англії залишалося суворим ще принаймні десять років після війни: продовжували діяти норми воєнного часу, а повсякденна реальність, часто принизлива для духу, була пов'язана з суворою економією. Але похмурий настрій того часу, все ще безрадісний після Хіросіми та Нагасакі, все ж був підсилений надіями, викликаними створенням Організації Об'єднаних Націй та величезним полегшенням від припинення воєнних дій.

У перші роки війни значна частина цієї надії та ідеалізму відображена у скульптурі Е. Фрінк як продовження її власної стоїчної та ідеалістичної натури. Її дитинство пройшло в селі, поруч із тваринами та птахами, тож скульптури живих істот Е. Фрінк аж ніяк не є похмурими чи болісними. Зображення ранніх поранених птахів, що передували зображенням людей, які намагаються літати, та авіаторів у шоломах і окулярах, незабаром поступилися місцем ідеалізованим крилатим фігурам. Щодо способів мислення Е. Фрінк дуже чітко розуміла і відчувала тонкощі роботи над художнім твором. Ще навчаючись у коледжі, в неї сформувалось доволі чітке бачення протистояння її власного індивідуального стилю традиційному, академічному. За думкою мисткині «академічний» твір мистецтва, в зневажливому сенсі цього слова, просто спирається на традицію або живиться умовністю, не підживлюючи і не розширюючи традиції мистецтва. Скульптури Е. Фрінк завжди уникали негативного «академічного» ярлика завдяки підвищеному відчуттю індивідуальності [32]. Груба фактура її скульптур з'являлась завдяки дуже особистому підходу до роботи з матеріалом. Вона створювала дротяну

арматуру, додавала гіпс, обробляла його рашпілем і зубилом. Обробляючи гіпс, що залишався ще рідким у процесі створення скульптури, вона додавала папір, полотно, дерево або шматки старої засохлої штукатурки. Послідовно вирізаючи мокрий гіпс після грубого попереднього ліплення, створювався особливий поверхневий натяг і концентрація на фактурі, що залишалося її відмінністю від ровесників свого часу – оскільки не мала жодних стилістичних подібностей. Її власна люта енергія сформувалася безпосередньо в процесі її творчої роботи. Е. Фрінк робила все самотужки, без помічників, на яких покладалися багато інших скульпторів. Коли її бронзові вироби патинували, вона завжди була присутня в ливарному цеху, завжди була поруч: «Я відчуваю, що завжди повинна мати останній штрих до всього мого» [32].

Для деякої скульптури Е. Фрінк виглядали скоріше старомодними, ніж академічними, з її пізнаваною образністю і наголосом на традиційні скульптурні матеріали, особливо з бронзи. В шістдесяті роки «нове покоління» скульпторів в Англії, відмовилося і від моделювання, і від різьблення на користь повністю абстрактного бачення форми. Але Е. Фрінк продовжувала досліджувати свій індивідуальний підхід до скульптури, ігноруючи сильний тиск тенденцій своєї епохи і продовжувала створювати найсильніші і найхарактерніші фігуративні роботи. Майже всі роботи мисткині зображують чоловічу фігуру. «Я не знаходжу жіночу форму анітрохи цікавою для скульптури», – казала колись вона [51]. Е. Фрінк використовувала чоловічу форму як засіб вираження вразливості й агресії, в різкому контрасті з традицією чоловічої форми як ідеалу краси або героя [33]. Найбільш ранні чоловічі фігури Е. Фрінк не стільки невпевнені, скільки спотворені зусиллям або розмиті дією. Сильний вплив Е. Фрінк бачила в бажанні людини навчитись літати. Політ був однією з головних тем персонажів скульптур Е. Фрінк.

Спочатку це виражалось у її ранніх скульптурах птахів; пізніше вона звернулася до теми прагнення самого людства літати і підкорювати космос. Так, бронзова скульптура «Людина–птах» (Додаток Б, рис. Б. 19) в натуральну

величину, стала її відповіддю на чудові, але приречені подвиги Лео Валентина, відомого французького «шибайголови». З дерев'яними крилами, прикріпленими до його рук, він вистрибнув з літака на авіашоу недалеко від Ліверпуля, тільки щоб розбитися на смерть. Він – сучасний Ікар із крихітними крилами, що ростуть із його спини. Поєднання доблесті та вразливості, дурості та невдачі – повторювані теми в роботах художниці Подібно до міфічного персонажа, ця робота показує водночас відвагу і вразливість, притаманні людській природі. Текстура бронзи та узагальненість форм наголошують на фізичній і духовній напрузі, якій піддається людина в прагненні перевершити себе. Е. Фрінк через цю скульптуру розкриває тематику мужності, яка йде поруч із крихкістю, і створює образ, що балансує між героїзмом та неминучістю невдачі.

До скульптури можна докласти і графічний варіант сюжету. «Падіння льотчика» 1961 року (Додаток Б, рис. Б. 20) демонструє глядачу тіло чоловіка, що ніби летить, хоча вочевидь, відсилає нас до того самого Лео Валентина. В рисунку передана динаміку руху, акцентуючи увагу на формі, яка виглядає загостреною та спотвореною. Таке художнє вирішення створює враження, ніби фігура перебуває в моменті стрімкого падіння, що додає напруженості та драматизму. Лінії та силует натякають на швидкість, яка здавалася б «деформує» тіло, роблячи його менш стабільним, але більш експресивним. Е. Фрінк підкреслює цей момент зламу, трансформації або вразливості, пов'язаний із ризиком падіння чи злету. Стриманість у деталях та використання грубих, виразних ліній дозволяє глядачеві зосередитися на енергії руху, що ніби розчиняється в просторі, балансуючи між станами польоту і падіння, відображаючи фізичну й емоційну боротьбу.

Подібно до малюнку «Людина-птах» того ж 1961 року (Додаток Б, рис. Б. 21) динаміка посилюється за рахунок діагонального розташування, що створює інше стрімке відчуття руху. Такий підхід у композиції уникає статичності, акцентує увагу на невизначеності моменту. Лінії тіла витягнуті й подовжені, що надає фігурі легкості, але водночас, як часто в роботах Е. Фрінк, дещо

крихкого вигляду. Відсутність фону дозволяє зосередитися виключно на взаємодії форми з простором. Мінімалізм і лаконічність створюють враження, що фігура перебуває поза часом і місцем, ізольована в нескінченному просторі. Витонченість ліній і плавність переходів форм підкреслюють тендітність людського тіла, тоді як діагональне розташування надає композиції напруженості, яка резонує з темою людських прагнень і невдач.

Цікавим є ще один варіант «Людини-птаха» (Додаток Б, рис. Б. 22), датований 1957 роком. На цьому малюнку зображена фігура, яка вже впала. Через композиційне рішення створюється враження не лише фізичного падіння, а й емоційного тиску. Верхня частина листа залишається порожньою, без зайвих деталей, і ця відсутність елементів підсилює ефект тиску повітря або простору, що тяжіє над фігурою. Фігура розташована внизу аркуша, що підкреслює її підлеглий стан і створює контраст із пустим простором над нею. Діагональні лінії, які ніби тягнуться до верхнього кута, додають динаміки, натякаючи на шлях, який вона пройшла під час падіння. Вираз обличчя і поза фігури передають відчуття виснаження, безсилля. Рисунок є потужною метафорою людської вразливості й боротьби з гравітацією, символізуючи як фізичні, так і психологічні виклики. Композиційна структура та динаміка підкреслює драматизм ситуації, залишаючи глядача наодинці з відчуттям напруги й пригніченості.

Поступово, наприкінці шістдесятих і сімдесятих років, з'явилася серія фігур більшого розміру, ніж у натуральну величину, що йдуть, біжать, стоять, у дії або в роздумах. Ці чоловічі постаті, худі, кістляві, урізані до необхідної форми, володіють якістю позачасовості та витривалості. Хоча її роботи здебільшого присвячені чоловічим постатям, вони насамперед людські, архетипічні. Її одержимість дослідженням безжальної чоловічої потенції, на жаль, надто актуальна сьогодні. У цій історії прогресу, рухомого конкуренцією, не було місця репрезентативній скульптурі. Така скульптура здавалася відсталою. Ця ідея була підкріплена існуванням соціалістичних держав та їхньою публічно продемонстрованою перевагою «реалізму». Е. Фрінк – одна з європейських

скульпторів свого покоління, яка свідомо обирала людську фігуру як мотив для своїх скульптур і знаходила при цьому унікальні рішення. Як казала сама скульпторка: «Я думаю, що те, що я роблю, це спроба встановити своєрідну зустріч із глядачем, діалог між моїми скульптурами і публікою» [52]. В середині 1970-х років вона почала працювати над серією чоловіків, що біжать. У цій серії Е. Фрінк досліджує і використовує напругу між силою і вразливістю, почуттям і стражданням. «Її» чоловіки крокують, а іноді біжать, вриваючись у цей світ.

Так, наприклад в скульптурі «Людина, що біжить» (Додаток Б, рис. Б. 23) відчувається швидкість, з якою фігура розганяється, аби досягти бажаного фінішу. Скульптурні засоби, якими мисткиня цього домоглася, були правильна підібрана маса та об'єм, що відхиляються від точки опори фігури. Пластичні контрасти та фактура, які були використані при формоутворенні, дають зрозуміти глядачу, що фігура знаходиться в скаженому русі, завдяки якому було б неможливо розгледіти деталі фігури. Зафіксована на півдорозі, цей високий, гнучкий бігун спрямовується вперед до невідомого місця призначення. Його жилаві кінцівки підкреслюють атлетизм і потенціал швидкості, але також передають крихкість. Ряба поверхня скульптури посилюють цю вразливість. Мінімально позначене обличчя демонструє лише безпристрасний вираз Ця фігура поза часом і місцем [52].

Подібним до скульптурного вирішення є графічна робота «Людина, що біжить» (Додаток Б, рис.Б. 24). Рисунок того ж 1976 року демонструє рух вперед, акцентуючи увагу на напруженості та дії фігури. Постать, з довгими, жилавими кінцівками, здається застиглою в моменті дії, коли крок уже зроблено, але рух ще не завершений. Лінійна витонченість і пропорційність постаті натякають на атлетизм, але використання акварелі створює текстурний ефект, який є і в обробці скульптурної форми. Тобто рисунок переносить не лише мотив, що був втілений у скульптурній формі, а і відчуття, саму концепцію виразу як в скульптурній так і двовимірній площині. Позиція фігури, розміщення на аркуші та відсутність деталей фону підкреслюють

наголос на самій сутності руху. Мінімалізм у передачі обличчя залишає інтерпретацію його емоцій відкритою, але сам напрямок руху викликає асоціацію з незворотністю часу та постійним прагненням до майбутнього. Графічний пошук продовжує дослідження теми фізичної і духовної боротьби, характерної для творчості Е. Фрінк, водночас додаючи інтимного, людського виміру через нюансовану роботу з лінією і світлотінню.

Пізніше художниця буде повторювати цей мотив. Але і відношення до фактури і сам фон роботи будуть вже іншими. Вочевидь, бігун вже є учасником у певному просторі, на що натякає вирішення ландшафту в роботі, що несе інший посыл як до людини в природі так і до зображення того і іншого на папері. Малюнок під назвою «Людина, що біжить» (Додаток Б, рис. Б. 25) 1980 року відображає еволюцію підходу художниці до теми руху і взаємодії людини з простором. Фігура бігуна, виконана олівцем із точними лініями, демонструє динамічність і витонченість. Проте, тут важливу роль відіграє вже не лише сама постать, а й оточення, що створює контекст для її руху. Ландшафт, вирішений у спокійних тонах, формує простір, який ніби приймає бігуна, але водночас відмежовує його. Розміщення фігури в просторі натякає на інтеграцію людини в природний світ, проте не надає відчуття гармонії – між ними відчувається певна напруга. Використання кольорового фону надає роботі м'якості, але залишає відкритим питання про символіку цього простору – чи є це ідеалізована природа частиною сучасної людини. Цікаво, що художниця, повторюючи цей мотив у пізніших роботах, змінює своє ставлення до текстури та композиції, акцентуючи увагу вже на інших аспектах. Особлива увага приділена саме руху як символу життєвої сили й пошуку, тоді як фон стає інструментом для взаємодії із фігурою, додаючи додатковий рівень прочитання людського прагнення бути частиною природи, але водночас її долати.

В наступних роботах, таких як «Чоловік, що сидить» (Додаток Б, рис. Б. 26) поверхня робіт, як і комплекція фігур, що обирає скульпторка, дещо змінюється. Тепер, фігури Е. Фрінк виглядають не як висушені нескінченними

марафонами тіла атлетів, а як бронзові гіганти. Із зеленуватим обличчям велика чоловіча фігура, що дивиться в бік занурена у власні думки, сидить на імпровізованому сидінні. Скульпторка створила подібну чоловічу фігуру, ще за ескізом 1954 року, щоб висловити самотність чоловіка і його здатність до роздумів і рефлексії.

Інша з графічних робіт, створена в парі з однойменною бронзовою скульптурою 1983 року (Додаток Б, рис. Б. 27), демонструє еволюцію підходу художниці до кольору та формотворення. Постать сидячого чоловіка, виконана в насичених синіх тонах, є виразною і драматичною інтерпретацією, яка акцентує увагу на силі та монументальності, водночас передаючи елемент напруженості фігури. У порівнянні з ранніми графічними роботами, тут колір набуває нового значення: він не просто доповнює форму, а стає активним елементом композиції. Сині відтінки з легкими акцентами зеленого створюють відчуття холодності й відстороненості, тоді як фон із теплими розмитими плямами додає контрасту. Це рішення робить постать ще більш відчуженою і самодостатньою в просторі. Формотворення також зазнало змін: у цій роботі більш експресивне моделювання форми. Контури фігури підкреслені широкими, впевненими лініями, які передають фізичну присутність, але залишають простір для глядацької інтерпретації. Е. Фрінк відходить від чіткої лінійності, властивій її попереднім роботам, на користь більш динамічної, пластичної манери, яка додає емоційної глибини. Але треба зауважити що не в усіх роботах художниця використовує колір. Так, в «Людині, що сидить» 1983 р. та з ідентичною назвою 1984 року (Додаток Б, рис. Б. 28), виконані, вірогідно, з натури, демонструють інший підхід художниці до інтерпретації фігури сидячого чоловіка. На відміну від робіт, де використовуються колір і живописні техніки, ці зображення фокусуються на текстурі й фактурі тіла, створюваних точними штрихами, які сліднують формі кожного елемента.

У першому малюнку увага приділяється спині та м'язам, які виписані з точністю до анатомічних деталей. Художниця використовує штрихування для

модельовання об'єму, створюючи складну структуру поверхні, що підкреслює фізичну силу. Витончені лінії акцентують увагу на напруженості пози, яка здається спокійною, але зберігає приховану динаміку. У другому малюнку увага зміщена на передню частину фігури, зокрема на обличчя, яке передає задумливість і концентрацію. Художниця створює об'єм через перехрещення штрихів, підкреслюючи текстуру шкіри й особливості будови тіла. Зосередження на деталях, таких як руки, ноги та м'язи торсу, робить композицію водночас анатомічно точною й художньо виразною. Обидва малюнки демонструють майстерність у використанні лінії як основного інструменту для створення образу, акцентуючи увагу на фізичній присутності моделі, але залишаючи простір для інтерпретації глядачем її внутрішнього стану. Відсутність кольору тут підсилює концентрацію на формі, дозволяючи глибше зосередитися на самому процесі спостереження і передачі реальності через штрихи.

Рисунки скульпторки демонструють майстерне володіння фактурою, які гармонійно взаємодіють із формою, створюючи цілісний і багат шаровий образ. Сприймаючи чоловіка не лише як фізичний об'єкт, а як емоційну та символічну сутність, рисунки резонують з естетикою бронзової скульптури, але водночас продовжують існувати як самостійне висловлювання.

Її скульптурні роботи, останнього десятиліття життя мисткині були про роздуми темних аспектів людської природи. Відображення цього можна знайти в одній з останніх скульптурних груп під назвою «Ріаче II» (Додаток Б, рис. Б. 30). Натхненням для Ріаче II слугували дві фігури давньогрецьких воїнів, витягнутих 1971 року з моря недалеко від містечка Ріаче в Калабрії. Побачивши статуї під час поїздки в Італію, художниця була зачарована внутрішнім конфліктом між героєм-воїном і найманцем-головорізом. Агресивні і різко забарвлені постаті воїнів останніх років в творчості Е. Фрінк, зображені більшими, ніж у натуральну величину. Загрозлива поза Ріаче, руки відведені від тулуба, кулаки стиснуті, виражає це протиріччя, що посилюється їхніми примарними, пофарбованими в білий колір обличчями. Ця фігура,

досить агресивна, але тим не менш втілена в бронзі – високостатусному матеріалі для творів мистецтва, пов'язаному з вищими цінностями цивілізації. Під враженням від відкриття мистецтва аборигенів під час візиту до Австралії, Е. Фрінк застосувала у роботі над Ріаче II кілька разючих кольорних ефектів, аби підкреслити зловісність фігур, які повністю пригнічують своєю зловісною присутністю їхні давньогрецькі прототипи [32].

Мабуть найбільш схожим за передачею конфігурації тіла фігур «Ріаче II» є графічний доробок 1983 року «Людина, що крокує» (Додаток Б, рис. Б. 31). Рисунок демонструє надзвичайну увагу до анатомічної точності й водночас пластичності, що відсилає до бронзових статуй. Постать чоловіка передана в русі, з акцентом на напруження м'язів і природність жестів, що створює ефект реальної фізичної присутності. Штрихування відіграє так само велику роль у передачі форми – художниця використовує перехресні лінії, підкреслення вигинів тіла й об'єму. Кожен елемент фігури опрацьований із деталізацією, що дозволяє вловити як статичність анатомії, так і динаміку руху. Витонченість і пропорційність постаті перегукуються з класичними образами античної скульптури, зокрема з бронзовими фігурами воїнів, яких Е. Фрінк інтерпретувала в своїх фігурах «Ріаче II», але при цьому вона наділена сучасною експресією. Мотив кроку підсилює відчуття переходу, дії, але водночас нагадує про баланс і зосередженість. Фігура натурника пластична та проводить паралель між класичним і модерністським підходами, де рух працює на підкреслення динаміки людського тіла.

Не оминула творчість Е. Фрінк і тема коня з вершником. Подібно рішенню М. Маріні, Е. Фрінк в схожій манері вирішує великі маси в скульптурі, але відмінністю є прив'язка до місцевості. Так, величезні бронзові коні Е. Фрінк стали також знаменитими, починаючи від коней, що стоять або скачуть, і закінчуючи пам'ятником «Кінь і вершник» 1974 року (Додаток Б, рис. Б. 32). Кінь стоїть нерухомо, з піднятою головою та настороженими вухами, а вершник сидить спокійно; обидва спрямували свій погляд кудись у далечінь ліворуч від них. Скульптура втілює ідеально збалансований момент

нерухомості й гармонійно поєднує дві дуже різні фізичні структури – людську та кінську. Е. Фрінк вирішила зробити свого вершника анонімним. Він оголений і не прив'язаний до жодного чітко визначеного періоду. Як художниця говорила: «Він міг прийти з минулого або вирушити у майбутнє [34]. Мені подобається відчуття, що ця робота рухається туди й назад від минулого до сьогодення». Тема «Кінь і вершник» захоплювала Е. Фрінк упродовж усієї її кар'єри. Один з малюнків «Кінь і вершник» 1978 р. (Додаток Б, рис. Б. 33) можна розглядати як один із ймовірних варіантів до скульптури вершника. Легкість акварельного штриха та прозорість фарби додають фігурі вершника і коня відчуття ефемерності, одночасно підкреслюючи гармонійний зв'язок між ними. Образ зберігає характерну образність, властиву темі «Кінь і вершник» у творчості мисткині. У молодості вона займалася верховою їздою в Саффолку, але саме переїзд на південь Франції у 1967 році та знайомство з кіньми посилили її інтерес до їх зображення.

Взаємозв'язок між конем і людиною стає ще сильнішим завдяки глибокому розумінню Е. Фрінк свого матеріалу, яке проявляється в чуттєвій передачі гриви коня та тіла вершника, що дозволило створити скульптуру, наповнену спокоєм. Як казала Е. Фрінк: «Вони несли людей у бій» [33]. Ці образи коней і вершників стають символами не лише фізичної сили, але й драматичного протистояння, боротьби між людиною і природою, між війною і миром. Кінь, що везе людину, втілює ідею тягаря, який природа змушена нести за людські амбіції, і водночас демонструє велич та стійкість навіть у найважчих умовах. Також недавній проект скульптури у великому масштабі сидячого чоловіка, який дивиться на бабуїна, що присів і вдивляється в простір, не був реалізований. Але, на щастя, залишився графічний пошук цього мотиву. По ньому можна уявити, якими би міг бути скульптурний проект. Твір «Чоловік і мавпа» 1989 року (Додаток Б, рис. Б. 34). створює діалог між людиною і твариною, розміщених на абстрактному тлі з насиченими кольорами. Контраст між оголеним масивним людським тілом і масивною фігурою мавпи підкреслює схожість двох істот.

Так само як і намір Е. Фрінк знайти правильний скульптурний підхід, щоб спроектувати у такому ж великому масштабі свій образ Зеленої людини, стародавнього символу регенерації та родючості весни, з гілками, що проростають з голови чоловічої фігури Е. Фрінк неодноразово робить графічні роботи цього сюжету. Якщо звернутися також до графічного втілення цього сюжету «Зелена людина» 1991 року (Додаток Б, рис. Б. 35) представляє символічне поєднання людського і природного. Голова людини, деталізована лініями, переплітається з рослинними мотивами, гілок та листя. Чітке і ритмічне штрихування підкреслює об'єми обличчя, створюючи текстурну глибину, тоді як плавність ліній листя додає контрасту і гармонії. Образ знов говорить про зв'язок між людиною і природою, де рослинність може уособлювати як зростання та єдність, так і певну залежність чи підкореність. Очі, звернені прямо, викликають відчуття напруження і водночас споглядання, що посилює метафоричний підтекст роботи. Загальне враження балансу між людським і природним, натякає на нерозривний зв'язок і необхідність гармонії між цими світами.

Серед цієї довгої, різноманітної та абсолютно немодної послідовності чоловічих фігур Е. Фрінк створила дві дуже великі групи монументальних чоловічих голів. Під час війни в Алжирі Фрінк побачив фотографію чоловіка на ім'я Уфкір, якого вважали відповідальним за смерть алжирського борця за свободу Бена Барки. Мисткиня точно вловила характер, у портреті «Генерала Уфкіра» (Додаток Б, рис. Б. 36). Пусте, бандитське обличчя, зловісного вигляду якому надавали непроникні чорні окуляри, переслідувало Е. Фрінк, і так з'явилась її перша робота «Чоловік в окулярах» (Додаток Б, рис. Б. 37).

У 1975 році, вона створила монументальну групу з чотирьох чоловічих голів із заплющеними очима з чітко змодельованими, безтурботними рисами. Одна з них під назвою «Пустельний квартет III» (Додаток Б, рис. Б. 38) відсилала до людей, які загинули за свої переконання. «Голови уособлюють нелюдськість людини – це голови жертв» [35]. Так само як і скульптурна голова «Вшанування I» (Додаток Б, рис. Б. 39) з відкритими очима, є продовженням

тієї ж теми: люди, які були закатовані за свої переконання. Сильне почуття Е. Фрінк до нещасних страждань, які здаються такими стійкими в сучасному світі, було надзвичайним. Як художниця вона була абсолютно несентиментальною, але її манера і спосіб спілкування були лаконічними, імпульсивними, сповненими гумору, але водночас дуже рішучими і суворо практичними.

У приватному житті вона була безмежно щедрою на добрі справи. Вона виросла як практикуюча католичка. Кілька її замовлень, з честю виконаних, були призначені для церков, хоча нагадували вони швидше світські роботи, виставлені на загальний огляд, до яких можна віднести «Меморіал Дорсетським мученикам» (Додаток Б, рис. Б. 41) в Дорчестері. Ця скульптурна композиція має драматичний зміст, бо дві фігури, що стоять близько одна до одної, чекають на страту. Їхні напружені пози й зосередженість у жестах ніби відображають внутрішній діалог і спільне очікування неминучого. Близькість однієї до одної створює відчуття підтримки або страху, які вони розділяють у цей критичний момент. Фігура, що стоїть окремо, виглядає більш стриманою та відстороненою, ніби уособлює силу чи владу, яка визначає долю інших двох. Її поза, можливо, демонструє спокій або байдужість, що контрастує з прихованою напругою парної групи.

Таке трактування підсилює драматизм композиції, де тиша й нерухомість стають виразниками напруження й очікування. Ландшафт довкола, до речі сама скульптурна група і була встановлена в Дорчестрі на місці вже давно минулих середньовічних страт, лише підкреслює відчуття історичної пам'ятки.

Відчуття Е.Фрінк світу, його чудес і жахів, мабуть, було ширшим і глибшим, ніж може задовольнити будь-яка конкретна релігія. У 1974 році Е. Фрінк оселилася в Дорсеті в старому замиському будинку з приміщенням для занять і невибагливою, але просторою територією, яку її скульптури населяли так само енергійно і несвідомо, як і її сім'я з кінями і собаками. Останні роки життя Е. Фрінк проходила хіміотерапію від раку і боролася за завершення

свого останнього замовлення: монументальної, але грандіозно нетрадиційної фігури «Христа, що воскрес» (Додаток Б, рис. Б. 42). Ця монументальна скульптура є останньою роботою Елізабет Фрінк і символічно розташована на вході до Ліверпульського собору. Фігура Христа постає в моменті торжества та прийняття, із розведеними руками, які ніби запрошують до спілкування і прощення. Його поза виражає одночасно силу та відкритість, нагадуючи про перемогу життя над смертю. Фігура, виконана в бронзі, підкреслює людськість і фізичність Христа, водночас залишаючи відчуття божественної величі. Обличчя його, спокійне й зосереджене, дивиться перед собою, ніби встановлює зв'язок з кожним, хто входить до собору. Масивність тіла підкреслює монументальність і вічність образу, а строгість ліній додає скульптурі духовного і символічного змісту. Розташування цієї роботи на вході до собору є не лише художнім рішенням, а й духовним актом, що нагадує відвідувачам про центральне послання християнства – воскресіння, надію і спасіння. Ця скульптура уособлює глибокий зв'язок між земним і божественним, між тілесним і духовним. Встановлену роботу було відкрито за сім днів до її смерті..

2.4. Митець епохи постмодернізму. Графіка та скульптура

Маркуса Лупертца

Для післявоєнного візуального мистецтва Європи характерне уникнення прямих референцій до нещодавнього історичного минулого: періодів як до, так і після Другої світової війни [54]. При цьому, розгромлена Німеччина якраз таки потребувала як культурного переосмислення свого минулого, так і самовизначення у післявоєнні роки. Німецький нацизм та його крах спричиняє розрив у наступності і, відповідно, кризу національної ідентичності. Крім цього, післявоєнна Німеччина фактично випадає та ізолюється від європейських та американських культурних практик. З метою відновлення своєї культурної традиції та повернення її у загально-європейський контекст,

у 1960-х рр. німецькі художники починають відкрито звертатися до нацистського минулого країни. Саме в такому контексті постає Маркус Люпертц як художник.

М. Люпертц народився у місті Ліберец (Чехія), яке на той час було окуповане нацистськими військами. Однак у 1948 р., у віці семи років, разом із сім'єю він мігрує до Західної Німеччини. На початку своєї творчості М. Люпертц займається художньою самоосвітою, адже з викладачами у нього фактично не склалися стосунки. Наприклад, один з його вчителів відмовив М. Люпертцу у заняттях через «відсутність таланту» в дитини [53]. Однак, слід відмітити його навчання у школі мистецтв у Крефельді (Німеччина) протягом 1956–1961 рр. та в Академії мистецтв у Дюссельдорфі, з якої, щоправда, М. Люпертца виключили зі скандалом. У 1962 р. М. Люпертц переїжджає до Берліну і там стає одним із послідовників живописця і скульптора Георга Базеліца [54]. Г. Базеліц був, певно, першим серед тогочасних німецьких художників, хто почав працювати з німецькою культурною ідентичністю. З цієї причини його вважали засновником художньої групи «Нові дикі» (нім. *Neue Wilde*), до якої належав М. Люпертц, а також такі митці як Ансельма Кіфера (1945), Лейко Ікемуру (1951), Джірі Георга Докупіля (1954) та інших. Однак угруповання було неформальним і, радше, штучним, вигаданим директором музею Людвіга в Ахені Вольфгангом Беккером для однойменної виставки (*Les Nouveaux Fauves – Die neuen Wilden*) у 1980 р. [63]. З однієї сторони, вже у назві групи містився натяк на французьких фовістів 1904–1908 рр., таких як Анрі Матісс чи Андре Дерен. При чому, це натяк радше не на спільність художньо-технічних принципів творчості напрямів, а саме на шокову реакцію, яку вони вчиняли на суспільство [63]. З іншого боку, «Нові дикі» асоціювались з неоекспресіонізмом. І все ж, це умовне угруповання сприймалось критично через занадто різноманітність митців, що входили до його складу. Зокрема, історик мистецтв Беньямін Доденгофф писав, що самі митці не сприймали себе як цілісну художню групу, і, певно, найвиразніше їхня спільність полягала лише в «експресивності, що тяжіла до пафосу» [63]. Повертаючись

до асоціації цих митців із неоекспресіонізмом, сам М. Люпертц заперечував причетність його покоління митців до цього стилю. В інтерв'ю Доротеї Дітріх для «Арт-журналу» [55], він говорить про те, що «неоекспресіонізм» як поняття виникає чисто асоціативно, ніби повернення німецького експресіонізму на початку ХХ ст. Крім цього, М. Люпертц не стільки говорить про стильові відмінності, скільки про теоретичні. Так не дивлячись що і експресіоністи, і «неоекспресіоністи» зображують військові сцени та актуалізують питання національної ідентичності, М. Люпертц говорить, що перші робили це зі страхом смерті, другі ж – без нього [55].

Повертаючись до умовного табу воєнних тем у мистецтві, можна виокремити одну з ключових причин цієї тенденції: побоювання естетизації, яка зазвичай виникає при взаємодії мистецтва з історичним наративом. Із плином часу, художня форма так і лишається доступною для чуттєвого сприйняття глядача. Однак ідеологія, якою вона сповнена – слабшає, а ностальгія за минулим стає більш виразною. У той же час, в цьому випадку жахливе минуле певним чином стає сакралізованим. І все, що є сакральним – лежить поза межами людського доступу: воно відокремлене і неможливе для привласнення, а відповідно – переосмислення. Однак існує, словами філософа Джорджо Агамбена, «профанна контагіозність, дотик, який розчакловує та повертає у використання те, що привласнило собі сакральне» [56]. Саме цей профанний жест здійснює М. Люпертц, зокрема, протягом 1970-х рр., у серії «Німецький мотив» (Додаток Б, рис. Б. 43), що складається з живописних та графічних робіт. Зазвичай це своєрідні натюрморти з касками німецьких солдат Третього Рейху, елементами зброї та техніки. Фактично, аби спровокувати ту саму контагіозність, він «атакує» одночасно з двох сторін: художньої та політичної. По-перше, він повертає фігуратив у період, коли найбільш популярним художнім вираженням є абстрактне та концептуальне мистецтво. По-друге, на початку 1970-х рр., у Німеччині зростає кількість терористичних актів, здійснених ультралівими радикалами, зокрема у 1971 р. сталося 555 трагічних випадків [55].

В свою чергу це покликала за собою низку законів, що обмежували громадянські свободи, та збільшення нових владних механізмів контролю [55]. Не дивлячись на відкриту гру М. Люпертца із нещодавнім німецьким минулим, серія прагнула спровокувати підлив не тільки нацистської ідеології, але й владного тиску та обмежень. Примітно, що саме права німецька преса найбільше засуджувала роботи М. Люпертца, охрещаючи їх «фашистськими» та «неотевтонськими» [55]. Наприклад, художній критик Дональд Куспіт (1935), даючи відгук на виставку робіт з «Німецького мотиву» у галереї Майкла Вернера, критично оцінює спробу М. Люпертца критику нацистського режиму. Зокрема, Д. Куспіт говорить, що у малюнках митця більше войовничості, аніж пафосу, а іронія та осуд радше схожі на «демонстрацію сили та авторитету Німеччини» [57].

Разом із тим, звісно, що подібне «повернення» табуйованих тем у мистецькі практики мало на меті і відновити ту наступність німецької культурної традиції, про яку ми згадували вище. В свою чергу, це було важливим кроком до ренаціоналізації та регіоналізації культурного продукту [54]. Насправді, хоча М. Люпертц заявляв, що єдиною ідеологією для нього є ідеологія мистецтва [55], себто мистецтво, до якого не можна підходити ані академічно, ані політично [49], він усе ж таки визнає національний елемент як вирішальний у характері «хорошого» мистецтва і заперечував його інтернаціональний характер [55].

В свою чергу, реактуалізація питання національної ідентичності умовними «Новими дикими» зустріла критику, зокрема від історика мистецтв Беньяміна Бухло (1941). Так він вважає регресивною тенденцію повернення національної мови, перш за все, через її прагнення у такий спосіб вимістити домінуючий «чужий» (американський) стиль [58]. При цьому, пише Б. Бухло, неоекспресіоністи не досягають відповідного рівня якості, а сам дотик до національної ідеології нерідко супроводжується прихиланням до політичної правої сторони. Напевно, ця увага М. Люпертца та його оточення до національної ідентичності в мистецтві є головною перешкодою до прямого

асоціювання їх із постмодернізмом. Адже останній прагне до множинності, у тому числі – множинності судження історії [59]. Крім того, як зазначає філософ Річард Кірні, постмодерністи не сприймають історію як наступність, яку часом ніби необхідно відновити, як це робили «Нові дикі». Радше, вони бачать історію в якості колажу, якому властива постійна рекреація та не догматичність [59].

Інколи серед малюнків «Німецького мотиву» з'являються і фігури солдат у формі, хоча і їхні обличчя стерті, а радше – поступилися місцем для мішанини із технічних та природних елементів (Додаток Б, рис. Б. 44). Кілька підготовчих малюнків під назвою «Чорне, червоне, золоте» (Schwarz-Rot-Gold) зображають відсутнє тіло у німецькій касці періоду Другої світової війни та панцирі «лорика мускулата», себто – давньоримській кірасі. Варто відмітити, що мотиви греко-римської античності відіграють у творчості М. Люпертца загалом не меншу роль, аніж мотив національний. Він залишається активним протягом усієї своєї діяльності від 1960-х рр. до сьогодення. Тяжіння М. Люпертца до античності постає як своєрідна ностальгійна тенденція – «повернутися серцем в Елладу». Наприклад, в одному з інтерв'ю М. Люпертц заявляє: «Класична античність – наше звичне місце проживання» [44].

Щоправда, античність до 1980-х рр. переважно асоціюється із нацистським режимом, що й демонструють згадувані вище малюнки з серії «Німецький мотив». Адольф Гітлер відводив класичному мистецтву важливу роль. «Вічна», вінкельманівська Греція, сповнена «шляхетної простоти та спокійної величі», мала би, перш за все, протистояти загрозливому модерному, «свинському» мистецтву [56] (Ferkel-Kunst), яке, на відміну від першого, ще й було «забруднено єврейськими впливами» [56]. Не меншу роль класичне мистецтво відігравало і в конструюванні зразкового німця. Мова йде про «ідеальну» тілесність. Зокрема Гітлер говорив, що грецьке мистецтво є вираженням не стільки грецького стилю життя, скільки – грецького тіла та духу [60]. Врешті, лорики мускулати М. Люпертца у «Німецькому мотиві» є

або переможеними, або ж яскраво демонструють ту лють і пагубу, до якої призводить телеологічне конструювання античності (Додаток Б, рис. Б. 44).

Можливо, наявність у Третньому Рейху своєрідного культу навколо греко-римського уявлення про тілесність, є однією з причин того, що у творчості М. Люпертца античні герої і до сьогодні часто постають непропорційними, товстими, незграбними і пофарбованими (Додаток Б, рис. Б. 45). Це можна пояснити тим, що М. Люпертц обирає іншу античність, протилежну вінкельманівській – ніцшеанську. Ця, нова, «романтична» античність допускає прояви діонісійської буйності й хаотичності. Вона може бути дисгармонійною, загрозливою і невідконтрольною, а форма – втрачати свою красу через силу, яка у ній вібрує. Такий погляд на античність Фрідріх Ніцше (1844–1900) викладає зокрема у тексті «Народження трагедії з духу музики» (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872). Там же він актуалізує термін «дифірамб», першопочатково – діонісійський екстатичний гімн, і називає мову Заратустри та музику Ріхарда Вагнера (1813–1883) дифірамбічними.

М. Люпертц особливо розвиває поняття дифірамбу та, можна сказати, надає йому нового значення. Уперше він використовує цей термін у 1963 р., для позначення, як вказує Дитріх, круглої замкнутої форми, симетрично розташованої по боках від вертикальної осі [55].

Однак визначити саме поняття «дифірамбу» М. Люпертца набагато важче, адже його не можна звести до конкретного абстрактного чи фігуративного елементу. «Дифірамбічним» може постати абстрактна геометрична фігура, чоловіча фігура в костюмі і без обличчя або ж і модерна архітектурна будівля. Радше ж, дифірамб є більш концептуальним поняттям, яке би вказувало на сутність зображуваного. Можна навіть сказати, що дифірамб М. Люпертца виражає гру між абстракцією та фігуративом, обманюючи очікування глядача. Цю ідею зокрема розвиває американська арт-кураторка Дороті Косинські (1953). Врешті, вона асоціює дифірамб М. Люпертца із суцільною загадкою, посиляючись на слова митця: «мистецтво живе тільки в загадках...мистець

повинен бути, як вимагає Ніцше, шукачем загадок, тому що тих, хто прагне розгадати загадки, багато».

Варто відзначити, що «загадки» є важливим елементом не тільки творчості М. Люпертца, але й його образу у ЗМІ. Регулярне охрещування художника «контroversійним» чи «скандальним», певно, спричиняється саме неможливістю підігнати його роботу під конкретну формулу. Іншими словами – все через неспроможність прояснення.

М. Люпертц не тільки не пояснює свої твори, але й акцентує на їхній принциповій таємничості. Зокрема, в одному з інтерв'ю він говорить, що його роботи є «закодованими секретами для майбутнього», які не можуть зрозуміти твору ані глядач-сучасник, ані сам М. Люпертц [55]. Звісно, що саме «загадка» дає художнику простір для самовираження, адже не дозволяє його затиснення у рамці конкретного стилю чи ідеології; через неможливість інтерпретації вона ніби рятує його від стану ясності – вичерпності. І хоча М. Люпертца не можна повністю віднести до течії постмодернізму, як ми вказували вище, він виявляє чи не найбільш головну його рису – заперечення домінування конкретної ідеї чи стилю. У своїй творчості він постійно прагне до експерименту та відтворення нового, яке важко пояснити без взаємного заперечення, як наприклад із дифірамбом (Додаток Б, рис. Б. 48). Постмодерністський автор не прагне підготувати свій твір до сприйняття глядачем і, тим більше, не намагається його пояснити. Натомість, він, можна сказати, просто грає. Власне, у 1981 р., М. Люперц і публікує поетичну збірку «І я, я граю...» (*und ich spiele, ich spiele...*), доповнену дванадцятьма фотолітографіями.

М. Люпертц продовжує тему грайливості в скульптурі. Почнімо з того, що сам митець твердо вбачає у скульптурі продовження живопису [49]. Крім цього, він наголошує, що саме у живописців виходить особлива скульптура [55]. І до цього досвіду М. Люпертц нерідко й сам звертався. Іншими словами, він регулярно цитує попередників у своїй творчості. Наприклад, у роботі «Ганімед» (1985) (Додаток Б, рис. Б. 49). М. Люпертц, знову ж таки грайливо, відтворив алюзію на «Чоловіка з ягням» (*El hombre del Cordero*, 1944) Пабло

Пікассо (1881–1973) (Додаток Б, рис. Б. 50) – замість ягняти фігура М. Люпертца тримає курку.

І все таки, домінуючим мотивом у скульптурі М. Люпертца можна назвати саме греко-римську античність. Митець нерідко звертався до героїв давньогрецької міфології. При чому, як ми вже згадували вище, вони нерідко постають «спаплюженими», а їхні тіла – дисгармонійними. М. Люпертц говорив, що прагне оголосити «війну» і «зруйнувати ідилію, класичний перфекціонізм греків». Мова йде про все той самий діонісизм, через який грецьке мистецтво може поступитися красою пристрасті. Зразок «класичної краси» М. Люпертц перетворює на коротконогих істот з розбухлими, а часом – гранично мускулистими, частинами тіл. Крім цього, зафарбовуючи героїв античності у яскраві кольори, М. Люпертц ніби кидає виклик ще вінкельманівському міфу про білизну грецької скульптури. Як приклад можна пригадати скульптуру Геракла (Додаток Б, рис. Б. 45). Однак певно ще більший контраст між змістом та художнім вираженням являє крейдяний малюнок «Аполлона» (1989) (Додаток Б, рис. Б. 47). Власне, грецьке божество Аполлон, що, на противагу Діонісу, втілює раціоналізм та гармонію, у М. Люпертца постає стривоженим, ніби чимось одержимим блазнем. Розфарбованим є не лише його «костюм», але й обличчя і волосся, зображене у вигляді кількох чорних «головок», що стирчать із черепа. Очевидним стає, що М. Люпертц йде шляхом роз'єднання слів та речей, адже ми могли би щиро сказати, поглянувши на малюнок, що це не «Аполлон» (Додаток Б, рис. Б. 46). Врешті, варто сказати, що, розбиваючи міфи про «ідеальну античність», М. Люпертц не просто діє «навпаки». Не менш, а навіть більш важливою за класичну античність, для М. Люпертца є вотивна скульптура, наприклад, Мікен та Архаїки. У той час, як вона належить до тієї ж античності, ця скульптура не отримала такої політичної інструменталізації, яку отримала скульптура класична, елліністична та, врешті, давньоримська. Тілесність мікенської, архаїчної скульптури дуже сувора і груба, пропорції її упущені з домінуючою статичністю. До прикладу, достатньо порівняти Люпертцевого

«Геракла» (Додаток Б, рис. Б. 45), згаданого вище, із архаїчним бронзовим Гераклом кінця VI ст. до н. е. з колекції Музею Метрополітен [10]. Озброєний дрюком, в обох його фігурах Геракл постає як низький дужий чоловік з украй мускулистим корпусом (Додаток Б, рис. Б. 51).

Цікаво й те, що те, що М. Люпертц бере тут за основу вотивні архаїчні скульптури, які колись були частиною сакрального простору. Хоча вони не інструменталізувалися тоталітарними режимами у ході культурних політик, їхнє привнесення все ж може ставати викликом. Досі античність має чіткий зв'язок із своїм класичним та елліністичним періодом і, відповідно, має пряму асоціацію із категорією «прекрасного». Утім, М. Люпертц намагався розбити цей ідеал і продемонструвати глядачеві, що античність може бути іншою. Але разом із тим, звісно й те, що мистецтво зовсім не має бути взаємопов'язаним з «прекрасним». Свою скульптуру М. Люпертц намагається прямо увести в суспільство.

Наприклад, восени 2010 р. М. Люпертц виставив свою скульптуру Геракла, заввишки майже 18 метрів, посеред колишнього шахтарського містечка Гельзенкірхен, що у Рурській області (Німеччина) (Додаток Б, рис. Б. 52). Також статуя додатково була встановлена на вершину вежі, висотою у більше, ніж 80 метрів. При цьому, цього разу Геракл мав іншу варіацію, аніж згадувані нами вище ескізи 2009–2010 рр. Геракл у Гельзенкірхені має розфарбоване обличчя та синю бороду, в нього лише одна рука, а ноги, на яких лежить черепаха, вдаються занадто слабкими, аби витримати такий, надміром мускулистий, корпус. Також, у 2023 році одинадцять бронзових скульптур М. Люпертца було виставлено на вулицях Орлеану (Франція) у рамках виставки «Творець богів» (*Le Faiseur de Dieux*, 2023) (Додаток Б, рис. Б. 53). Подібна експозиція власної скульптури в публічному просторі є звичним жестом для М. Люпертца. І все ж вона носить провокативний характер, адже достатньо часто місцеві жителі не сприймають цього жесту. Зокрема у 2002 році громадяни Аугсбургу (Німеччина) виступили проти скульптури Афродіти М. Люпертца (Додаток Б, рис. Б. 55), яку місту подарувала австрійська

журналістка Елліно́р Голланд (1928–2010). Містяни не могли сприйняти «потворну» бронзову пластику, виставлену, тим паче, перед церквою Св. Ульріха. Врешті, для вирішення проблеми, місцева влада провела референдум, згідно якому 90% виступили проти встановлення скульптури М. Люпертц забрав «Афродіту» з Аугсбургу та перемістив до Берліну [62].

Інколи своєрідна «відвертість» його творчості провокує гостру реакцію несприйняття в суспільстві, зокрема – акти вандалізму. Так сталося у 2006 р. зі скульптурою оголеного Моцарта, яку М. Люпертц експонував на вулиці Зальцбургу (Австрія), батьківщині композитора (Додаток Б, рис. Б. 57). Кілька місцевих жителів назвали твір «різновидом порнографії», обмалювали його фарбою та обсипали пір'ям і більше того, скульптура викликала обурення також і у художника і скульптора Герарда Ріхтера (1932). Люпертцеву скульптуру Моцарта він назвав «розбещенням публічного простору» [61].

Здавалося би, що розмова про негативну естетику у новітню добу є банальністю. Однак різка реакція на роботу М. Люпертца із публічним простором демонструє, що розмову цю не проговорено. Відповідно, звісно, що художній жест М. Люпертца є відверто провокативним, однак у сьогоденній його провокації є своя мета і вона є такою самою, що й у 1970-х рр. – профанацією сакралізованого. Власне, якщо пригадати випадок із «Афродітою» (Додаток Б, рис. Б. 55), чи не головним аргументом заперечення у містян була невідповідність між змістом та вираженням. Так прекрасна богиня кохання поставала «надто потворною» і «руйнувала міський пейзаж» [62]. Ідея того, що Афродіта може бути не відокремленою, «піднесеною» фігурою, а посередньою жінкою, що порушує класичний канон краси, здавалася неприйнятною.

І все ж, тільки шляхом провокування конфліктів зсередини, себто поміщаючи «збудник» у самий осередок спільноти, можна стерти кордон між мирським і сакральним. Таким чином, ті місця, які освячені, відкриті лише для деяких, повертаються у доступ іншій, більшій частині суспільства, із життя якої вони були вирвані.

Висновки до другого розділу

У розділі здійснено аналіз художніх стратегій та виражальних засобів графічної та пластичної мови митців середини XX — початку XXI століття, зокрема таких видатних постатей, як Альберто Джакометті, Маріно Маріні, Елізабет Фрінк і Маркус Люпертц. Їхня творчість демонструє тенденцію до поглибленого осмислення людської фігури як носія екзистенційного змісту, де поєднання індивідуальних і загальнолюдських мотивів дозволяє художникам порушувати фундаментальні питання щодо естетики, синтезу медіа та формотворення у своїй художній практиці. Джакометті, який створює подовжені й витончені скульптурні форми, акцентує відчуження й крихкість людської природи, формуючи образи, що відображають самотність і непевність сучасного індивіда. М. Маріні натомість звертається до теми зв'язку людини з природою та її фізичної стійкості, акцентуючи пластичні характеристики у взаємодії тіла з простором.

Творчість Елізабет Фрінк вирізняється зосередженістю на фізичній експресивності та тілесності, що одночасно маніфестує силу й уразливість, актуалізуючи внутрішні конфлікти. Маркус Люпертц застосовує формальні засоби для переплетення фігуративності й абстракції, де кожна скульптурна форма стає простором для відображення історичних, культурних і політичних проблем, що додає його роботам багатошаровий концептуальний зміст. Візуальна мова цих митців поєднує унікальні графічні та пластичні прийоми, завдяки яким акцентуються як окремі деталі, так і загальні ритмічні структури, що підкреслюють виразність та динамізм композиції. У такому контексті, скульптура постає як не просто тривимірна форма, а як своєрідний структурований текст, у якому графічна лінія виступає конструктивним і смисловим елементом, що спрямовує зорову увагу глядача на центральні аспекти образу.

Дослідження творчих тенденцій Джакометті, Маріні, Фрінк і Люпертца свідчить про глибоку інтеграцію графічних і скульптурних компонентів, що

надає їхнім роботам синтетичного візуального виміру. Цей підхід набуває значення завдяки намаганням переосмислити традиційні скульптурні форми, вводячи в тривимірну пластику риси, характерні для графічної мови. Для згаданих художників простір стає не тільки фізичним, а й концептуальним середовищем, у якому їхні твори виступають своєрідними інструментами філософського пізнання людської сутності, її внутрішніх суперечностей і духовних прагнень. На противагу ідеалістичній скульптурі, притаманній класичному мистецтву, ці митці досліджують реальні властивості матеріалу, наголошуючи на фактурних і текстурних характеристиках, що відображають природу фізичної форми. Скульптурні об'єкти перестають бути самодостатніми витворами, натомість стають полем для концептуальних експериментів і онтологічного осмислення людини, її ідентичності та місця у світі.

РОЗДІЛ 3

РЕАЛІЗАЦІЯ ЗАДАЧ СИНТЕЗУ РИСУНКА ТА СКУЛЬПТУРИ У ТВОРЧОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОЄКТІ

3.1. Синтез медіа графіки та скульптури

Проблема синтезу, зокрема графіки та скульптури, є однією з центральних у сучасному мистецтві, що прагне розширити межі вираження та інтегрувати різні форми в одне цілісне художнє висловлювання. Взаємодія двовимірної графіки з тривимірною скульптурою виводить на перший план питання гармонійного співіснування площини та об'єму, лінії та форми, що дозволяє художникам досягти нових рівнів виразності та композиційної глибини. У контексті пошуку нових шляхів у мистецтві, синтез графіки та скульптури відкриває простір для експериментів, де межі між традиційно окремими видами мистецтва розмиваються, а їхні унікальні характеристики поєднуються, створюючи багатовимірний візуальний досвід.

Сучасне мистецтво дедалі більше звертається до експериментів, де поєднання різних медіа сприяє розширенню меж традиційного художнього вираження. Графіка і скульптура, об'єднані в одному просторі, створюють складну композицію, що поєднує лінійність двовимірного зображення з об'ємною фізичною присутністю. Цей синтез відкриває нові можливості для взаємодії з глядачем, надаючи йому змогу сприймати твори з різних перспектив і розкривати додаткові смислові й візуальні аспекти, що виникають у точках їх перетину. У такій композиції глядач не просто спостерігає за творами, а є активним учасником просторового діалогу між графікою і скульптурою, де кожен крок змінює його кут зору і сприйняття роботи.

Інтеграція двовимірних і тривимірних елементів у єдину композицію дозволяє митцям створювати багатовимірний простір, де твори об'єднані не лише зовнішньо, а й на концептуальному рівні. Лінійні елементи графіки, що зазвичай функціонують у площині, стають складовою частиною об'ємної

форми, коли вони поєднуються зі скульптурними компонентами. Це поєднання формує контраст між легкістю графічних ліній та масивністю скульптури, створюючи враження «спілкування» між площинними і об'ємними елементами, які разом формують єдиний концептуальний простір. У глядача виникає ефект занурення в цей простір, оскільки він має можливість сприймати твір з різних боків, поступово розкриваючи нові нюанси та деталі, що з'являються з певного кута зору.

Дослідження синтезу графіки та скульптури охоплює не тільки формальні аспекти, а й концептуальні зв'язки, які виникають на перетині двох медіа. Цей підхід сприяє новим інтерпретаціям форми та змісту. Питання такого синтезу останніми роками опиняється у фокусі дослідницької уваги, адже цей підхід дозволяє подолати традиційні межі між двовимірними та тривимірними формами, створюючи нові можливості для виразності. Злиття властивостей графіки, яка підкреслює лінійність і ритмічність, із тривимірною об'ємністю скульптури відкриває унікальні перспективи для формування складного, багат шарового художнього висловлювання.

Тема гармонійного співіснування площини та об'єму є предметом живих дискусій, оскільки вона дозволяє розширити можливості художньої мови і представити їх у новому контексті. Концептуальний підхід, що розпочинається з графічного елемента, створює основу композиції, яка визначає ритм, динаміку і напрямок твору. Лінія у графічних ескізах несе функцію не просто контурного елемента, а слугує структурним «каркасом», задаючи початковий вектор для розвитку об'єму.

В сучасному світі значення графіки як початкової структури у процесі формотворення є актуальним, адже саме вона визначає майбутній вигляд об'єкта та дозволяє автору передати основний задум на площині. Графічні лінії можуть вказувати на внутрішню конструкцію об'єкта, підкреслюючи ритмічність і векторність, яка в майбутньому буде реалізована в об'ємі. Все це дозволяє створити певний «код», за яким скульптурна форма розгортатиметься, переходячи з графічної ідеї у фізичну реалізацію в просторі.

Скульптура, що завершує цей концептуальний процес, слугує не просто втіленням графічного задуму, а перетворює площинні елементи у повноцінний об'єм. Таке поєднання дозволяє підкреслити матеріальність та тактильні якості об'єктів, надаючи глядачеві можливість взаємодії з роботою на новому рівні. У підсумку, проблема синтезу графіки та скульптури постає не лише як формальне завдання об'єднання двовимірного та тривимірного простору, а як пошук нових шляхів виразності, що здатні змінити уявлення про функції та можливості кожного з медіа.

Синтез графічних ліній і об'ємних форм створює комплексну, багатошарову композицію, яка запрошує глядача досліджувати взаємодію площини і об'єму на глибшому рівні. Розв'язання цієї проблеми можливе через концептуальний підхід, де графіка виступає не просто як початкова точка ескізу, а як структурна основа, що задає напрямок для розвитку скульптурної форми. Інтеграція лінійного ритму графіки та фізичної присутності скульптури дозволяє художникам розширити межі своїх робіт, поєднуючи традиційні підходи з новими засобами виразності.

Подальше дослідження цієї теми потребує детальнішого аналізу інтеграції об'ємних і двовимірних форм у єдину композицію, що дозволить глибше розкрити потенціал їхнього поєднання в сучасному мистецтві. Саме ця інтеграція стане предметом, у якому розглядаються концептуальні підходи до поєднання форм і ліній, а також вплив цього процесу на сприйняття художніх творів.

Поєднання форм і ліній у графіці та скульптурі відкриває нові горизонти для мистецтва, надаючи йому багатовимірний характер. Графіка працює з двовимірним простором, акцентуючи увагу на площинних формах, лініях, контурах і градаціях тону, тоді як скульптура досліджує тривимірність, об'єм, матеріальність і тактильність. Коли ці два напрями об'єднуються в одній композиції, виникає ефект, що дозволяє глядачеві переосмислити простір і взаємодію з ним.

Інтеграція графічних елементів у скульптурну композицію або скульптурних акцентів у графічні роботи досягає нового рівня виразності та символічного навантаження. Це дозволяє вийти за межі традиційного сприйняття матеріальності та площинності, надаючи композиціям багатошаровості та різних візуальних і семантичних перспектив. Такий підхід є важливим етапом розвитку сучасного мистецтва, адже він звертає увагу на перетин технічних і концептуальних засобів виразності.

Дослідження стилістичних підходів до створення таких інтеграційних композицій дозволяє аналізувати просторові взаємозв'язки та експериментувати з глибиною, що створює для глядача ілюзію занурення в інші виміри художнього світу. Поєднання форм і ліній виступає не лише як інструмент побудови композиції, але й як метод залучення уваги до зв'язку між простором і об'єктом, між площинним зображенням і об'ємною формою. Цей підхід має значний вплив на розвиток сучасних художніх тенденцій, таких як інсталяція, перформанс та інтерактивні медіа, де поєднання графіки та скульптури дозволяє досягти нових концептуальних і візуальних результатів. Аналіз інтеграції двовимірних і об'ємних елементів у мистецтві стає актуальним завданням для розуміння сучасного художнього процесу, який прагне розширити межі традиційних форм виразності та поглибити взаємодію між мистецтвом і глядачем. Залучення до будови як двовимірних, так і тривимірних елементів створює багатовимірний простір, де кожен твір доповнює інші, викликаючи у глядача різнобічне сприйняття.

Графіка, з її здатністю створювати ілюзію об'єму на плоскому форматі, вступає у візуальний діалог зі скульптурою, яка додає глибини, об'єму та фізичної присутності в просторі. Розміщення обох видів мистецтва поруч дозволяє виявити тонкі контрасти між лінійною точністю та об'ємною текстурою, підкреслюючи унікальність кожного з медіа.

Така інтеграція відображає просторову динаміку та глибину відчуття, які виникають під час взаємодії з об'єктами. Вона руйнує звичні візуальні та композиційні стереотипи, пропонуючи глядачеві інноваційний підхід до

сприйняття мистецтва. Експозиція стає єдиним цілісним простором, де двовимірні та об'ємні форми гармонійно співіснують, активізуючи їхню взаємодію. Глядач стає активним учасником, який переосмислює взаємозв'язок між різними елементами, набуваючи нових вражень і відкриваючи нові сенси.

Комбінація об'ємних і двовимірних форм у єдину композицію формує особливий візуальний і концептуальний простір, який дозволяє глядачеві досліджувати і переосмислювати обидві форми мистецтва у новому світлі. Ця взаємодія є глибоким процесом створення діалогу між різними формами вираження, що розмиває межі між ними. Глядач стає частиною цього контексту, створюючи власне бачення і розуміння виставки через безперервний процес взаємодії з простором, формами і лініями.

Глядач взаємодіє з такою композицією в динамічному просторі, що змінюється залежно від кута зору та переміщення. Це створює ефект багатовимірної ілюзії, запрошуючи глядача до активного дослідження кожного аспекту композиції. Поєднання об'ємних і двовимірних форм є цілісним концептуальним підходом, який дозволяє по-новому розкрити сенси і посилити кожен елемент, їхні можливості взаємного доповнення та впливу на глядацьке сприйняття. Такий процес є ключем до розуміння сучасних художніх тенденцій, які прагнуть розширити межі традиційних жанрів та надати новий рівень естетичного досвіду.

3.2. Концептуальне рішення творчого мистецького проєкту.

Ідеї, мета, задачі

У контексті сучасного мистецького дискурсу спостерігається тенденція до втрати зв'язку з витокami – з тим, що умовно можна назвати джерелом єдності духовного та матеріального. Швидкий темп оновлення форм і змістів, а також зростаюча інтенція на концептуалізацію мистецтва призводять до маргіналізації базових пластичних категорій, таких як лінія, форма, об'єм,

простір. Ці категорії, що формували основи художнього мислення упродовж століть, поступово витісняються новітніми ідеями та віртуальними конструктами, які не завжди мають онтологічний зв'язок із тілесною матеріальністю.

Даний проєкт спрямований на дослідження можливості синтезу двох традиційних дисциплін — рисунку та скульптури — як способу відновлення художньої цілісності. Ідея полягає в тому, що ці два засоби вираження можуть бути пов'язані не лише тематично або стилістично, але передусім концептуально — через індивідуальну оптику митця, його сприйняття й інтерпретацію навколишньої дійсності. Рисунок у цьому контексті розглядається не як підготовчий етап до створення тривимірного об'єкта, а як автономна форма мислення, що містить у собі потенціал об'ємного розвитку. Водночас скульптура розглядається як просторове продовження лінійного жесту — як результат взаємодії інтуїції, тілесного досвіду та матеріального спротиву.

Метою дослідження є виявлення глибинного зв'язку між ідеєю та засобом її візуального втілення, а також аналіз того, яким чином двовимірне зображення може бути трансформоване в об'ємну форму без втрати семантичної цілісності. Це передбачає не лише технічне або формальне поєднання, а також осмислення їхньої внутрішньої спільності — як виявів однієї пластичної логіки, що реалізується у різних вимірах.

Особливу увагу приділено питанням: яким чином індивідуальна художня мова зберігається в межах різних медіа? Чи є рисунок «першоосновою» скульптурного мислення? Чи можлива візуальна і концептуальна інтеграція площинного та об'ємного без втрати унікальності кожного медіуму? Чи не втрачається в такому синтезі первинне художнє джерело, або ж навпаки — воно набуває нової глибини?

Творчій мистецький проєкт є спробою відповісти на зазначені питання через аналіз практики сучасного художника, для якого синтез рисунку й скульптури є не просто технічною задачею, а способом мислення, формою візуального

дослідження світу та себе в ньому. Такий підхід дозволяє вийти за межі диференціації «площинне–об’ємне» та актуалізує питання цілісного художнього бачення в епоху медіальної фрагментації.

Твірчий мистецький проєкт має на меті також висвітлити авторське дослідження синтезу рисунку та скульптури як цілісної художньої мови. Проєкт демонструє, яким чином дві класичні техніки — графіка та тривимірна форма — можуть взаємодіяти не лише тематично, а насамперед внутрішньо, через пластичну і концептуальну єдність.

Композиція простору побудована за принципом візуального діалогу — експозицією серії рисунків, що зображують оголене людське тіло, виконаних у теплих відтінках сангіною. Лінія в цих роботах працює не як контур, а як жест, що моделює об’єм. Постаті подані узагальнено, без зайвої деталізації — це не портрети конкретних тіл, а універсальні образи тілесності як явища. Далі, на подіумах, розташовані камерні скульптури з теракоти й подібного матеріалу. Скульптури інтимні за масштабом, подані з великою увагою до положення тіла, його маси та пластики. Кожна форма ніби вилучена з графічного зображення і втілена в матеріальності. Водночас це не буквальні об’ємні копії рисунків, а радше — паралельна візуальна мова, що розвиває ту саму ідею в іншому вимірі.

Ключова особливість проєкту полягає в тому, що між двовимірним і тривимірним немає субординації — жодна робота не є «основною» чи вторинною. Рисунок і скульптура тут розглядаються як рівноправні форми художнього висловлювання, які не ілюструють одна одну, а радше існують у взаємному доповненні. Спільною основою для обох стає тілесність — як феномен, як тема і як матеріал для формотворення. Особливу увагу привертає архітектоніка експозиції: п’єдестали не вишикувані в ряд, а створюють своєрідний «живий» трикутник, в який глядач може фізично увійти. Це дозволяє не просто спостерігати, а включатися в просторову гру: огляд скульптур із різних точок перетворюється на рух, зміни ракурсу, залучення тіла. Одночасно рисунки формують візуальне тло, яке утримує цю взаємодію

в полі зору. Таким чином, експозиція пропонує не лише формальний діалог рисунку та скульптури, а й філософське питання: де починається форма? чи можливою є тілесність у площині? що первинне — лінія чи маса, спостереження чи відчуття?

У творчому мистецькому проєкті досягається своєрідна цілісність – рисунок і скульптура не конкурують, не повторюють одне одного, а співіснують як два шари одного художнього бачення. Це не механічне поєднання технік, а свідомо пластична мова, через яку художник фіксує не тіло як об'єкт, а тілесність як живу присутність у просторі.

Розробка експозиційного простору для виставки, яка поєднує графічні та скульптурні роботи, стає ключовим елементом формування повного мистецького досвіду для глядача. Простір тут не лише виконує роль нейтрального фону, але й стає активною частиною концепції, впливаючи на сприйняття творів. Вибір місць для розташування скульптур і графічних робіт формує напрямок руху глядача, диктує послідовність перегляду та впливає на ракурси сприйняття. Відстань між творами також має значення, адже різні поєднання графічних елементів з об'ємними скульптурами можуть гармонійно доповнювати одне одного або створювати контраст, що активізує глядацьке сприйняття.

У процесі формування експозиції враховуються такі просторові характеристики, як масштаб приміщення, його архітектурні особливості, освітлення, колір і текстура стін. Високі стіни можуть акцентувати увагу на вертикальних лініях у графіці або підкреслити об'ємність скульптур, тоді як камерні приміщення створюють інтимну атмосферу, що сприяє уважному спогляданню деталей. Важливу роль грає освітлення – приглушене світло може підсилити ефект інтроспекції, а яскраве – акцентувати на текстурах і контрастах. За допомогою світла можна моделювати об'єм скульптур або надавати графічним зображенням додаткової глибини.

Розміщення творів та їх інтеграція у просторову композицію відображає задум виставки, де графіка і скульптура знаходяться у безперервному діалозі.

Графічні роботи можуть бути розташовані поруч зі скульптурами, що мають подібні форми або мотиви, створюючи єдиний концептуальний простір. Глядач, пересуваючись залом, стає учасником цього діалогу, де його сприйняття формується через взаємозв'язки між об'єктами. Продумана організація простору створює не лише послідовність перегляду, але й особливий наратив, де кожен твір є частиною загальної історії виставки.

Структура експозиції може починатися з графічних елементів, які задають лейтмотив або тему, і поступово переходить до об'ємних скульптурних форм. Це створює відчуття розвитку теми, де глядач переходить від площинних зображень до більш складних композицій, що набувають об'ємності. Така послідовність дозволяє глядачеві не лише естетично оцінити твори, але й зрозуміти концептуальну логіку автора. Крім того, структура експозиції впливає на психологічний стан глядача, створюючи певний ритм взаємодії з творами.

Інтеграція графічних і скульптурних елементів у єдину композицію дозволяє автору досліджувати питання формотворення в площинному та об'ємному форматах. Графіка підкреслює лінійність і структурність, а скульптура надає глибинного просторового виміру. Лінії в графічних роботах стають орієнтирами, що логічно доповнюються об'ємом у скульптурних творах, формуючи зв'язний візуальний ланцюг. Експозиція має на меті досягнути злиття рисунку та скульптури як двох аспектів одного художнього вираження, де площинність і об'єм взаємодіють, підкреслюючи тему людської форми та тілесності.

Концептуальним інструментом в експозиції виступає освітлення. Приглушене світло акцентує увагу на деталях форм, підкреслюючи нюанси формотворення. Завдяки цьому рішенню глядач має змогу сприймати твори в контексті єдиної теми, де синтез графіки і скульптури постає як систематичне дослідження форми й змісту.

Організація простору стає інструментом, за допомогою якого автор та куратори можуть керувати увагою глядача. Великі роботи потребують

достатнього простору для огляду, що дозволяє глядачеві досягнути масштаб і побачити деталі. Близьке розташування менших творів створює інтимне середовище, що спонукає до вдумливого розгляду деталей. Освітлення допомагає вибудувати ієрархію об'єктів, акцентуючи увагу на ключових творах і створюючи баланс між головними та другорядними елементами.

У сучасному мистецькому дискурсі самотійна художня практика набуває особливого значення, дозволяючи митцю експериментувати та інтегрувати різноманітні медіа. Це відкриває можливості для глибоких досліджень, що охоплюють як формальні, так і смислові аспекти. Акцент на оголеному людському тілі дозволяє розкрити питання особистого і загальнолюдського, пропонуючи зануритися в контекст інтимності та тілесності. Графічні та скульптурні елементи формують поліфонічний діалог між лінією і об'ємом, де лінійні начерки передають миттєвість, а скульптурні етюди додають фізичної глибини.

Поєднання графіки і скульптури відкриває можливість порушити філософські питання меж між ілюзією і реальністю. Оголене тіло втрачає декоративність, стаючи символом правдивості й відвертості, що дозволяє встановити глибокий зв'язок із глядачем. Елементи композиції працюють на створення особливої атмосфери, де інтимність стає центром взаємодії між твором і спостерігачем. Цей підхід ставить під сумнів межі між глядачем і твором, створюючи унікальну взаємодію, де кожен може віднайти своє інтимне сприйняття.

Висновки до третього розділу

Синтез графіки та скульптури в сучасному мистецтві відкриває нові перспективи для художньої виразності, інтегруючи двовимірні та тривимірні форми в єдину концептуальну композицію. Цей підхід дозволяє створювати багатовимірні візуальні досвіди, розширюючи межі традиційного сприйняття та активізуючи взаємодію з глядачем.

Важливу роль у такій інтеграції відіграє просторовий контекст, який стає активним учасником композиції, впливаючи на сприйняття творів.

Експерименти з поєднанням двовимірних і тривимірних форм не лише розширюють художні можливості, але й стимулюють пошук нових засобів виразності, де лінія, форма та об'єм взаємодіють, створюючи динамічну візуальну «гру». Це дозволяє глядачеві досліджувати твори з різних ракурсів, виявляючи нові деталі та аспекти, що підсилює емоційний та інтелектуальний вплив. Синтез графіки та скульптури також відкриває можливості для концептуального дослідження, де художники звертаються до філософських питань, пов'язаних із людським тілом, простором, реальністю та ілюзією. Використання графічних і скульптурних елементів дозволяє досліджувати межі між видимим і уявним, фізичним і концептуальним, що робить цей підхід особливо актуальним у контексті сучасних дискусій про природу мистецтва. Подальший розвиток цього напрямку передбачає аналіз специфічних методів інтеграції, зокрема ролі матеріалів, текстур та технологій, які впливають на сприйняття синтезованих композицій. Важливим аспектом є також дослідження динаміки сприйняття глядача, зокрема того, як змінюється його досвід залежно від кута зору та просторової організації експозиції. Синтез графіки та скульптури є важливим етапом у розвитку сучасного мистецтва, що об'єднує традиційні ідеї з експериментальними підходами, що дозволяє створювати не просто об'єкти для споглядання, а комплексні просторові досвіди, які глибоко взаємодіють із глядачем, розширюючи межі художньої виразності та концептуального змісту.

ВИСНОВКИ

Дослідження здобутків у творчості європейських митців другої половини ХХ – початку ХХІ століття в контексті синтезу графічних та пластичних мистецтв дало можливість простежити досвід графіків та скульпторів, які поєднували у своїй творчості використання графічних та пластичних засобів, виявити риси їх художньої манери, вивчити специфіку освоєння художніх форм цими митцями.

Отже, узагальнюючи результати викладеного дослідження, можна зробити наступні висновки:

1. Проведений аналіз літературних джерел надав можливість дослідити пошук синтезу двох медіа у творчості європейських митців другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Вагомим стало використання наукових праць закордонних мистецтвознавців. Це дало змогу зробити порівняльний аналіз головних художніх тенденцій, що простежуються у творчості митців різних країн, зокрема у скульптурних творах. Крім того, можна відмітити, що багато досліджень західноєвропейських мистецтвознавців базуються на загальних оглядах розвитку скульптури, тому недостатньо уваги приділено синтезу та поєднанню графічних і пластичних мистецтв.
2. Дослідження наявних каталогів виставок європейських митців, архівних джерел, Інтернет ресурсу та творчих здобутків художників, що працювали з графічними та пластичними засобами виразу у історичному зрізі другої половини ХХ – початку ХХІ століття показали, що синтез рисунка і скульптури став важливим напрямом у їх мистецькій практиці. У цей час художники активно експериментували, що дозволило розширити межі традиційного скульптурного мистецтва і створити нові способи художньої виразності.
3. Досліджуючи еволюцію творчих методів і технік у скульптурі протягом зазначеного періоду проведений аналіз синтезу художнього виразу у скульптурі, звертаючи увагу на використання різних матеріалів, технік

обробки, стилів, що дало змогу виявити особливу увагу митців до просторових композицій, де скульптурні об'єкти набувають виразності, що розширює можливості художнього висловлення та впливає на сучасні тенденції в мистецтві.

4. Проведене дослідження синтезу художнього виразу в скульптурі, надало можливість звернути увагу на використання різних стилів та матеріалів у творчості митців другої половини XX – початку XXI століття, виявити загальні тенденції та індивідуальні особливості їх творчості, що дозволило створити ретельний та послідовний аналіз до розуміння творчості окремих митців.

5. Висвітлення загальних тенденцій та індивідуальних особливостей у творчості скульпторів другої половини XX – початку XXI століття дозволило виявити розширення виразних можливостей у формотворенні пластичних образів митців, що поєднували два медіа, від початку їхньої кар'єри до піку її розвитку.

6. Спираючись на результати аналізу дослідження, розроблено концепцію мистецького проєкту та організовано виставку за темою дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Cassie Davies. Alberto Giacometti: A Line Through Time. Studio International. 2019. URL: <https://www.studiointernational.com/alberto-giacometti-a-line-through-time-review-vancouver-art-gallery-canada>
2. Anne Cuneo. Alberto Giacometti – un Suisse pas comme les autres. Cuk.ch. 2006. URL: <http://www.cuk.ch/articles/3095/>.
3. Reinhold D. Hohl. Alberto Giacometti: Swiss sculptor and painter. Britannica. URL: <https://www.britannica.com/biography/Alberto-Giacometti>
4. Mathilde Lecuyer. Giacometti and drawings. Fondation Giacometti. URL: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/article/281/giacometti-and-drawings>.
5. Jean-Marie Drot. Alberto Giacometti: Un homme parmi les hommes. YouTube URL: https://www.youtube.com/watch?v=81783TgDInY&p_channel=Pavel.
6. Alberto Giacometti. Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Alberto_Giacometti
7. Alberto Giacometti. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1974. URL: <https://ia600608.us.archive.org/30/items/comett00giac/comett00giac.pdf>.
8. Life and Masterpiece. Giacometti at Tate Modern. 2017. URL: <https://lifeandmasterpiece.wordpress.com/2017/05/27/giacometti-at-tate-modern>.
9. Klemm C., Lanchner C., Bezzola T., Umland A. Alberto Giacometti. Harry N. Abrams; The Museum of Modern Art; Kunsthaus Zürich, 2001. URL: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_165_300204621.pdf.
10. Bunyan M. European Art Research Tour Exhibition: ‘Alberto Giacometti’ at the Trade Fair Palace, National Gallery Prague. Art Blart. URL: <https://artblart.com/tag/alberto-giacometti-head-on-a-rod/>.
11. Tóibín C. Tate. Alberto Giacometti: Breathing Life into Bronze. Tate, 2017. URL: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-40-summer-2017/alberto-giacometti-colum-toibin>.

12. Pera Museum. Giacometti: Early Works. 2015. URL: <https://www.peramuseum.org/blog/giacometti-early-works/1313>.
13. Galerie de la Présidence. Alberto Giacometti. URL: <https://presidence.fr/en/artists/alberto-giacometti/>.
14. Artland Magazine. Alberto Giacometti – Art As a Means of Seeing. URL: <https://magazine.artland.com/alberto-giacometti-art-as-a-means-of-seeing/>.
15. Forge A. On Giacometti. Art Forum. URL: <https://www.artforum.com/features/on-giacometti-212746/>.
16. Open Culture. Watch as Alberto Giacometti Paints and Pursues the Elusive “Apparition” (1965). 2012. URL: https://www.openculture.com/2012/11/watch_as_alberto_giacometti_paints_pursuing_the_elusive_apparition_.html#google_vignette.
17. The Guardian. On the Edge of Madness: The Terrors and Genius of Alberto Giacometti. 2017. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/21/the-terrors-genius-of-alberto-giacometti-artist-sculptor-tate-modern>.
18. Finkelstein A. Alberto Giacometti: Drawings. The Brooklyn Rail, 2009. URL: <https://brooklynrail.org/2009/06/artseen/alberto-giacometti-drawings>.
19. Crichton-Miller E. Giacometti’s Art Channels the Nervousness of an Entire Era. Apollo Magazine, 2016. URL: <https://www.apollo-magazine.com/giacomettis-art-channels-the-nervousness-of-an-entire-era/>.
20. Fergonzi F. Photographing Sculpture: A Comparison Between Marino Marini and Giacomo Manzù from 1930 to 1950. Italian Modern Art, 2021. URL: <https://italianmodernart.org/journal/articles/photographing-sculpture-a-comparison-between-marino-marini-and-giacomo-manzu-from-1930-to-1950/>.
21. Pothe A. Figurative Equestrian Sculptures of Modernist Marino Marini. 2023. URL: <https://www.abirpothe.com/figurative-equestrian-sculptures-of-modernist-marino-marini/>.
22. Claudia Daniotti. Reclaiming a Past: Marino Marini and the (Non-)Classical Tradition. Italian Modern Art, 2021. URL: <https://www>.

italianmodernart.org/journal/articles/reclaiming-a-past-marino-marini-and-the-non-classical-tradition/.

23. Nicol Maria Mocchi. "A Nordic Mystery": Insights into Marino Marini's Sojourn in Switzerland during World War II. 2021, In "Italian Modern Art" (CIMA Journal) V, no. 5, New York 2021, 1-34 URL: https://www.academia.edu/49018257/_A_Nordic_Mystery_Insights_into_Marino_Marinis_Sojourn_in_Switzerland_during_World_War_II

24. The YouTube. Reopening of the Marino Marini Museum, 2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FtoXPWEMAZk>.

25. Adam Gallery. Marino Marini. London. URL: https://www.adamgallery.com/upload/marini_cat_09_-_updated.pdf.

26. Marino Marini. Marino Marini. New York: Universe Books, 1959. 87 p. URL: <https://archive.org/details/marinomarinilith0000unse/page/n5/mode/2up?view=theater>.

27. Alberto Busignani. Marini. London, New York: Hamlyn, 1971. 96 p. URL: <https://archive.org/details/marini00busi/mode/1up>.

28. Sam Hunter. Marino Marini. The Sculpture. New York: Abrams, 1993. 223 p. URL: <https://archive.org/details/marinomarinithes0000hunt/page/105/mode/thumb>.

29. The Art Newspaper. Elisabeth Frink: Survey at the Dorset Museum, 2023. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2023/12/01/an-elisabeth-frink-survey-at-the-dorset-museum-art-gallery-is-the-latest-to-have-been-prompted-by-the-distribution-of-her-estate>.

30. The Art Newspaper. Overlooked Sculptor Elisabeth Frink's Legacy Reexamined in Extensive UK Survey, 2018. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2018/12/24/overlooked-sculptor-elisabeth-frinks-legacy-reexamined-in-extensive-uk-survey>.

31. Church Times. Art Review: Elisabeth Frink: A View from Within at Dorset Museum and Art Gallery, 2024. URL: <https://www.churchtimes>.

co.uk/articles/2024/1-march/books-arts/visual-arts/art-review-elisabeth-frink-a-view-from-within-at-dorset-museum-and-art-gallery.

32. Bryan Robertson. *A Life in Focus: Dame Elisabeth Frink, Sculptor*. The Independent, 2018. URL: <https://www.independent.co.uk/news/lifeinfocus/elisabeth-frink-sculptor-obituary-remembered-british-artist-art-a8600191.html>.

33. Hauser & Wirth. *Elisabeth Frink: Transformation*, 2017. URL: <https://www.hauserwirth.com/resources/2678-elisabeth-frink-transformation/>.

34. Francesca Young. *News & Insights. Elisabeth Frink*. Tennants, 2021. URL: <https://www.tennants.co.uk/discover/news-insights/elisabeth-frink-1930-1993/>.

35. Art Museum London. *Elisabeth Frink: A View from Within*, 2024. URL: <https://artmuselondon.com/2024/01/18/elisabeth-frink-a-view-from-within/>.

36. Lauren Squires. *Elisabeth Frink: The Presence of Sculpture*. Nottingham Lakeside Arts Resource Pack. Nottingham Lakeside Arts. URL: https://www.lakesidearts.org.uk/SiteData/Root/File/Learning/Learning%20Pack_Final%20Draft_with%20watermarked%20images%2026%2011%2015.pdf.

37. Wikibrief. *Elisabeth Frink*. URL: https://ru.wikibrief.org/wiki/Elisabeth_Frink.

38. Art UK. *Dorset Martyrs Memorial*. URL: <https://artuk.org/discover/artworks/dorset-martyrs-memorial-307515>.

39. Alamy. *Elisabeth Frink Public Art*. URL: <https://www.alamy.com/stock-photo/elisabeth-frink-public-art.html?sortBy=relevant>.

40. Stephen Gardiner. *Frink*. Harper Collins, 1998. 326 p. URL: <https://archive.org/details/frinkofficialbio00gard>.

41. Elisabeth Frink. *The Art of Elisabeth Frink*. Park Ridge, N.J.: Noyes Press, 1973. 184 p. URL: https://archive.org/details/artofelisabethfr_0000frin/page/n72/mode/thumb.

42. Stefan Dege. *Flamboyant but Nuanced: Artist Markus Lüpertz Turns 75*. DW, 2016. URL: <https://www.dw.com/en/flamboyant-master-of-artistic-nuance->

markus-l%c3%bcpertz-turns-75/a-19212420?utm_source=maturalart&utm_medium=referral.

43. Liz Scheer. Markus Lüpertz: Et in Arcadia Ego at Michael Werner, NYC (Review). Artefuse, 2023. URL: <https://artefuse.com/2023/03/23/markus-lupertz-et-in-arcadia-ego-at-michael-werner/>.
44. Daniel Bonnell. The Enchanted Mystery of the Art of Markus Lüpertz. Art Pulse. URL: <http://artpulsemagazine.com/the-enchanted-mystery-of-the-art-of-markus-lupertz>.
45. Tom Teicholz. Painting Is Always Local: Markus Lüpertz in LA. Forbes, 2023. URL: <https://www.forbes.com/sites/tomteicholz/2023/05/08/painting-is-always-local-markus-lpertz-in-la/?sh=2de776fe4949>.
46. Robert Ayers. Markus Lüpertz: A Bull in the China Shop of Cultural History. Ocula, 2017. URL: <https://ocula.com/magazine/features/markus-lpertz-a-bull-in-the-china-shop-of-cul/>.
47. Kosme de Barañano. Markus Lüpertz Sculptures: Orléans 2023. Michael Werner Gallery, 2023. URL: <https://www.michaelwerner.com/viewing-room/markus-lupertz-2#tab:thumbnails;tab-1:slideshow>.
48. Julia Douglas. Markus Lüpertz. Art is Hell. Tony Calzetta and Gabrielle de Montmollin, 2023. URL: <https://artishell.com/markus-lupertz/>.
49. Henri Neuendorf. People Are Too Stupid for Great Art’: Painter Markus Lüpertz on Why the Avant-Garde Will Always Fail. Artnet, 2017. URL: <https://news.artnet.com/art-world/markus-lupertz-interview-970580>.
50. Marino Marini, Abraham Marie Hammacher. Marino Marini: Sculpture, Painting, Drawing. H. N. Abrams, 1970. 327
51. Patrick Elliott. The Age of Anxiety and Elisabeth Frink. National Galleries of Scotland. URL: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/age-anxiety-and-elisabeth-frink>
52. Dame Elisabeth Frink. Getty. URL: <https://www.getty.edu/art/collection/person/103M34>.

53. Markus Lüpertz, Artist and Former Director, Dusseldorf Art Academy // Deutsche Welle. 2010. URL: <https://www.dw.com/en/our-guest-on-25042010-markus-l%C3%BCpertz-artist-and-former-director-dusseldorf-art-academy/a-5451524>
54. Foster H., Krauss R., Bois Y. Art since 1900: modernism, antimodernism and postmodernism. London: Thames & Hudson, 2016. 896 p.
55. Dietrich D., M. Lüpertz. A Conversation with Markus Lüpertz // The Print Collector's Newsletter. 1983. Vol. 14, No. 1. P. 9–12. URL : <https://www.jstor.org/stable/24552542>
56. Agamben G. Profanations. New York : Zone Books, 2007. 99 p.
57. Kuspit D. Markus Lüpertz // ArtForum. 1997. Vol. 35, No. 5. P. 83–84. URL : <https://www.artforum.com/events/markus-lupertz-3-211908/>
58. Buchloh B. H. D. Figures of authority, ciphers of regression: notes on the return of representation in European painting // October. 1981. Vol. 16. P. 39. URL: <https://doi.org/10.2307/778374>
59. Kearney R. Postmodernity and nationalism: A European perspective // MFS Modern Fiction Studies. 1992. Vol. 38, no. 3. P. 581–593. URL : <https://doi.org/10.1353/mfs.0.0778>
60. Grosshans H. Hitler and the artists. New York : Holmes & Meier, 1983. 145 p.
61. Slackman M. Artist Puts Hercules, and Himself, on Pedestals // The New York Times. 2010, October 30th. URL: https://www.nytimes.com/2010/10/30/world/europe/30_lupertz.html
62. Geliebte Aphrodite? [Electronic resource] // Sounds Vegan. – n. d. – Mode of access: <https://soundsvegan.com/2009/06/geliebte-aphrodite/>
63. Neue wilde Künstlerinnen / New wild artists [Electronic resource] // Leiko Ikemura. 2021. Mode of access: https://leiko.info/news/x/news/neue-wilde-kuenstlerinnen-new-wild-artists/?tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=8a10c433f9e51ba5819a502a5441981e.

64. E-Flux. Markus Lüpertz: Judith. URL: <https://www.e-flux.com/announcements/145534/markus-lupertz-judith/>.
65. Sabine Oelze. Markus Lüpertz Turns 80. DW, 2021. URL: <https://www.dw.com/en/eccentric-german-artist-markus-l%C3%BCpertz-turns-80/a-57283471>.
66. Kerber Verlag. Markus Lüpertz. URL: <https://www.kerberverlag.com/en/811/markus-luepertz>.
67. Phillips Collection. «Markus Lüpertz». 2017. URL: <https://www.phillips-collection.org/event/2017-05-26-markus-lupertz>.
68. Grace Currie Art. Markus Lüpertz Artist Research. 2021. URL: <http://gracecurrieart.blogspot.com/2020/04/ad6101-artist-research-markus-lupertzs.html>.
69. Maggie Gray. Everything I Know Comes from Painting. Apollo Magazine, 2017. URL: <https://www.apollo-magazine.com/everything-i-know-comes-from-painting/>.
70. Artchive. Markus Lüpertz – Artwork and Biography of the German Artist. 2017. URL: <https://www.artchive.com/artists/markus-luepertz/>.
71. Shao Yiyang. This Is My Way – On the Art Creation of Markus Lüpertz. Cafa, 2015. URL: <https://www.cafa.com.cn/en/opinions/interviews/details/8323689>.
72. Richard Shiff. Solo Exhibition of Works by Markus Lüpertz on View at Almine Rech Gallery. Art Daily, 2023. URL: <https://artdaily.cc/news/108591/Solo-exhibition-of-works-by-Markus-L-pertz-on-view-at-Almine-Rech-Gallery>.
73. Mousse Magazine. Markus Lüpertz 'Recent Works' at Cardi Black Box, Milan. 2014. URL: <https://www.moussemagazine.it/magazine/markus-luper-cardiblackbox-milan/>.
74. Одрехівський В. Гігантський, монументальний, величний: термінологічний аспект сучасної скульптури. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2015. Вип. 27. С. 202–213.

75. Шмельова Т. В. Мистецтво скульптури: навчально-методичний посібник. Житомир: ЖДУ ім. І. Франка, 2018. 201 с.
76. Carandente G. Marino Marini. Catalogue Raisonne of the Sculpture. Skira Editore. Milan, 1998.
77. Hunter S. Marino Marini. The Sculpture. N.Y, 1993.
78. Guastalla Giorgio and Guido. Marino Marini. Catalogue Raisonne of the Graphic Works (Engravings and Lithographs). 1919-1980. Leslie J. Sacks Editions. Graphis Arte Editions, 1993.
79. Russoli F. Il Guerruero di Marino Marini. Milano, 1967.
80. Мастера искусства об искусстве. Ред. А. Губер. В 7 т. Москва: Искусство, 1965–1970. Друк.
81. Кудін В. Що таке мистецтво. К.: Мистецтво, 1960.
82. Gareth Harris. Overlooked sculptor Elisabeth Frink's legacy reexamined in extensive UK survey. The Art Newspaper.URL: <https://www.theartnewspaper.com/2018/12/24/overlooked-sculptor-elisabeth-frinks-legacy-reexamined-in-extensive-uk-survey>
83. Adam Gallery. Marino Marini Catalogue. 40 p.
84. Гомбріх Е.Г. Оповідь про мистецтво. Art Huss. 2024. 664 с.
85. Фрончко Д., Ревенок Н. Жіночий портрет у творчості Альберто Джакометті. Рисунок і скульптура. Українська Академія мистецтва. К.: НАОМА, 2024. Вип. 35 (2024) С. 214–22. DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-23>. URL: <http://195.20.96.242:5068/kvnaoma-xmlui/handle/123456789/855>
86. Фрончко Д. Є. Чоловіча фігура в скульптурі Елізабет Фрінк. Українська Академія мистецтва. К.: НАОМА, 2024. Вип. 36 (2024) С. 196–202. DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-21>. URL : <https://orcid.org/0000-0003-1852-186X>

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації

*Статті в наукових фахових виданнях України
та які включені до міжнародних наукометричних баз даних:*

1. Фрончко Д.Є., Ревенок Н.М. Портрет у творчості Альберто Джакометті. рисунок і скульптура *Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Збірник наукових праць. № 34: Українська академія мистецтва.* Київ. 2024. С. 200-206. URL: <https://naoma-science.kiev.ua/index.php/journal/article/view/200> DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-23>
2. Фрончко Д.Є., Ревенок Н.М. Чоловіча фігура в скульптурі Елізабет Фрінк *Збірник наукових праць. № 36: Українська академія мистецтва.* Київ. 2025.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Фрончко Д. Є. Ревенок Н. М. Класична скульптурна пластика Олександра Сухоліта. *XI Міжнародна наукова конференція «Читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)»* Київ. 25 листопада 2023 рік. URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_11-2.pdf DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-33>
2. Фрончко Д. Є. Ревенок Н. М. Жахи війни в творчості Олександра Животкова *III Міжнародна науково-практична конференція «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 100-річчя факультету архітектури НАОМА».* Київ. 23-24 травня 2024 р. URL: https://naoma.edu.ua/wp-content/uploads/2024/05/programme_innovations_2024.pdf

3. Фрончко Д.Є. Образ жінки в графічних роботах Григорія Гавриленка VI Міжнародна наукова конференція « Міжгалузеві диспути: динаміка та розвиток сучасних наукових досліджень» 23.08.24 Херсон, Україна URL:

<https://archives.mcnd.org.ua/index.php/conference-proceeding/issue/view/23.08.2024/11>

4. Фрончко Д.Є. Живописні інтенції Олега Голосія. VIII «Міжнародна наукова конференція.» Технології, інструменти та стратегії реалізації наукових досліджень» 30.08. 24 Рівне, Україна. URL:

<https://archives.mcnd.org.ua/index.php/conference-proceeding/issue/view/30.08.2024/12>

5. Фрончко Д.Є. Скульптура в творчості Миколи Кривенка III Міжнародна наукова конференція «Глобальні виклики та інновації: шляхи розвитку сучасної науки» 07.02.2025; м. Суми, Україна. URL:

<https://archives.mcnd.org.ua/index.php/conference-proceeding/issue/view/07.02.2025>

Апробація мистецького проекту «Синтез рисунка та скульптури на основі дослідження творчості європейських митців другої половини XX - початку XXI століття»:

1. Фрончко Д.Є. Участь у колективній виставці «Трикутник та пряма лінія». Львівський муніципальний мистецький центр. 23.11-20.12. 2023. Львів. URL:

https://www.instagram.com/p/C0q1qjptlwP/?img_index=8

2. Фрончко Д.Є. Персональна виставка творчих робіт «THE FIELD THE SKY THE STEPPE» CENTER, НАОМА, 5-15 лютого. 2024. Національна

академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ. URL:
<https://www.instagram.com/center.naoma/p/C2zlhRmMEA2/>

3. Фрончко Д.Є. Персональна виставка творчих робіт «Адам» 15.04-21.04 2024 CENTER, НАОМА, 15.04-21.04 2024 Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ. URL:
<https://www.instagram.com/p/C5sfBQutqjk/>

4. Фрончко Д.Є. Участь у колективній виставці «Скетчбуки» Eye Sea Art Gallery. Київ. 21.06-14.07 2024 URL:
https://www.instagram.com/sur.kyiv/p/C8UnaAJt2w_-/

5. Фрончко Д.Є. Персональна виставка творчих робіт «Папір, олівець». SS_ART Studio. Київ. 10.08-24.08. 2024 URL: https://www.instagram.com/p/C-kpM3eNCs4/?img_index=1

6. Фрончко Д.Є. Участь у колективній виставці «Маленьке тіло» Modern City Hub. Запоріжжя. 16.08-18.09 2024 URL: <https://www.instagram.com/p/C-sRcAft1W-/>

7. Фрончко Д.Є. Звітна виставка творчих робіт за темою мистецького проєкту. Виставкова зала кафедри скульптури. 25.09.2024 Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ. URL:
https://www.instagram.com/p/DAZEK32Na0S/?img_index=2

8. Фрончко Д.Є. Участь у колективній виставці «Начерк» Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ. 30.10-18.11. 2024 URL:
<https://www.instagram.com/p/DBrHuNWMm1E>

9. Фрончко Д.Є. Участь у колективній виставці «Маленьке тіло» Eye Sea Art Gallery. Київ. 24.10-17.11 2024 URL: <https://www.instagram.com/eye.sea.gallery/p/DBO8MiRta4b/>
10. Фрончко Д.Є. Участь у колективній виставці «Drink & Draw» OCTO Galerie. Київ. 1.11-16.12. 2024 URL: https://www.instagram.com/p/DCmC5aONBuO/?img_index=1

СКУЛЬПТУРИ ТА РИСУНКИ МИТЦІВ СЕРЕДИНИ ХХ-ПОЧАТКУ
ХХІ СТОЛІТТЯ



Рис.Б 1. Альберто Джакометті, «Стояча жінка », близько 1954 р. Гіпс.

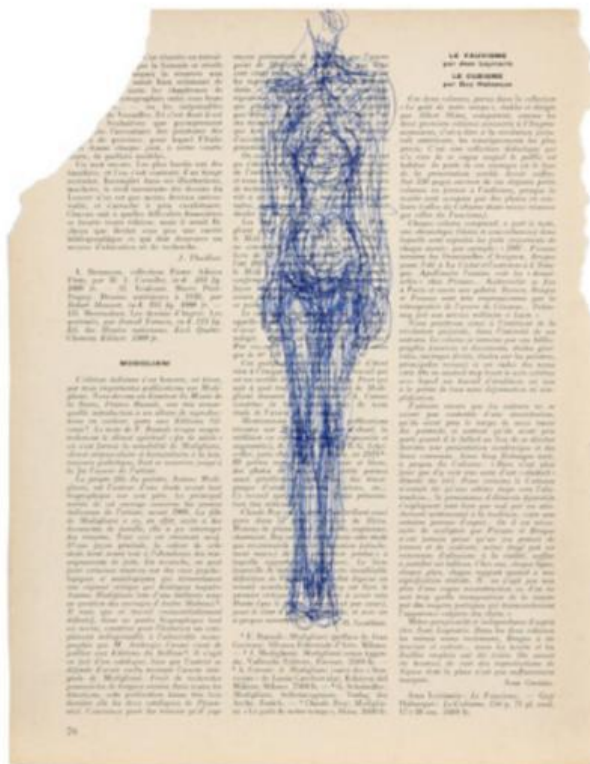


Рис.Б 2. Альберто Джакометті, «Стояча жінка», близько 1959–1960 рр.Кулькова ручка на сторінці журналу.



Рис.Б 3. Альберто Джакометті, «Проект пам'ятника Габріелю Пери», 1946 р.Бронза.



Рис.Б 4. Альберто Джакометті, «Йдуча людина», 1947–1948 рр. Бронза.



Рис.Б 5. Альберто Джакометті, «Йдуча людина», близько 1950 р. Олівець на папері.



Рис.Б 6. Альберто Джакометті. Портрет матері. 1927. Гіпс.



Рис.Б.7. Альберто Джакометті. Портрет матері. 1915. Папір, олівець.



Рис.8 Альберто Джакометті. Голова Ріти. 1936. Гіпс.



Рис.9. Альберто Джакометті. Голова Ріти. 1936. Папір, олівець



Рис. 10. Маріно Маріні, «Помона», 1951 р.Офорт і суха голка



Рис. 11. Маріно Маріні, «Гранде Помона», 1940 р. Акварель і туш на папері.



Рис. 12. Маріно Маріні, «Помона», 1940 р. Гіпс



Рис. 13. Маріно Маріні, «Помона», 1941 р., Бронза.



Рис. 14. Маріно Маріні, «Помона», 1945 р. Бронза.



Рис. 15. Маріно Маріні, «Помона», 1948 р. Туш і темпера на папері.



Рис. 16. Маріно Маріні, «Помона», 1943 р. Літографія, олівець на папері.



Рис. 17. Маріно Маріні, Жіноча фігура. Помона. 1942 р. Пастель, туш і темпера на папері.

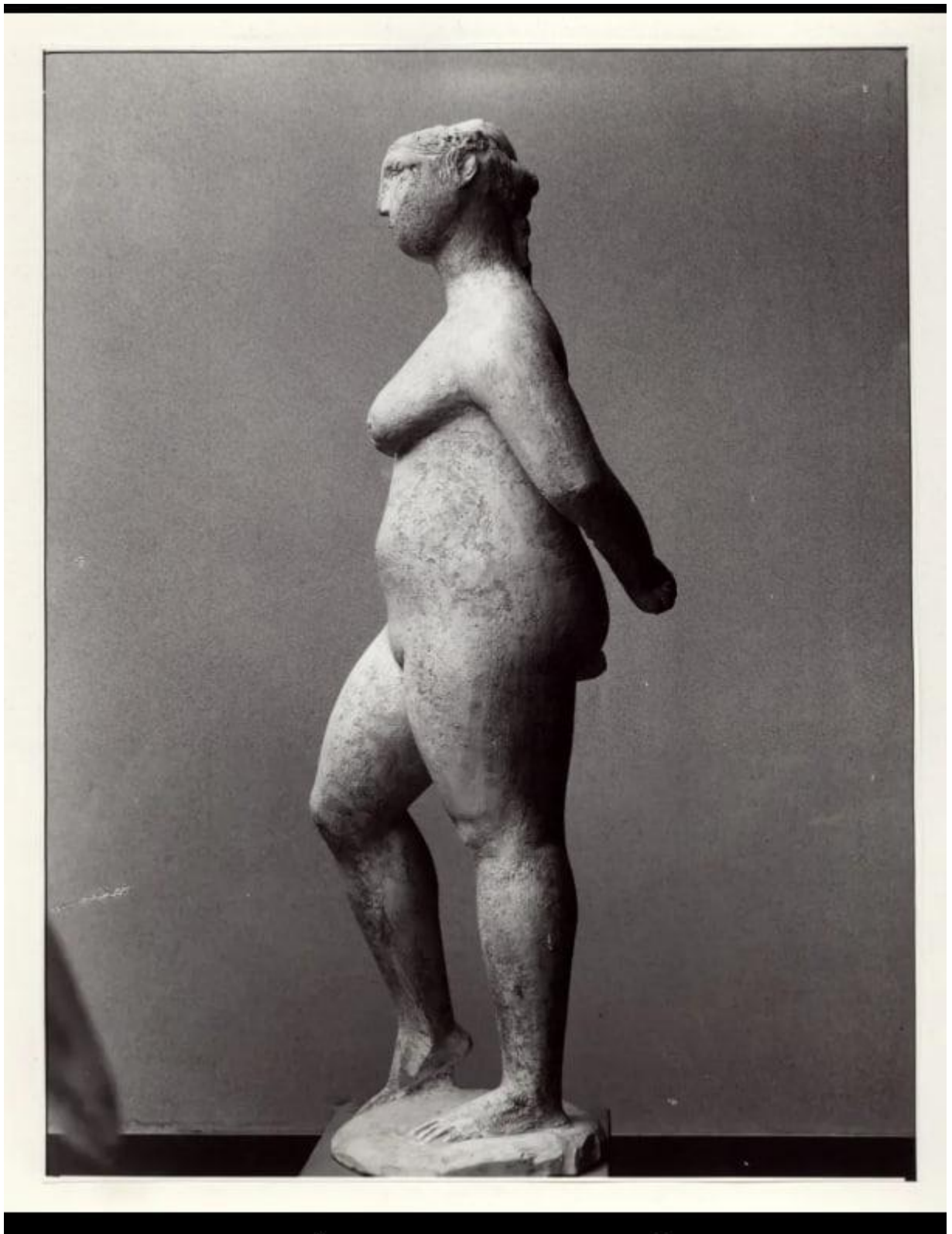


Рис. 18. Маріно Маріні, Помона, 1947 р. Бронза.



Рис. 19. Елізабет Фрінк, «Людина-птах», 1970 р. Бронза



Рис. 20. Елізабет Фрінк, «Падаючий льотчик». Туш, акварель.



Рис. 21. Елізабет Фрінк, «Людина-птах», 1961 р. Вугілля, роботи на папері.



Рис. 22. Елізабет Фрінк, «Малюнок №2 (Людина-птах)», 1957 р. Туш і тонування, роботи на папері.



Рис. 23. Елізабет Фрінк, «Чоловік, що біжить», 1976 р. Гіпс



Рис. 24. Елізабет Фрінк, «Чоловік, що біжить», 1976 р. Олівець і акварель на папері Cotman ручної роботи.

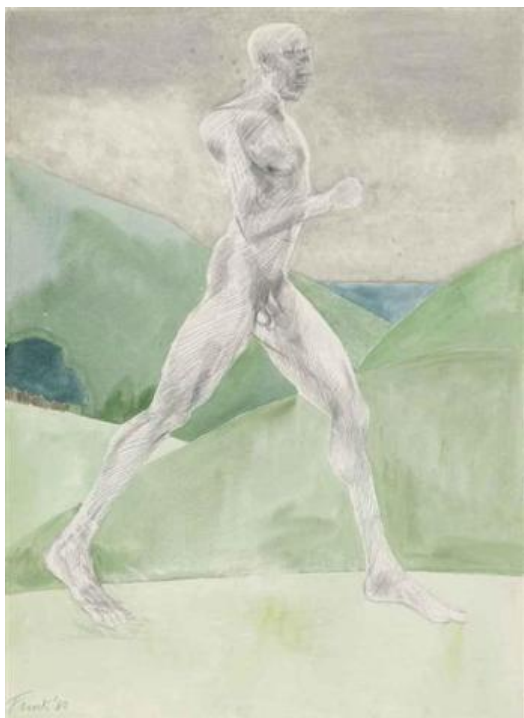


Рис. 25. Елізабет Фрінк, «Чоловік, що біжить», 1980 р. Олівець і акварель.



Рис. 26. Елізабет Фрінк, «Чоловік, що сидить», 1983 р. Бронза, 122 см.



Рис. 27. Елізабет Фрінк, «Нарис для сидячого чоловіка», 1984 р. Гуаш на папері.

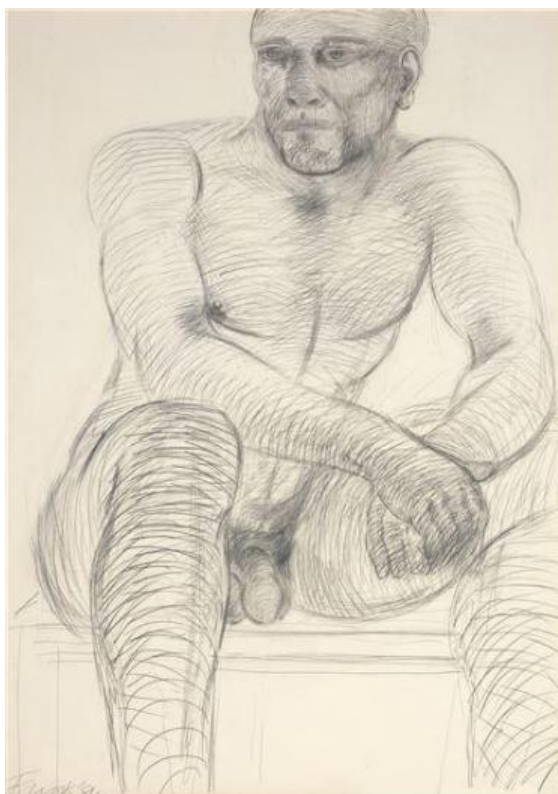


Рис. 28. Елізабет Фрінк, «Сидячий чоловік», 1984 р. Олівець на папері.

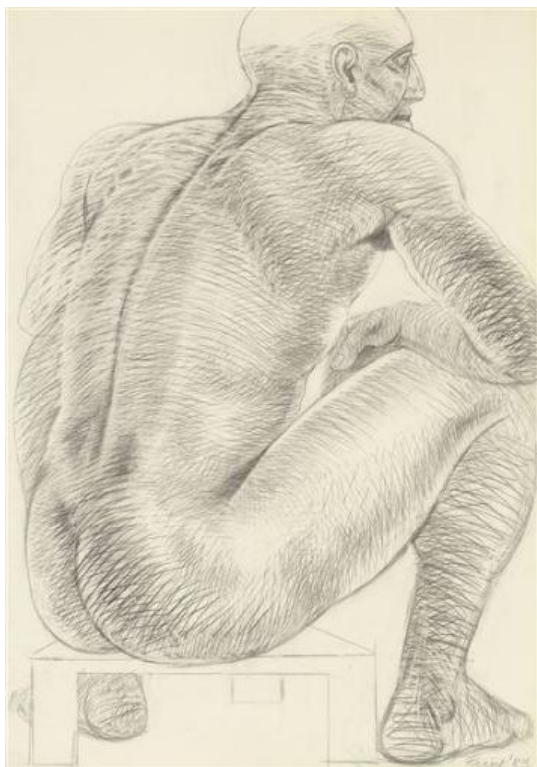


Рис.29. Елізабет Фрінк, «Сидячий чоловік», 1983 р. Олівець на папері.



Рис. 30. Елізабет Фрінк, «Ріаче II», 1986 р. Бронза з білою фарбою на обличчі



Рис. 31. Елізабет Фрінк, «Нарис крокуючого чоловіка», 1983 р. Олівець на папері Fabriano.



Рис. 32. Елізабет Фрінк, «Вершник на коні», 1975 р. Бронза



Рис. 33. Елізабет Фрінк, «Кінь і вершник», 1978 р. Акварель.

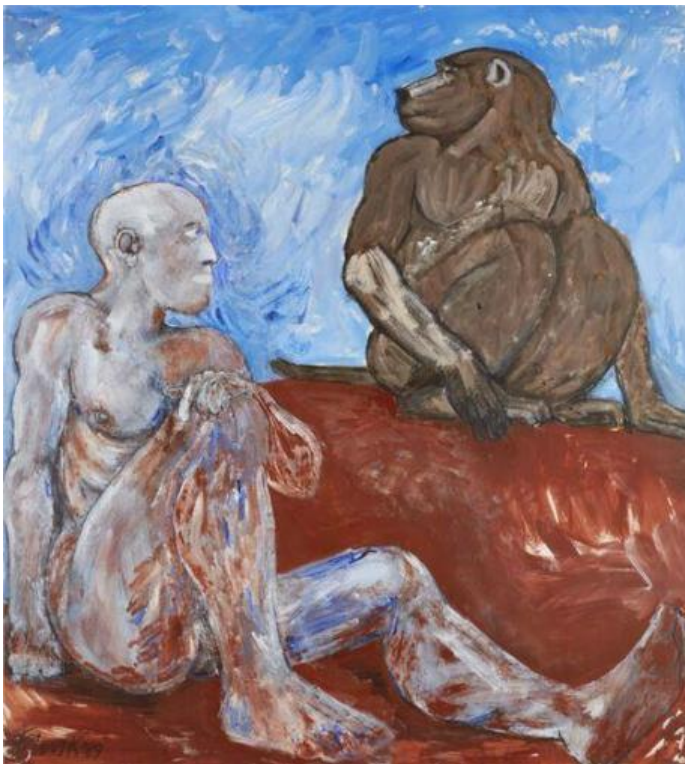


Рис. 34. Елізабет Фрінк, «Чоловік і бабуїн», 1989 р. Акрил на папері.

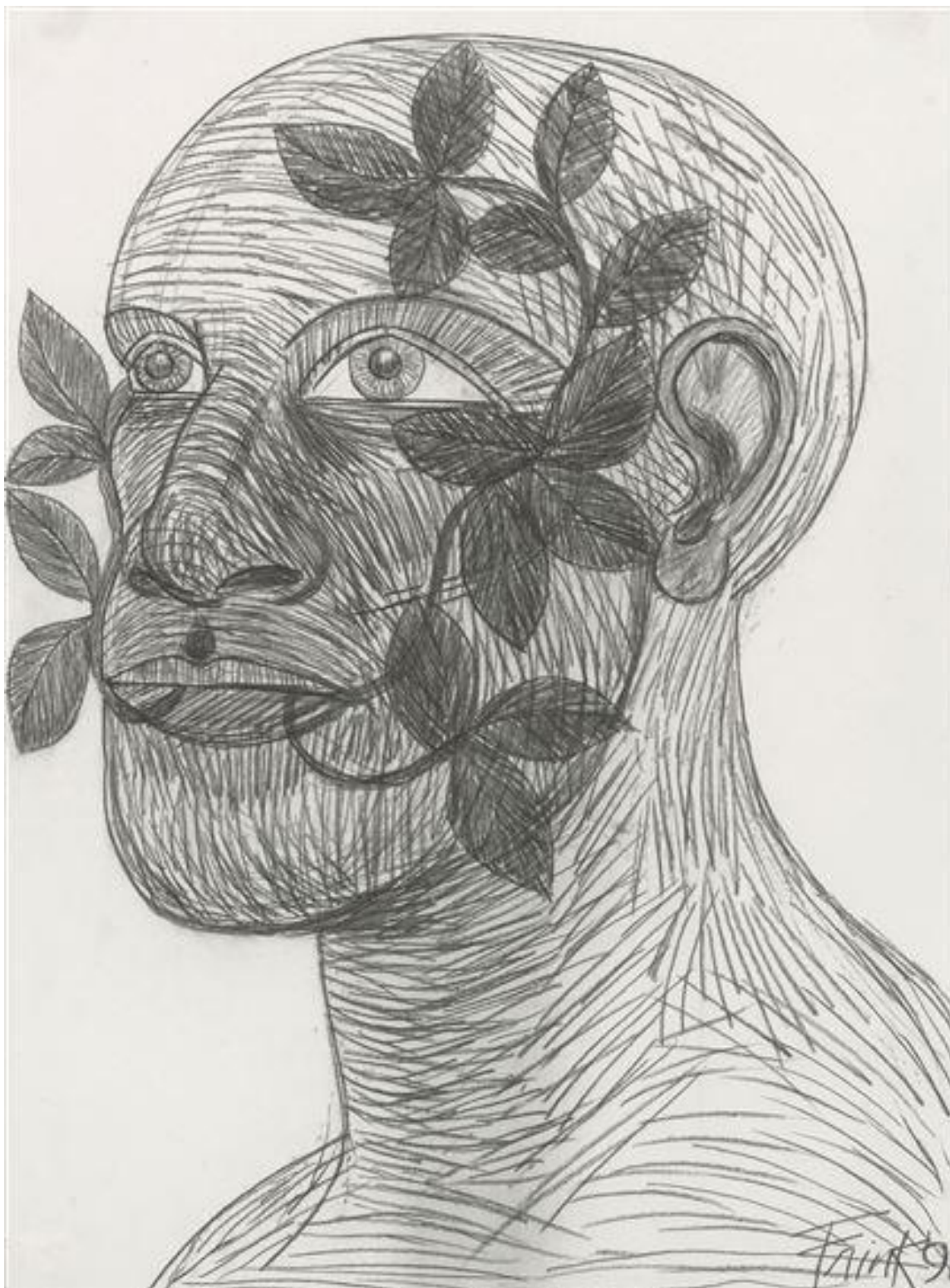


Рис. 35. Елізабет Фрінк, «Зелений чоловік», 1991 р. Вугілля на папері.



Рис. 36. Елізабет Фрінк, «Генерал Уфкір», 1966 р. Вугілля та акварель.

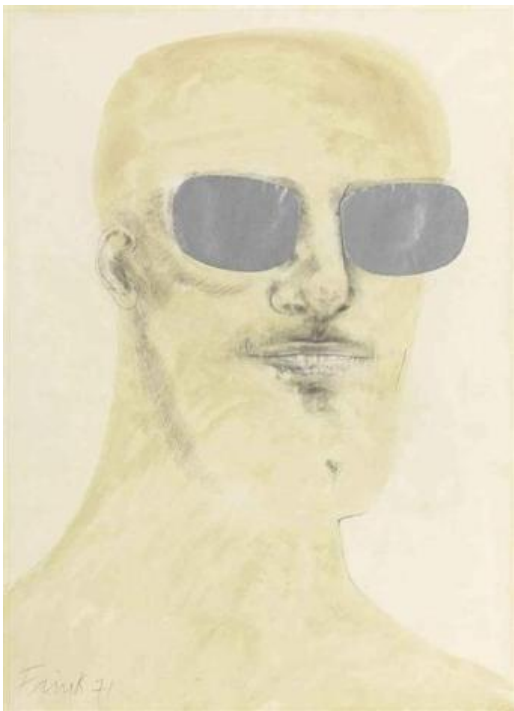


Рис. 37. Елізабет Фрінк, «Голова чоловіка в окулярах», 1971 р. Олівець, акварель, колаж.



Рис. 38. Елізабет Фрінк, «Пустельний квартет III», 1989 р. Бронза з темно-коричневою патиною.



Рис. 39. Елізабет Фрінк, «Триб'ют І», 1977 р. Бронза.



Рис. 40. Елізабет Фрінк, «Макет для меморіалу мучеників Дорсета», 1984 р. Бронза.



Рис. 41. Елізабет Фрінк, «Меморіал мучеників Дорсета». Бронза, Галлоуз-Гілл, Саут-Вокс, Дорчестер, Дорсет.



Рис. 42. Елізабет Фрінк, «Воскреслий Христос», 1993 р. Бронза.



Рис. 43. Маркус Люпертц, «Без назви», близько 1975 р. Акварель на папері.



Рис. 44. Маркус Люпертц, «Schwarz-Rot-Gold», близько 1974 р. Гуаш, крейда на папері.



Рис. 45. Маркус Люпертц, «Геркулес», 2009 г. Бронза.



Рис. 46. Маркус Люпертц, «Аполлон», 1989 р. Олівець і кольорова крейда, частково розмиття.



Рис. 47. Маркус Люпертц, «Аполлон у Бамберзі», 1989 р. Бронза.



Рис. 48. Маркус Люпертц, «Без назви (Дітірамб)», 1964 р. Фломастер, гуаш, олія на папері.



Рис. 49. Маркус Люпертц, «Ганімед», 1985 р. Розписана бронза.



Рис. 50. Пабло Пікассо, «Чоловік з вівцею», 1943 р. Бронза.



Рис. 51. Мармурова статуя молодого Геракла. Рання імперія, флавіанський період (68–98 н. е.). Мармур.



Рис. 52. Маркус Люпертц, «Геракл», 2010 р. Розписана бронза.



Рис. 53. Маркус Люпертц, «Юдіт», 1995 р. Бронза.



Рис. 54. Маркус Люпертц, «Юдіт». Офорт на м'якому пергаменті.



Рис. 55. Маркус Люпертц, «Афродіта» (встановлена в Аугсбурзі), 2002 р.
Розписана бронза



Рис. 56. Маркус Люпертц, «Афродіта», 2000 р. Кольорова ксилографія на пергаменті.



Рис. 57. Маркус Люпертц, «Моцарт», 2005 р. Бронза.



Рис. Б. 58 Генрі Мур. Сумейна група.. 1949. Бронза



Рис.Б. 59 Маріно Маріні. Янгол міста. 1948. Бронза

**АПРОБАЦІЯ МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ «СИНТЕЗ РИСУНКА ТА
СКУЛЬПТУРИ НА ОСНОВІ
ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ МИТЦІВ ДРУГОЇ
ПОЛОВИНИ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

»



Рис. В.1. Звітна виставка творчих робіт за темою мистецького проекту.
Виставкова зала кафедри скульптури НАОМА, 25 вересня. 2024 р.



Рис. В.2. Персональна виставка творчих робіт «Адам» 15.04-21.04 2024 CENTER, НАОМА, 15.04-21.04 2024 Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ.

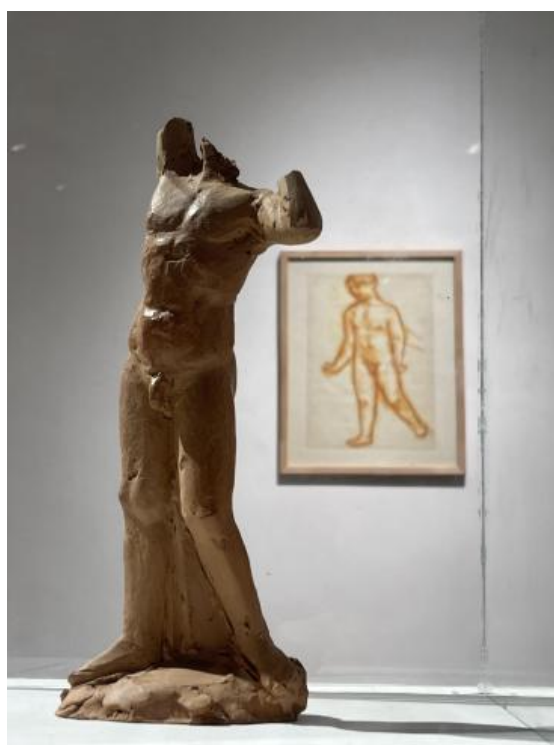


Рис. В.3. Персональна виставка творчих робіт «Адам» 15.04-21.04 2024 CENTER, НАОМА, 15.04-21.04 2024 Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ.



Рис. В.3. Персональна виставка творчих робіт «Адам» 15.04-21.04 2024 CENTER, НАОМА, 15.04-21.04 2024 Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ.

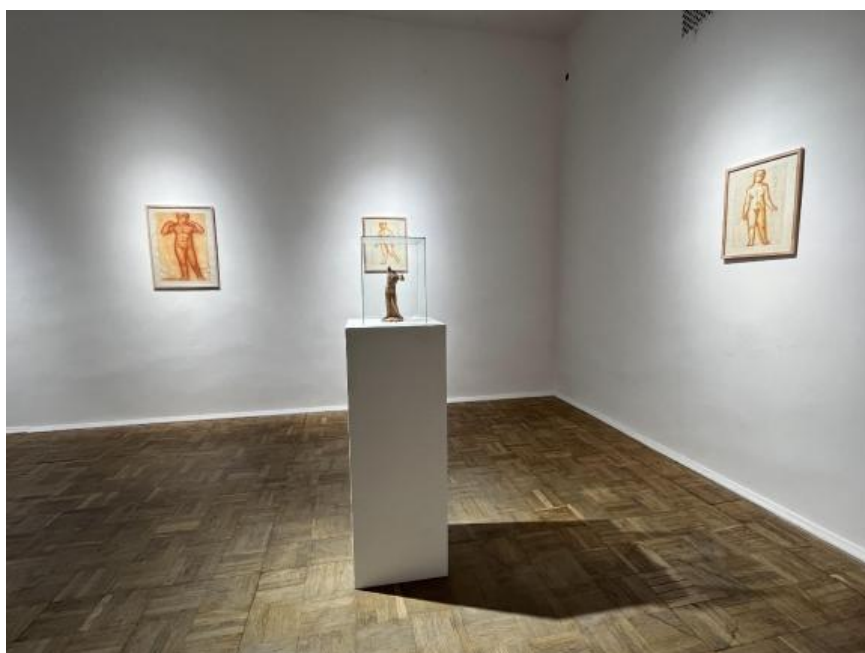
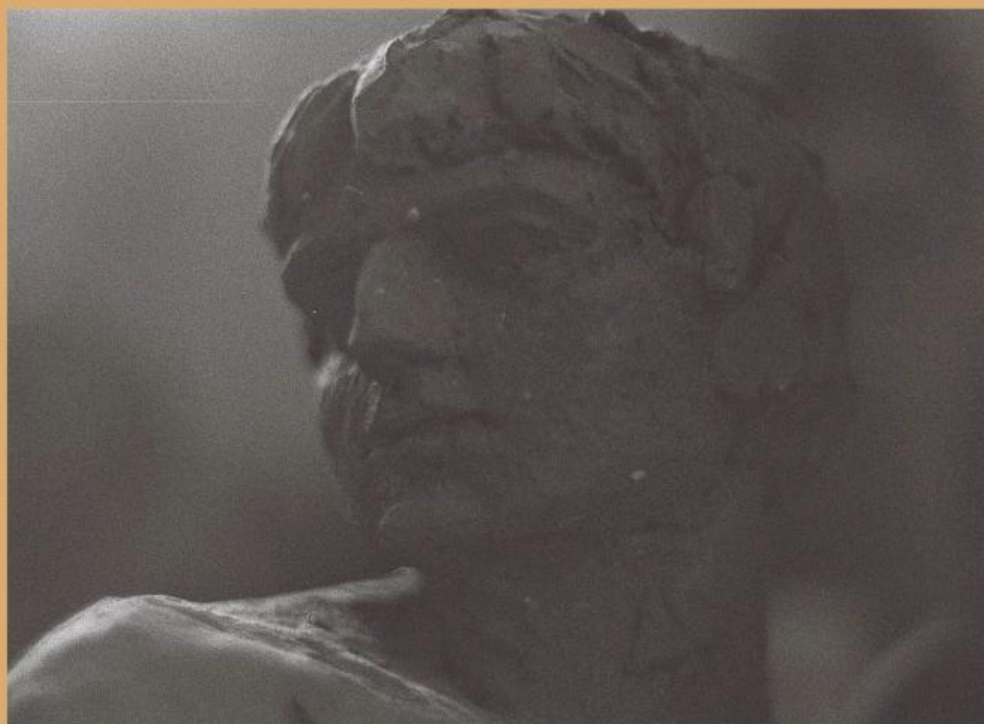


Рис. В.4. Персональна виставка творчих робіт «Адам» 15.04-21.04 2024 CENTER, НАОМА, 15.04-21.04 2024 Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ

15.04-21.04

17:00

АДА́М / אָדָם*



Ада́м (іврит אָדָם, буквально — людина; однокореневе з івр. אֲדָמָה — земля і אָדָם — червоний) в авраамічних релігіях — перша людина на Землі, від якої походить людство.

 **CENTER**



ВОЗНЕСЕНСЬКИЙ УЗВІЗ, 20

Рис. В.5. Афіша для персональної виставки «Адам» 15.04-21.04 2024 CENTER, НАОМА, 15.04-21.04 2024 Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ.



Рис. В.7. Участь у колективній виставці «Маленьке тіло» Modern City Hub.
Запоріжжя. 16.08-18.09 2024



Рис. В.8. Участь у колективній виставці «Маленьке тіло» Eye Sea Art Gallery. Київ. 24.10-
17.11 2024

10.08

11-17:00

Папір,
олівець
авторка Дарина Франка

SS_ARTS STUDIO
вул. Папірна 8/32

Рис. В.10. Афіша-пост в мережі Instagram для персональної виставки рисунків «Папір, олівець». SS_ART Studio. Київ. 10.08-24.08. 2024

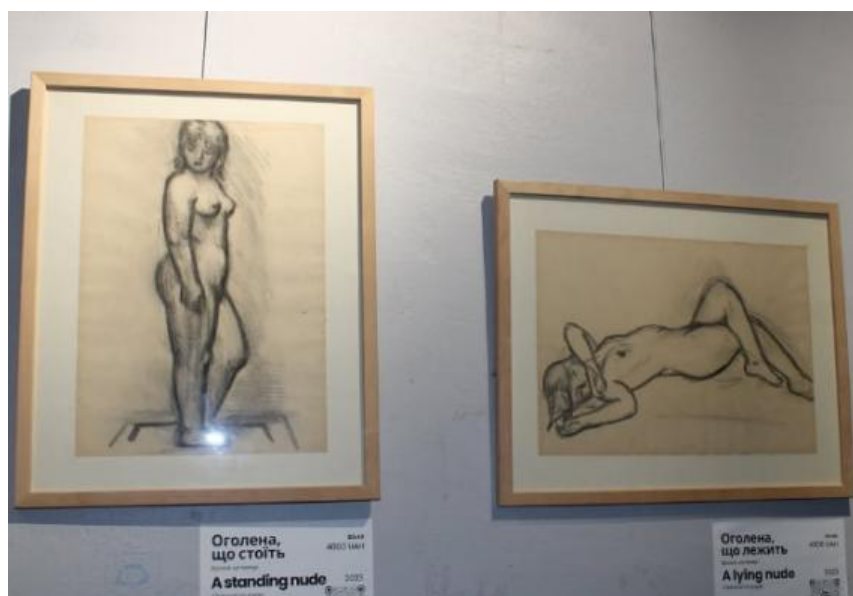


Рис. В.11. Участь у колективній виставці «Drink & Draw» OCTO Galerie. Київ. 1.11-16.12. 202

РИСУНКИ ДО ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ



Рис. Г 1.Фрончко Д. Начерки до скульптурної композиції Папір, акварель. 2024р.

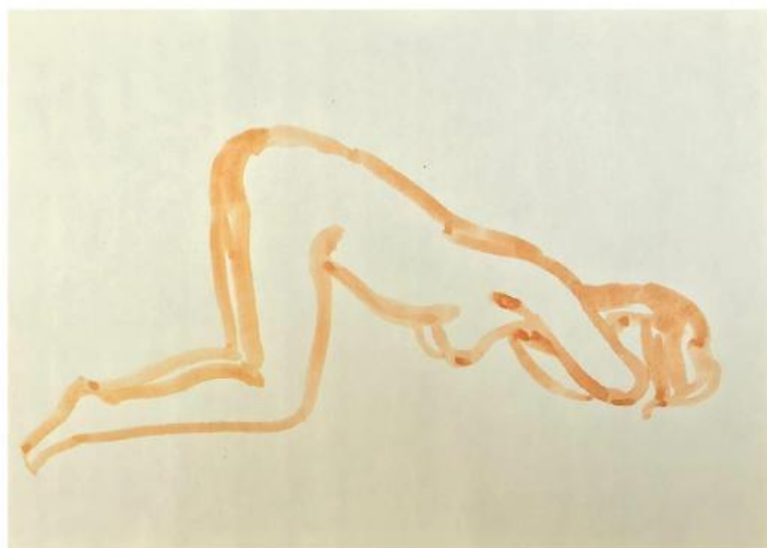


Рис. Г 2. Фрончко Д. Начерки до скульптурної композиції Папір, акварель. 2024



Рис. Г 3. Фрончко Д. Начерки до скульптурної композиції Папір, акварель. 2024р.



Рис. Г 4 . Фрончко Д. Начерки до скульптурної композиції Папір, акварель. 2024р.



Рис. Г 5. . Фрончко Д. Начерки до скульптурної композиції Папір, олівець. 2024р.



Рис. Г 6 . Фрончко Д. Начерки до скульптурної композиції Папір, вугілля. 2024р



Рис. Г 7. Фрончко Д. Начерки до скульптурної композиції Папір, акварель. 2024р.



Рис. Г 8. Фрончко Д. Начерки до скульптурної композиції Папір, вугілля. 2023р.



Рис. Г 9 . Фрончко Д. Начери до скульптурної композиції Папір, вугілля. 2024р.



Рис. Г 10. Фрончко Д. Начерки до скульптурної композиції Папір, вугілля. 2024р.



Рис. Г 11. Фрончко Д. Начерки до скульптурної композиції Папір, вугілля. 2023р.



Рис. Г 12. Фрончко Д. Начерки до скульптурної композиції Папір, пастель. 2023р.



Рис. Г 13. Фрончко Д. Начерки до скульптурної композиції Папір, пастель. 2023р.



Рис. Г 14. Фрончко Д. Начерки до скульптурної композиції Папір, с. 2024р.



Рис. Г 15. Фрончко Д. Начерки до скульптурної композиції Папірм. 2024р.



Рис. Г 16. Фрончко Д. Начерки до скульптурної композиції Папір, олівець. 2024р.

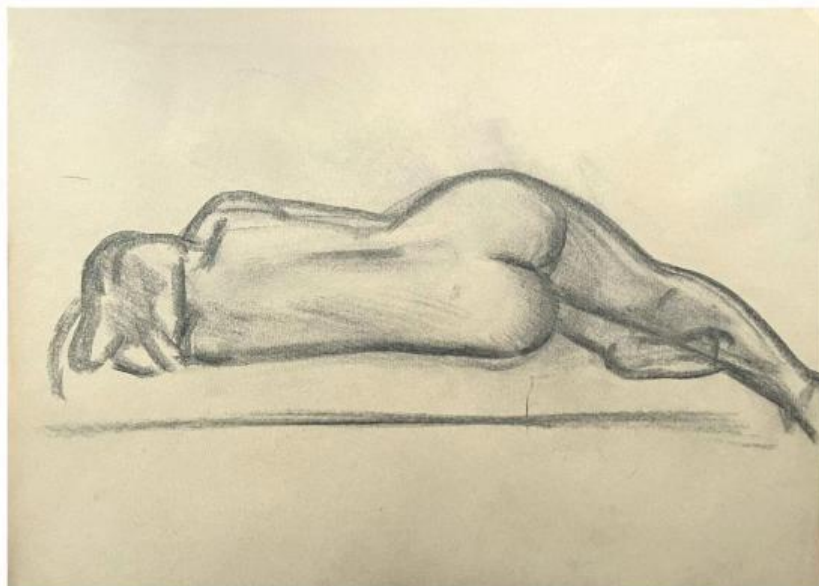


Рис. Г 17. Фрончко Д. Начерки до скульптурної композиції Папір, вугілля. 2023р.



Рис. Г 18. Фрончко Д. Начерки до скульптурної композиції Папір, вугілля. 2023р.

Додаток Д

ЕТАПИ СТВОРЕННЯ СКУЛЬПТУР ДО ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ



Рис.ДЄ. 1.Фрончко Д. Етап створення однієї зі скульптурних композицій. 2025 рік. Глина



Рис. Д. 3.Фрончко Д. Етап створення однієї зі скульптурних композицій. 2025 рік. Глина



Рис. Д. 5.Фрончко Д. Етап створення однієї зі скульптурних композицій. 2025 рік. Глина



Рис. Д. 6.Фрончко Д. Етап створення однієї зі скульптурних композицій. 2025 рік. Глина



Рис. Д. 7.Фрончко Д. Етап створення однієї зі скульптурних композицій. 2025 рік. Глина



Рис. Д. 8.Фрончко Д. Етап створення однієї зі скульптурних композицій. 2025 рік. Глина



Рис. Д. 9.Фрончко Д. Інші варіанти скульптурних композицій. 2025 рік. Глина



Рис. Д. 10.Фрончко Д. Інші варіанти скульптурних композицій. 2025 рік. Глина



Рис. Д. 11.Фрончко Д. Інші варіанти скульптурних композицій. 2025 рік. Глина



Рис. Д. 12.Фрончко Д. Інші варіанти скульптурних композицій. 2025 рік. Глина



Рис. Д. 13.Фрончко Д. Інші варіанти скульптурних композицій. 2025 рік. Глина



Рис. Д. 14.Фрончко Д. Інші варіанти скульптурних композицій. 2025 рік. Глина



Рис. Д.15.Фрончко Д. Етап створення однієї зі скульптурних композицій. 2025 рік. Глина



Рис. Д. 16.Фрончко Д. Етап створення однієї зі скульптурних композицій. 2025 рік. Глина



Рис. Д. 17.Фрончко Д. Етап створення однієї зі скульптурних композицій. 2025 рік. Глина