

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ
Кафедра теорії і історії мистецтв

Дипломна робота на тему:

**«КИЇВСЬКА ШКОЛА СКУЛЬПТУРИ:
СУЧАСНІ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ПОШУКИ»**

Виконала: магістрант другого рівня вищої освіти
за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація» галузі
знань 02 (культура і мистецтво) спеціалізації
«Мистецтвознавство» (Теорія і історія мистецтв)

Шиліна Людмила Олегівна

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри ТІМ ХДАДМ

Соколюк Людмила Данилівна

Рецензент: кандтдатка мистецтвознавства,
завідувачка відділу зарубіжного мистецтва
Харківського художнього музею

Філатова Марина Іванівна

Харків - 2025

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	4
ВСТУП.....	7
 Розділ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНУ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ СКУЛЬПТУРИ	 11
1.1. Стан наукової вивченості української та київської школи скульптури	12
1.2. Основні підходи до аналізу сучасної скульптури	15
1.3. Методика та джерельна база дослідження	20
1.4. Висновки до розділу 1	22
 Розділ 2. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ СКУЛЬПТУРИ	 24
2.1. Скульптура як форма пластичного мислення	24
2.2. Розвиток української скульптури у ХХ столітті	25
2.3. Передумови становлення Київської школи скульптури	30
2.4. Співвідношення традиції та експерименту (академізм — метамодерн)	36
2.5. Висновки до розділу 2	42
 Розділ 3. СУЧАСНІ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ПОШУКИ В МЕЖАХ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ СКУЛЬПТУРИ	 45
3.1. Структура мистецтвознавчого аналізу творчості митця та систематизація інформації	46
3.2. Загальний профіль митців Київської школи	53
3.2.1. Михайло Карловський	54
3.2.2. Костянтин Синицький	71
3.2.3. Даниїл Ровенчин	80

3.3. Висновки до розділу 3	87
Розділ 4. ПІДСУМКОВІ ВИСНОВКИ	89
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	91
Список ілюстрацій додатку А	99
Список ілюстрацій додатку Б	100
Список ілюстрацій додатку В	101
Список ілюстрацій додатку Г	102
ДОДАТОК А. Ілюстрації. Світові експериментальні пошуки	104
ДОДАТОК Б. Ілюстрації до творчості Михайла Карловського.	114
ДОДАТОК В. Ілюстрації до творчості Костянтина Синицького.	114
ДОДАТОК Г. Ілюстрації до творчості Даниїла Ровенчина	114
ДОДАТОК Д. Порівняльна таблиця творчості скульпторів Михайла Карловського, Костянтина Синицького, Даниїла Ровенчина	140

АНОТАЦІЯ

Шиліна Людмила Олегівна. Київська школа скульптури: сучасні експериментальні пошуки. – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дипломна робота здобувачки другого освітньо-кваліфікаційного рівня (магістр) за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» галузі знань 02 «Культура і мистецтво». Освітньо-професійна програма «Мистецтвознавство».

Дослідження присвячене аналізу Київської школи скульптури як цілісного художнього феномена, що сформувався на поєднанні академічної пластичної традиції та сучасних експериментальних практик. У роботі розглянуто історико-теоретичні та культурні передумови становлення школи, роль освітнього середовища Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури та принцип педагогічної спадковості у формуванні пластичного мислення.

Особливу увагу зосереджено на творчості представників сучасного етапу Київської школи скульптури — Михайла Карловського, Костянтина Синицького та Даниїла Ровенчина. На прикладі їхніх робіт проаналізовано трансформацію пластичної мови від замкненого об'єкта до процесуальної й просторово-середовищної скульптури. Виявлено спільні художні стратегії, що ґрунтуються на уважному ставленні до матеріалу, редукції наративу, зростанні ролі темпоральності форми та зміні способів взаємодії з глядачем.

Наукова новизна роботи полягає у здійсненні комплексного мистецтвознавчого аналізу сучасних експериментальних напрямів Київської школи скульптури, що дозволяє розглядати її сучасний етап не як розрив з академічною традицією, а як послідовне розширення її меж. Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його результатів у мистецтвознавчій, кураторській та виставковій діяльності, а також у навчальному процесі мистецьких закладів.

Ключові слова: Київська школа скульптури, сучасна українська скульптура, пластичне мислення, академічна традиція, експеримент, форма і простір.

ANNOTATION

Liudmyla Shylina. The Kyiv School of Sculpture: Contemporary Experimental Explorations. – Qualification work on manuscript rights.

Thesis for obtaining the second educational and qualification level (Master's degree) in the specialty 023 "Fine Art, Decorative Art, Restoration" in the field of knowledge 02 "Culture and Art". Educational and Professional Program "Art Studies".

The study is devoted to the analysis of the Kyiv School of Sculpture as a coherent artistic phenomenon formed through the interaction of academic plastic tradition and contemporary experimental practices. The thesis examines the historical, theoretical, and cultural prerequisites for the formation of the school, the role of the educational environment of the National Academy of Fine Arts and Architecture, and the importance of pedagogical continuity in shaping plastic thinking.

Special attention is paid to the work of representatives of the contemporary stage of the Kyiv School of Sculpture — Mykhailo Karlovskyi, Kostiantyn Synytskyi, and Daniil Rovenchyn. Through the analysis of their works, the research explores the transformation of sculptural language from a closed object to a process-based and spatially oriented practice. The study identifies shared artistic strategies based on a sensitive approach to material, the reduction of narrative, the increasing significance of the temporality of form, and new modes of interaction with the viewer.

The scientific novelty of the thesis lies in the comprehensive art-historical analysis of contemporary experimental directions within the Kyiv School of Sculpture, which allows its current stage to be interpreted not as a rupture with

tradition but as a consistent expansion of its boundaries. The practical significance of the research consists in the possibility of applying its results in art historical studies, curatorial and exhibition practice, as well as in the educational process of art institutions.

Key words: Kyiv School of Sculpture, contemporary Ukrainian sculpture, plastic thinking, academic tradition, experiment, form and space.

ВСТУП

Скульптура — один із найархаїчніших способів людського самовираження, форма матеріальної присутності ідей, відчуттів, пам'яті та тілесності. Вона завжди перебувала на межі між відчутим і усвідомленим, між фізичним і символічним. Упродовж XX століття українська скульптурна школа сформувала власну траєкторію розвитку, що поєднала академічну пластичну традицію, спрямовану на гармонію та цілісність форми, і поступове відкриття до експерименту, просторових трансформацій та концептуальних пошуків. Одним із найпомітніших і стійких культурних осередків, де ця динаміка набувала особливої глибини, стала **Київська школа скульптури**.

Феномен Київської школи визначається не єдиною естетичною програмою, а передусім способом мислення формою, увагою до тілесної матеріальності та духовної напруги образу. Тут скульптура розуміється як діалог із матеріалом — як праця, в якій форма не задається, а проявляється через взаємодію, резонанс і внутрішнє слухання. Ця школа виростає з традицій академічної освіти, але її живий розвиток завжди спонукав до пошуку нових виражальних засобів — від камерної пластики до ландшафтних інсталяцій та міжмедійних структур.

У XXI столітті, коли скульптура перестає бути суто «об'єктом» і дедалі частіше постає як середовище, подія, присутність, Київська школа продовжує себе в новому поколінні художників. Воно працює з нестабільними матеріалами, залучає темпоральність, використовує простір як активний компонент твору, інтегрує перформативність і тілесність глядача. Водночас ці пошуки не є руйнуванням традиції — радше продовженням її логіки, де форма залишається мисленнєвою дією, а не зовнішньою стилістичною ознакою. Саме цей перехід від пластичного академізму до експерименту, від статичної форми до процесуальної, від скульптури як об'єкта до скульптури як взаємодії, становить центральну вісь дослідження.

Актуальність теми. Актуальність цього дослідження зумовлена станом сучасного інформаційного простору, в якому українське мистецтво, попри свою глибину й тривалу традицію, залишається представленим фрагментарно та нерівномірно. Значна частина творчого доробку українських митців не має системного опису, недостатньо інтегрована в міжнародний мистецтвознавчий обіг і часто існує поза межами широкого культурного поля. Це стосується не лише окремих імен, а й художніх шкіл, зокрема Київської школи скульптури, чия історія та сучасні трансформації потребують послідовного й комплексного осмислення.

В умовах тривалої інформаційної війни, яку Росія веде проти України, питання репрезентації національної культури набуває особливої ваги. Викривлення історичних наративів, привласнення культурної спадщини, замовчування або маргіналізація українського мистецтва створюють ситуацію, у якій системне наукове письмо стає формою захисту культурної суб'єктності. У цьому контексті фіксація, аналіз і введення в науковий обіг творчості українських митців є необхідною складовою сучасного гуманітарного процесу.

Творчість багатьох українських скульпторів ХХ — початку ХХІ століття залишається недостатньо представленою в публічному та міжнародному інформаційному просторі, попри наявність самобутніх художніх мов і високого професійного рівня. Брак узагальнених досліджень, аналітичних профілів і порівняльних розвідок ускладнює формування цілісного уявлення про українську скульптуру як повноцінну частину світового мистецького процесу. Саме тому актуалізація Київської школи скульптури та творчості її представників у межах академічного дискурсу спрямована на розширення видимості українського мистецтва й на утвердження його як самостійного, аргументованого та професійно осмисленого явища в сучасному мистецтвознавстві.

Об'єктом дослідження цієї роботи є Київська школа скульптури як цілісний мистецький феномен, сформований у межах української художньої традиції ХХ — початку ХХІ століття. У роботі вона розглядається не лише як

сукупність індивідуальних творчих практик, а як система пластичного мислення, що виникла на перетині академічної освіти, історико-культурного середовища Києва та процесів художньої трансформації сучасності. Об'єктом виступає комплекс пластичних, освітніх і культурних чинників, які визначають специфіку київської скульптурної традиції, її тяглість і здатність до оновлення в умовах змінного культурного контексту.

Предметом дослідження є сучасні експериментальні пошуки в межах Київської школи скульптури, розглянуті крізь призму індивідуальних авторських практик та їхніх пластичних, семантичних і контекстуальних характеристик. У центрі уваги — способи трансформації академічної традиції в сучасну художню мову, зокрема робота з об'ємом, матеріалом, тілесністю та простором, а також формування смислової багатозначності образу. Предмет дослідження конкретизується на прикладі творчості Михайла Карловського, Костянтина Синицького та Даниїла Ровенчина як репрезентативних моделей різних поколінневих і художніх стратегій у межах єдиного пластичного середовища.

Мета дослідження — виявити особливості сучасних експериментальних підходів у творчості молодого покоління Київської школи та визначити їхній внесок у трансформацію української скульптури ХХІ століття.

Для досягнення мети визначено такі завдання:

1. Розглянути історичні та теоретичні засади формування Київської школи скульптури.
2. Дослідити індивідуальні стратегії експерименту у творчості трьох сучасних митців.
3. Виявити спільні тенденції, які продовжують і водночас оновлюють традиції школи.

Методи дослідження включають мистецтвознавчий аналіз, історико-культурний підхід, порівняльний та структурно-типологічний методи, а також елементи феноменологічного аналізу художньої форми.

Наукова новизна дослідження полягає у вперше здійсненому комплексному аналізі експериментальних стратегій у творчості Михайла Карловського, Костянтина Синицького та Даниїла Ровенчина в контексті еволюції Київської школи. Виявлено спільні принципи взаємодії матеріалу, простору та сенсу, що формують сучасний етап розвитку школи як динамічної системи.

Практичне значення полягає в можливості використання результатів дослідження у викладанні історії українського мистецтва, аналізі сучасного скульптурного процесу, формуванні кураторських і виставкових програм, а також — у подальшій роботі з художніми майстернями й артпрактиками.

Таким чином, Київська школа скульптури постає не як застигла традиція, а як відкрита форма, що живе через передачу досвіду, через матеріальну чутливість до світу, через продовження діалогу між «тим, що було» і «тим, що може постати». У цьому русі й народжується її сучасність.

Апробація результатів дослідження. Положення магістерської роботи було викладено на науковій конференції, а саме на VII Міжнародній науковій конференції в НАМУ «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» 18 – 20 листопада 2025 року.

Публікації. Основні результати дослідження представлено у науковій публікації «Сучасні пошуки в київській школі скульптури (на прикладі творчості Михайла Карловського)» // VII Міжнародній науковій конференції в НАМУ «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології».

Структура та обсяг дипломної роботи. Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (78 позиція), трьох додатків з ілюстраціями та їх списками (74 позицій), одного додатку з порівняльною таблицею. Основний зміст роботи текст становить 87 стор.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНУ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ СКУЛЬПТУРИ

Скульптура як вид образотворчого мистецтва посідає особливе місце в системі художньої культури, оскільки поєднує матеріальну конкретність форми з високим рівнем абстрагування, символізації та просторового мислення. Її специфіка — робота з об'ємом, тілесністю та середовищем — зумовлює й особливі підходи до наукового осмислення, що виходять за межі суто стилістичних описів і потребують комплексного аналізу форми, матеріалу, іконографії та контексту.[8]

Упродовж XX — початку XXI століття скульптура поступово утвердилася як самостійний об'єкт систематичного мистецтвознавчого аналізу формуванням чотирьох базових взаємодоповнювальних дослідницьких підходів: історико-описового, формально-аналітичного, іконографічного (семантичного) та контекстуального. Ці підходи не функціонують як ізольовані методи, а утворюють методологічний каркас, у межах якого вибудовується комплексне осмислення пластичних практик. Історико-описовий підхід забезпечує хронологічну та культурну впорядкованість матеріалу; формально-аналітичний дозволяє зосередитися на структурі форми, матеріалі й просторовій організації; іконографічний і семантичний розкривають образні та символічні рівні скульптури; контекстуальний підхід поєднує твір із середовищем його виникнення, інституційними умовами та художніми школами. Сукупність цих підходів створює методологічну основу для комплексного аналізу сучасної скульптури, у межах якого форма, образ і контекст розглядаються не як ізольовані елементи, а як взаємопов'язані складові єдиного художнього процесу з можливістю зіставлення різних авторських стратегій без втрати цілісності дослідження.[2]

Поряд із цими базовими підходами у сучасному мистецтвознавстві активно використовуються й інші аналітичні моделі — феноменологічна, психоаналітична, структуралістська, постструктуралістська, герменевтична,

антропологічна, гендерна, постколоніальна, медіа-теоретична. Проте вони не утворюють окремої фундаментальної системи, а функціонують як похідні або додаткові оптики, що застосовуються всередині базових площин або на їхньому перетині. Саме така ієрархія методів дозволяє уникнути еклектизму й водночас зберегти гнучкість аналізу, необхідну для дослідження сучасної скульптури, де форма, образ і контекст перебувають у постійному взаємному русі. [1]

Саме в межах цієї багаторівневої аналітичної моделі стає можливим осмислення української та, зокрема, київської школи скульптури не як сукупності окремих імен чи творів, а як цілісного культурного феномена, сформованого історією досліджень, теоретичних підходів і практик інтерпретації.

1.1. Стан наукової вивченості української та київської школи скульптури

Осмислення української та київської школи скульптури в науковому дискурсі формувалося поступово, у тісному зв'язку з розвитком загальних підходів до аналізу образотворчого мистецтва та зі зміною уявлень про роль пластики в культурному процесі. Мистецтвознавчі дослідження, присвячені скульптурі, охоплюють як історичні аспекти становлення національної художньої традиції, так і проблематику сучасних трансформацій, пов'язаних із оновленням формальної мови, матеріалів і типів образності. У цьому контексті київська школа скульптури розглядається не ізольовано, а як частина ширшого художнього поля, де академічна спадковість поєднується з індивідуальними авторськими стратегіями.[9]

Аналіз стану наукової вивченості української та київської школи скульптури дозволяє не лише зафіксувати перелік окремих досліджень, а й виявити структуру самого наукового знання, у межах якого формувалося розуміння пластичних процесів. Через зіставлення праць різних авторів окреслюється коло ключових дослідників, чиї тексти задали основні напрями осмислення скульптури — від історико-культурного контексту до аналізу

авторських стратегій і трансформацій форми. Водночас стає очевидним, які теми послідовно привертали увагу науковців: проблема спадковості академічної традиції, роль регіональних шкіл, зміна пластичної мови в другій половині ХХ — на початку ХХІ століття, а також поява експериментальних практик, що виходять за межі усталених жанрових і стилістичних моделей.[19]

Такий огляд дозволяє побачити, що сучасне бачення української та київської скульптури формується не з окремих ізольованих суджень, а в результаті накопичення й взаємодії різних дослідницьких підходів. Історичні узагальнення створюють хронологічний каркас, формально-аналітичні студії уточнюють специфіку пластичного мислення, іконографічні дослідження розкривають образні та символічні рівні, а контекстуальні праці пов'язують твори з інституційним і культурним середовищем. У сукупності ці тексти не лише фіксують стан скульптурної практики, але й визначають оптику, крізь яку сучасний дослідник інтерпретує пластичні процеси.

У науковому осмисленні української та київської школи скульптури поступово сформувалося коло дослідників, чії праці задали основні напрями аналізу пластичних процесів — від історичного узагальнення до інтерпретації сучасних авторських практик. Їхні тексти не утворюють єдиної школи в методологічному сенсі, проте разом формують послідовний дискурс, у межах якого скульптура розглядається як складна система формотворення, образного мислення та культурних взаємодій. Саме через зіставлення цих дослідницьких позицій стає можливим простежити, яким чином у науковій літературі вибудовувалося розуміння української скульптури загалом і київської школи зокрема — від фундаментальних історичних підходів до аналітики сучасного художнього середовища. У межах такого дослідницького поля наукове осмислення української та київської школи скульптури формувалося у низці праць українських мистецтвознавців, зокрема Дмитра Антоновича, Леоніда Лисенка, Ореста Голубця, Володимира Одрехівського, Галини Скляренко та Марини Стрільцової, чії тексти репрезентують взаємопов'язані рівні історичного, теоретичного й контекстуального аналізу пластичних процесів.

Кожен із цих дослідників працює у власній аналітичній площині, водночас доповнюючи загальну картину розвитку української та київської школи скульптури.

Дмитро Антонович належить до кола засновників наукового підходу до вивчення українського образотворчого мистецтва. У його працях скульптура розглядається як органічна частина культурно-історичного процесу, де форма, стиль і матеріал співвідносяться з епохою та національною традицією. Антонович заклав принцип історичного узагальнення пластичних явищ, що дозволяє бачити розвиток скульптури як послідовність внутрішніх трансформацій, а не як ізольований ряд художніх фактів.

У дослідженнях Леоніда Лисенка фокус зміщується до аналізу української скульптури на межі XX–XXI століть. Його праці присвячені зміні художньої мови та формуванню нових авторських стратегій у період активного оновлення пластичного мислення. Лисенко послідовно аналізує співвідношення академічної спадковості й сучасних форм експерименту, приділяючи увагу роботі з матеріалом, формою та простором у нових культурних умовах.

Орест Голубець розглядає сучасну українську скульптуру в широкому мистецькому контексті, акцентуючи увагу на багатовекторності процесів і взаємодії регіональних шкіл. У його працях простежується прагнення до системного осмислення пластичних трансформацій кінця XX — початку XXI століття, зокрема зміни типів фігуративності, ролі образу та авторської інтерпретації традиції. Дослідження Голубця дозволяють побачити київську школу як частину загальноукраїнського художнього простору.[8]

У працях Володимира Одрехівського скульптура постає як сфера експерименту та художньої самоідентифікації. Дослідник аналізує сучасні пластичні практики через взаємодію матеріалу, форми та простору, приділяючи увагу ролі мистецького середовища й школи у формуванні індивідуальної мови митця. Його тексти важливі для розуміння того, як традиція функціонує в умовах постійного оновлення художніх стратегій.[24]

Значний внесок у вивчення сучасного українського мистецтва зробила Галина Скляренко, чиї дослідження зосереджені на аналізі художніх процесів у ширшому культурному та інституційному контексті. У її працях увага приділяється трансформації мистецьких ролей, виставковим практикам і взаємодії художника з середовищем, що дозволяє розглядати скульптуру не лише як об'єкт формального аналізу, а як складову актуального мистецького дискурсу.

Праці Марини Стрільцової репрезентують теоретичний вимір осмислення сучасного мистецтва, зокрема проблеми інтерпретації художнього образу та структури авторських стратегій. Її аналітичні підходи застосовні для дослідження сучасної скульптури як складної системи смислів, де форма і зміст перебувають у постійній взаємодії. У контексті цього дослідження тексти Стрільцової використовуються як додаткова аналітична рамка для осмислення новітніх пластичних практик.

Разом ці дослідницькі позиції формують багатопланове уявлення про українську та київську школу скульптури, у межах якого історичні узагальнення, формально-аналітичні підходи та контекстуальні інтерпретації взаємодіють і створюють підґрунтя для подальшого аналізу сучасних експериментальних пошуків. Сукупність цих дослідницьких позицій створює багаторівневу інтерпретаційну площину, у межах якої скульптура постає як складний феномен, що потребує не фрагментарного опису, а системного підходу. Саме тому подальший розгляд зосереджується на аналізі основних методологічних підходів до вивчення сучасної скульптури, що становлять теоретичну основу для подальшого мистецтвознавчого аналізу експериментальних практик у межах Київської школи.

1.2. Основні підходи до аналізу сучасної скульптури

Сучасна скульптура постає як складна художня система, у якій матеріальна визначеність поєднується з абстрактним пластичним мисленням і роботою з простором. Її мова формується поза жорсткими стилістичними

межами, що унеможливлює зведення аналізу до хронології або формальної атрибуції. Така природа об'єкта вимагає багаторівневої методології, здатної працювати з різними вимірами скульптури одночасно: з історичною динамікою розвитку форми, з внутрішньою організацією об'єму, з образом як носієм смислу та з умовами культурного й інституційного функціонування твору. У цьому дослідженні методологічну основу становить поєднання чотирьох підходів мистецтвознавчого аналізу — історико-описового, формально-аналітичного, іконографічного / семантичного та контекстуального, — які дозволяють розглядати сучасну скульптуру як цілісний процес художнього мислення, де форма, образ і середовище утворюють взаємопов'язану структуру.[51]

Історико-описовий підхід.

Фокуси:

Фокус 1. Періодизація;

Фокус 2. Спадковість і трансформація форм;

Фокус 3. Школа як історичний процес;

Функція підходу — створення каркасу, не інтерпретації.

Історико-описовий підхід у дослідженні сучасної скульптури виконує функцію хронологічного й культурного впорядкування пластичних явищ, дозволяючи простежити послідовність формотворчих змін у межах тривалого художнього процесу. У центрі такого аналізу перебуває не окремий твір як автономний об'єкт, а розвиток скульптурної мови в часі, її зв'язок із попередніми традиціями та способи їхнього переосмислення. Історико-описова перспектива фіксує зміну домінант — від академічних норм до індивідуалізованих авторських стратегій, — водночас зберігаючи увагу до спадковості форм і професійної тяглості. Завдяки цьому підходу сучасна скульптура постає як результат накопиченого досвіду, у якому нові пластичні рішення не відриваються від історичного контексту, а вибудовуються у діалозі з ним.

Функція історико-описового підходу полягає у створенні стійкого аналітичного каркасу, який упорядковує матеріал і задає межі дослідження, не втручаючись безпосередньо в інтерпретацію художнього змісту. Його завдання — зафіксувати часові межі, послідовність подій, формування середовищ і етапів розвитку, залишаючи простір для подальших аналітичних рівнів. Такий підхід забезпечує структурну ясність і запобігає довільному змішуванню явищ різних періодів або контекстів. Історико-описовий аналіз, таким чином, не прагне до смислового узагальнення, а виконує роль основи, на якій вибудовується формально-аналітичне, іконографічне та контекстуальне осмислення скульптури.

Формально-аналітичний підхід.

Фокус:

Фокус 1. Об'єм і просторове мислення;

Фокус 2. Матеріал і фактура;

Фокус 3. Пропорція, ритм, пластична структура;

Фокус 4. Тілесність і жест;

Функція підходу — аналіз автономії форми.

Формально-аналітичний підхід зосереджується на внутрішній організації скульптурного твору та розглядає форму як самостійну носійку художнього смислу. У межах цього аналізу увага приділяється співвідношенню об'ємів і порожнин, пропорціям, ритму мас, характеру поверхні та ролі матеріалу, який у сучасній скульптурі перестає бути нейтральним носієм і стає активним чинником формотворення. Простір осмислюється не як тло, а як складова пластичної структури, що взаємодіє з тілесністю форми та змінює сприйняття об'єкта. Такий підхід дозволяє виявити, яким чином скульптура мислить через форму, вибудовуючи власну логіку без опори на сюжет або зовнішній наратив, і як саме пластичні рішення стають ключем до розуміння художнього задуму в сучасних експериментальних практиках.

Іконографічний / семантичний підхід.

Фокус:

Фокус 1. Джерела образу;

Фокус 2. Редукція сюжету та перехід до знака;

Фокус 3. Архетип і універсалізація образу;

Фокус 4. Багатозначність і недомовленість;

Фокус 5. Взаємодія образу і форми;

Функція підходу — виявлення смислової структури без наративу.

Іконографічний і семантичний підхід у дослідженні сучасної скульптури зосереджується на смислових структурах, які виникають у взаємодії образу, культурної пам'яті та пластичної форми. У цьому вимірі скульптура розглядається не як носій сюжету чи ілюстрація відомих мотивів, а як простір згущеного значення, де впізнавані образи зазнають редукції, трансформації або свідомого зміщення. Смысл формується не через розгортання оповіді, а через напруження між тим, що зчитується як культурний знак, і тим, що залишається відкритим для інтерпретації. Такий підхід дозволяє працювати з образами, які втратили прямий зв'язок із первинним наративом, але зберігають здатність активувати архетипні або символічні асоціації. Іконографічний аналіз у поєднанні з семантичним не фіксує остаточних значень, а окреслює поле можливих смислів, у межах якого сучасна скульптура функціонує як багатозначна структура. Це створює умови для осмислення пластичних практик, у яких образ не пояснює себе, а пропонує глядачеві досвід співприсутності з формою та її смисловими напруженнями.

Контекстуальний підхід.

Структура фокусів:

Фокус 1. Інституційний контекст

Фокус 2. Покоління та художні спільноти

Фокус 3. Виставкові практики

Фокус 4. Просторовий контекст і глядач

Фокус 5. Соціокультурний і історичний контекст сучасності

Фокус 6. Функція підходу — інтеграція твору в культурне поле

Контекстуальний підхід у дослідженні сучасної скульптури спрямований на осмислення тих умов, у межах яких пластичний твір виникає, функціонує й набуває значення. Йдеться не про пояснення форми через зовнішні чинники, а про виявлення системи взаємодій між скульптурою, художнім середовищем та культурним простором. Скульптурний твір у цьому вимірі постає як елемент ширшого поля — інституційного, соціального, виставкового, просторового, — що впливає на спосіб його створення та сприйняття. Такий підхід дозволяє розглядати скульптуру не лише як автономний об'єкт, а як частину живого художнього процесу, в якому поєднуються освітні традиції, професійні спільноти, експозиційні практики та досвід взаємодії з глядачем. Контекст не підміняє формальний чи семантичний аналіз, але розширює його межі, окреслюючи умови, за яких пластична форма входить у культурну комунікацію. Саме в цьому просторі взаємодії стає можливим осмислення сучасної скульптури як явища, що формується на перетині індивідуальної авторської мови та колективного художнього досвіду.

Сукупність окреслених фокусів контекстуального підходу дозволяє розглядати сучасну скульптуру як явище, що формується на перетині пластичної автономії та культурних умов існування. Інституційне середовище, художні спільноти, виставкові практики, просторовий досвід глядача й соціокультурний горизонт сучасності складаються в багатовимірне поле, у межах якого скульптурний твір набуває актуальності й публічного звучання. Контекстуальний підхід не підміняє собою формальний чи семантичний аналіз, а доповнює їх, окреслюючи умови функціонування пластичної форми в реальному культурному просторі. Така перспектива дозволяє зберегти рівновагу між внутрішньою логікою скульптури та середовищем її існування, розглядаючи твір як частину живого художнього процесу, що перебуває в постійному діалозі з часом, простором і глядачем.[2]

1.3. Методика та джерельна база дослідження

Методика дослідження ґрунтується на поєднанні структурованого мистецтвознавчого аналізу та систематизованого опрацювання джерел, що дозволяє розглядати сучасну скульптуру як цілісний художній процес. У роботі застосовується багаторівнева аналітична модель, у межах якої історико-описовий, формально-аналітичний, іконографічний/семантичний і контекстуальний підходи використовуються не ізольовано, а як взаємодоповнювальні площини аналізу. Така методика забезпечує можливість переходу від загальних характеристик явища до детального розгляду окремих авторських практик без втрати логічної цілісності дослідження.

Практичним інструментом реалізації цієї методики стало застосування двох взаємопов'язаних рівнів систематизації матеріалу. Перший рівень охоплює узагальнений профіль митця, що включає біографічні дані, освітній і професійний контекст, ключові теми творчості та загальний мистецтвознавчий аналіз. Другий рівень становить структурована база творів, у межах якої кожний об'єкт розглядається як окрема аналітична одиниця з фіксацією технічних параметрів, формально-пластичних характеристик і семантичних особливостей. Такий підхід дозволяє зіставляти твори між собою, простежувати внутрішню логіку авторського розвитку й уникати фрагментарності аналізу.

Джерельна база дослідження формується на поєднанні різних типів матеріалів, серед яких провідне місце посідають інтерв'ю з митцями. Саме ці джерела дозволяють безпосередньо зафіксувати авторські позиції, принципи роботи з формою та матеріалом, а також контекст створення конкретних творів, що є особливо важливим для аналізу сучасних скульптурних практик. Наукові праці з історії та теорії українського мистецтва, монографії, статті, енциклопедичні й довідкові видання виконують функцію теоретичного та історичного підґрунтя дослідження, тоді як каталоги персональних і групових виставок забезпечують репрезентативний візуальний матеріал і фіксують актуальний стан художніх процесів. Така конфігурація джерел дозволяє

поєднати безпосередній авторський досвід із науковим аналізом, зберігаючи баланс між фактичністю та інтерпретацією.

Поєднання теоретичних джерел із візуальним аналізом скульптурних об'єктів формує комплексну основу дослідження, у межах якої методика не нав'язує інтерпретацій, а створює умови для їх обґрунтованого виникнення. Така побудова джерельної бази й методичного апарату дозволяє розглядати сучасні експериментальні пошуки Київської школи скульптури як структурований художній процес, вписаний у ширший культурний і мистецтвознавчий контекст.

Висновки до Розділу 1

У першому розділі було сформовано теоретико-методологічну основу дослідження Київської школи скульптури як цілісного мистецького феномена. Розгляд специфіки скульптури як виду образотворчого мистецтва дозволив обґрунтувати необхідність комплексного підходу до її аналізу, зумовленого поєднанням матеріальної форми, просторового мислення, образної структури та культурного контексту. Саме ця багатовимірність скульптури визначає потребу в методологічній рамці, що виходить за межі суто стилістичних або хронологічних описів.

Аналіз стану наукової вивченості української та київської школи скульптури засвідчив наявність сформованого мистецтвознавчого дискурсу, у межах якого осмислення пластичних процесів відбувається на перетині історичних узагальнень, формального аналізу, семантичних інтерпретацій і контекстуальних підходів. Окреслене коло праць українських мистецтвознавців репрезентує різні рівні аналізу скульптури — від фундаментальних історичних моделей до аналітики сучасних художніх практик, що створює багатопланове уявлення про розвиток української пластики та специфіку київського середовища.

У межах розділу було обґрунтовано застосування чотирьох базових дослідницьких підходів — історико-описового, формально-аналітичного, іконографічного/семантичного та контекстуального — як методологічного каркасу дослідження. Деталізація їхніх фокусів дозволила чітко розмежувати аналітичні рівні, уникнути методологічних перетинів і закласти послідовну логіку подальшого аналізу. Кожен із підходів виконує власну функцію: історико-описовий впорядковує матеріал у часі, формально-аналітичний розкриває внутрішню логіку форми, іконографічний/семантичний виявляє смислові структури образу, а контекстуальний інтегрує твір у ширше культурне поле.

Таким чином, перший розділ створює цілісне теоретичне підґрунтя для подальшого дослідження, визначаючи інструментарій, за допомогою якого сучасні експериментальні пошуки в межах Київської школи скульптури можуть бути проаналізовані послідовно й методологічно вивірено. Отримані в цьому розділі висновки слугують основою для переходу до розгляду історико-пластичних передумов формування Київської школи та до аналізу конкретних авторських практик у наступних розділах роботи.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ СКУЛЬПТУРИ

У другому розділі розглядаються історико-теоретичні засади формування Київської школи скульптури як явища, що поєднало академічну традицію пластичного мислення з пошуками нової художньої мови, аналізується еволюція української скульптури ХХ століття, роль освітніх майстерень НАОМА та вплив педагогічної спадковості на становлення індивідуальних стилів митців, визначаються основні принципи київської пластики — цілісність форми, органічність матеріалу й гармонію простору.[1]

2.1. Скульптура як форма пластичного мислення

Скульптура — один із найдавніших і найглибших способів пізнання світу через матерію. Вона народжується не стільки з ремісничої дії, скільки з мислення формою, тобто з уміння бачити і відчувати світ як сукупність об'ємів, ритмів, напружень і рівноваг. У цьому сенсі скульптура є пластичним мисленням у чистому вигляді — таким, що не описує явище словами чи зображеннями, а виявляє його через матеріальну структуру.

Пластичне мислення — це спосіб, у який художник співвідносить внутрішній образ із властивостями матеріалу і простору. Скульптор не лише формує предмет, а створює нову реальність, де форма стає втіленням ідеї, відчуття, стану. Мислення скульптора — не абстрактне, а тілесне: у ньому задіяні дотик, опір, тяжіння, відчуття маси. Таке мислення не відокремлює духовне від фізичного — воно прагне гармонії між «баченням» і «рухом руки».

Форма у скульптурі не є результатом механічного ліплення чи конструкції. Вона — живий процес. Скульптор працює не лише з об'ємом, а з енергією простору навколо нього, з переходами світла і тіні, з паузами, з рівновагою порожнечі й маси. Тому кожна скульптура — це не просто об'єкт, а відбиток ритму мислення, який зберігає напруження між зовнішнім і внутрішнім.[10]

У різні історичні періоди пластичне мислення набувало різних форм. У класичній античності воно ґрунтувалося на пошуках гармонії та пропорцій, у бароко — на драматичній динаміці руху, у модернізмі — на чистоті об'єму й узагальненні, у сучасному мистецтві — на інтеграції матеріалу, простору й часу. Проте в усіх випадках незмінним залишається одне: форма мислиться не як зовнішня оболонка, а як носій сенсу.

У цьому контексті скульптура — це не відтворення зовнішнього світу, а спосіб пізнання реальності через матеріальну дію. Вона вчить відчувати межу між формою і безформністю, між стабільністю і рухом, між ідеєю та тілом. Саме тому скульптура є унікальним видом мистецтва, де думка і матерія поєднуються настільки щільно, що розділити їх неможливо.

2.2. Розвиток української скульптури у XX столітті

Розвиток української скульптури у XX столітті відбувався в умовах глибоких історичних і соціокультурних змін, що визначали не лише тематику, а й саму природу художнього мислення. Цей період охоплює перехід від модерністичних пошуків початку століття — до монументальної репрезентативності середини й подальшої концептуальної відкритості кінця XX — початку XXI століть. У цих трансформаціях скульптура пройшла шлях від героїко-оповідної до філософсько-пластичної, від зовнішнього образу — до внутрішнього відчуття форми та простору.[10]

На початку століття українська скульптура розвивалася під впливом європейського модернізму, зокрема ідей Родена, Бурделя, Мура, а також синтезу мистецтва і архітектури, характерного для доби модерну. Митці прагнули виразності маси, узагальнення і ритму. Уже в 1910–1920-х роках скульптура стає частиною художнього авангарду — поруч із живописом і графікою вона бере участь у формуванні нового пластичного мислення, де домінує не наслідування природи, а структурне осмислення форми. Важливу роль у цей час відігравали експерименти з кубізмом, конструктивізмом, синтетизмом і пошуки нової матеріальності.

Серед перших провісників нового пластичного мислення були:

- Федір Балавенський (1889–1945) — один із перших українських скульпторів, що поєднував академічну школу з неокласичною експресією;
- Михайло Паращук (1878–1963) — учень Родена, автор численних монументів і портретів, який приніс у київське середовище дух французької пластики;
- Олександр Архипенко (1887–1964) — всесвітньо відомий український новатор, що став одним із піонерів кубістичної скульптури, творцем принципу «порожнечі як форми»;
- Іван Кавалерідзе (1887–1978) — поєднував експресію форми з архітектурною логікою, його ранні роботи виявляють вплив конструктивізму й українського модерну.

У цей період формується свідоме прагнення до національної пластики, яка поєднувала узагальнення європейського модернізму та традиції народного мистецтва. Виникає відчуття форми як знаку культури, а не лише зображення.

1930–1950-ті роки: доба соціалістичного реалізму.

Після 1932 року, із запровадженням офіційної доктрини соціалістичного реалізму, скульптура втрачає автономію. Її головним завданням стає репрезентація ідеології, створення монументів героям, політичним діячам, символам влади. Проте навіть у межах цього офіційного канону зберігалася професійна культура форми — у майстернях формувалася школа об'ємного мислення, уваги до пропорції, анатомії, рівноваги мас. Саме ця технічна досконалість, що передавалася через систему освіти, і стала основою подальшого розквіту Київської школи скульптури.

Визначні митці цього часу:

- Макар Вронський (1910–2002) — автор монументів Тарасу Шевченку (Київ, Харків, Нью-Йорк), засновник українського неокласичного монументалізму;

- Олександр Супрун (1912–1985) — створював узагальнені ліричні образи, поєднуючи академізм і камерність;
- Галина Кальченко (1926–1975) — учениця Вронського, відома своїми жіночими образами, наповненими внутрішньою гідністю та духовною теплотою;
- Іван Макогон (1908–1981) — педагог, який сформував цілу плеяду київських скульпторів, для яких форма — це не лише техніка, а вираження внутрішнього ритму;
- Василь Бородай (1917–2010) — автор пам'ятників Михайлу Грушевському, жертвам Бабиного Яру, Тарасу Шевченку; його стиль — поєднання монументальності й поетичності.

Хоча цей період офіційно обмежував художню свободу, саме тоді сформувалися основи академічної школи пластики, які згодом стануть базою Київської школи скульптури.[18]

1960–1980-ті роки: гуманізація форми та «внутрішній експеримент»

Шістдесятники принесли у скульптуру нове відчуття людини — не як героя, а як духовної істоти, зануреної в час і простір. З'являється інтимна пластика, увага до фрагменту, до живого руху. Скульптура звільняється від ідеологічного тиску і поступово відкривається до світового модернізму.

У цей період на тлі відносної культурної лібералізації, виникають тенденції внутрішнього експерименту. У пластичних структурах з'являються узагальнення, асиметрії, відкрита фактура. Скульптура стає камернішою, психологічнішою, більш метафоричною. У цей час активно формується педагогічна база Київського художнього інституту, де викладають і працюють видатні майстри — Макогон, Бородай, Щур, Маневич, — які поєднували академічну школу з відчуттям сучасності.

Представники цього етапу:

- Валентин Зноба (1926–2006) — автор камерних і монументальних творів, у яких відчутна внутрішня напруга і пластична гармонія;
- Анатолій Куш (нар. 1945) — майстер образно-метафоричної мови, автор проєкту «Незалежність України» (монумент у Києві);
- Василь Лінник (1937–2014) — поєднував декоративність із експресивною фактурою;
- Володимир Щур (нар. 1934) — педагог НАОМА, один із найвпливовіших майстрів Київської школи;
- Олександр Сухоліт (нар. 1960) — поетичний мислитель матеріалу, який приніс у скульптуру медитативність і духовний простір.

У цей період Київська школа набуває рис інтелектуальної глибини: скульптура стає способом філософського самовираження, де маса і простір перетворюються на символи внутрішніх станів.

Кінець XX — початок XXI століття: нові медіа і просторовий діалог.

Після 1991 року, із здобуттям незалежності, українські митці отримали можливість вільно експериментувати з формою, матеріалом і контекстом. Тепер скульптура взаємодіє з інсталяцією, відео, світлом, перформансом, архітектурою.

Кінець XX століття став періодом переоцінки самої суті пластичного мистецтва. Зміна політичної системи, поява незалежної України та відкриття до західного мистецького простору зумовили нові пошуки. Скульптура починає виходити за межі традиційного постаменту: з'являються інсталяції, об'єкти, тимчасові конструкції, перформативні акції. Художники працюють не лише з матеріалом, а з контекстом — простором, часом, глядацьким тілом, емоцією взаємодії. Відчуття матеріальної ваги поступово поступається вазі сенсу.[18]

Серед авторів, що визначають цей новий етап:

- Михайло Карловський — досліджує природну форму, працює з ритмами росту, дихання, енергії матеріалу;

- Костянтин Синицький — створює інтерактивні об'єкти, що залучають глядача до співпереживання простору;
- Даниїл Ровенчин — працює на межі скульптури і перформансу, розкриваючи темпоральність і процесуальність твору у статиці;
- Назар Білик — автор знакового романтично-сюрреалістичного твору *«Дош»* у Києві, у якому поєднані прозорість, рух і внутрішній стан;
- Єгор Зігура, Микола Білик, Оксана Жникруп, Олександр Дяченко — митці, що розвивають сучасну міську пластику;
- Анна Надуда, Оксана Солоп — представниці молодшої генерації, для яких матеріал стає носієм ідеї, а не лише форми.

Скульптура перетворюється на медіум взаємодії з простором і суспільством. Її межі розширюються до екології, урбанізму, соціального жесту. При цьому традиція Київської школи залишається стрижнем, що забезпечує безперервність професійної культури — здатність мислити формою, навіть у найсміливішому експерименті. При всій множинності форм українська школа зберегла пластичну культуру мислення, що стала містком між академічною традицією і сучасним експериментом. Її спадкоємність відчувається не в зовнішній стилістиці, а у способі думати через матеріал, у розумінні форми як духовно-енергетичної структури. У цьому полягає головна закономірність розвитку української скульптури XX століття: від матеріальної цілісності — до концептуальної відкритості, від образу — до процесу, від постаменту — до простору події.

Історія української скульптури XX століття — це історія діалогу між формою і свободою. Від класичного академізму до концептуальної інсталяції, від роденівського узагальнення до постмедійної відкритості, українські митці зуміли зберегти головне: повагу до матеріалу як до живої матерії духу.[22]

3.3. Передумови становлення Київської школи скульптури

Формування Київської школи скульптури відбувалося в межах складного історико-теоретичного процесу, у якому академічна традиція пластичного мислення поєдналася з поступовими пошуками нової художньої мови. Українська скульптура XX століття розвивалася не лінійно, а через послідовні зміни акцентів, у яких збереження професійної дисципліни співіснувало з потребою оновлення форми. Цей розвиток визначався не лише загальними культурними зрушеннями, а й внутрішньою логікою пластичного мислення, що формувала підґрунтя для появи індивідуальних авторських стратегій.[27]

Важливу роль у цьому процесі відіграли освітні інституції Києва, передусім майстерні Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, де скульптура осмислювалася як цілісна система роботи з об'ємом, матеріалом і простором. Педагогічна спадковість, що передавалася від покоління до покоління, забезпечувала не відтворення готових формул, а формування способу мислення, здатного поєднувати конструктивну ясність із відкритістю до експерименту. У межах цієї традиції індивідуальний стиль виникав не всупереч школі, а як результат її глибокого опанування.

Еволюція української скульптури XX століття демонструє, що оновлення пластичної мови відбувалося шляхом внутрішньої трансформації академічних принципів. Зміна матеріалів, масштабів і тем не знімала відповідальності перед формою, а, навпаки, загострювала увагу до її цілісності. Скульптура поступово відходила від нормативної завершеності, зберігаючи при цьому структурну зібраність і точність пластичного рішення. Такий підхід дозволив уникнути розриву між традицією й сучасністю, перетворивши експеримент на органічну складову професійної культури.

У межах київської пластичної традиції поступово окреслилися принципи, що визначають її ідентичність: цілісність форми як результат послідовного формотворення, органічність матеріалу як активного учасника художнього процесу та гармонія простору, у якому скульптура функціонує не ізольовано, а у взаємодії з середовищем. Ці засади не фіксуються у вигляді жорсткого

канону, проте зберігають стабільність як професійний орієнтир, що дозволяє поєднувати академічну спадщину з новими художніми пошуками.

Київська школа скульптури сформувалася як цілісне явище українського мистецтва, що поєднало академічну систему освіти, глибоку традицію формотворення та духовно-культурну атмосферу Києва як міста, в якому архітектура, природа й історія постійно перебувають у діалозі. Її становлення не можна звести до діяльності окремих митців чи педагогів — воно має комплексний характер, у якому переплітаються історичні, освітні, мистецькі та ментальні чинники.

Історико-культурне середовище Києва.

Київ завжди був містом особливого пластичного відчуття. Історико-культурне середовище Києва сформувалося як простір тривалого й багат шарового накопичення скульптурного досвіду, у якому форма з самого початку сприймалася не лише як конструктивний елемент, а як носій духовного й символічного значення. Давньоруське кам'яне та дерев'яне різьблення, що розвивалося в тісному зв'язку з архітектурою храмів, заклало традицію роботи з об'ємом, зорієнтовану на цілісність і внутрішню зібраність форми. У цих ранніх пластичних практиках простежується особливе ставлення до матеріалу як до середовища, здатного утримувати сакральний зміст, що вплинуло на подальше сприйняття скульптури в київській культурі.[25]

Подальший розвиток міського простору в добу українського бароко посилив цей пластичний досвід, поєднавши експресивність і декоративність із чіткою архітектонікою. Скульптурне оздоблення соборів і монастирських ансамблів формувало уявлення про форму як елемент синтезу мистецтв, де пластика не існує автономно, а вступає в діалог із архітектурою, світлом і простором. Такий тип взаємодії закріпив у київській традиції особливу увагу до середовища, у межах якого скульптура функціонує як частина цілісного просторового образу.

У XVIII–XIX століттях ця традиція отримала подальший розвиток у творчості будівничих і майстрів монументальної пластики, які працювали з міським простором як з художнім цілим. Синтез архітектури й скульптури в цей період сприяв формуванню відчуття масштабу й конструктивної ясності, що згодом стало важливою складовою професійного мислення київських скульпторів. Міський ландшафт Києва поступово перетворювався на своєрідну пластичну школу, де форма осмислювалася в безпосередньому зв'язку з просторовим і культурним контекстом.[25]

На межі XIX–XX століть у Києві формується мистецьке середовище нового типу, у якому традиції академізму співіснують із впливами європейських художніх течій. Це поєднання не призводить до витіснення попереднього досвіду, а створює ситуацію співприсутності різних пластичних мов, що стимулює пошук нових форм виразності. Київ стає місцем активного обміну ідей, де професійна школа починає усвідомлювати себе як простір не лише навчання, а й художнього експерименту.

Відкриття у 1917 році Української академії мистецтв стало ключовою подією, що закріпила цей процес на інституційному рівні. Академія об'єднала художників і педагогів, для яких скульптура була не ремеслом у вузькому сенсі, а сферою осмислення форми як культурної та духовної категорії. Саме в межах цієї інституції закладалися принципи професійної підготовки, що поєднували академічну дисципліну з відкритістю до нових художніх орієнтирів.

Подальша трансформація Української академії мистецтв у Київський художній інститут, а згодом у НАОМА, не зруйнувала цієї засадничої логіки, а забезпечила її спадковість упродовж десятиліть. Освітнє середовище Києва стало простором, у якому історичний пластичний досвід міста інтегрувався в сучасну професійну підготовку, формуючи тип скульптурного мислення, зорієнтований на цілісність форми, відповідальність перед матеріалом і уважність до простору.[29]

У такому історико-культурному контексті Київська школа скульптури постає не як випадкове явище, а як закономірний результат тривалого процесу,

у якому міська традиція, архітектурна культура та інституційна спадковість взаємодіють і взаємно підсилюють одна одну. Саме це середовище створило умови для формування пластичної культури, здатної поєднувати академічну основу з відкритістю до трансформацій, що згодом визначило характер сучасних експериментальних пошуків у межах Київської школи скульптури.

Освітні й педагогічні основи.

З перших десятиліть ХХ століття саме у стінах академії закладаються підвалини тієї пластичної культури, яка згодом отримала назву Київської школи. Тут працювали визначні майстри, що поєднували гуманістичний підхід до людини та глибоке розуміння матеріалу. Освітні й педагогічні засади Київської школи скульптури сформувалися як особливий тип професійного середовища, у якому передача технічних навичок невіддільна від формування способу пластичного мислення. З перших десятиліть ХХ століття академія в Києві стала простором, де скульптура осмислювалася не як сукупність прийомів, а як цілісний процес роботи з формою, матеріалом і людською присутністю. Педагогічна модель ґрунтувалася на поєднанні гуманістичного бачення людини та глибокого розуміння природи матеріалу, що створювало умови для виховання митців, здатних мислити об'ємом, а не лише відтворювати зовнішній образ.

Вагомий внесок у становлення цієї педагогічної традиції зробив Михайло Гаврилко, чия діяльність у стінах академії поєднувала романтичну чутливість із увагою до національних образів і народної пластики. Його підхід формував у студентів відчуття образу як носія внутрішнього змісту, де форма не зводиться до анатомічної точності, а працює з емоційною й символічною напругою. Через звернення до народних мотивів Гаврилко закладав у педагогічний процес ідею спадковості культури як живого джерела пластичного мислення.[26]

Іншу, більш конструктивну й монументальну лінію в київській освіті репрезентував Макар Вронський, чия творчість і педагогічна діяльність визначили формування монументальної школи. Його образи, зокрема численні

скульптурні втілення Тараса Шевченка, стали зразком поєднання узагальненого об'єму з ясною ідеєю пластичної цілісності. У навчальному процесі Вронський наголошував на відповідальності перед масштабом і простором, виховуючи в учнях здатність мислити скульптуру як частину міського й культурного середовища.

Особливу роль у формуванні київської пластичної культури відіграв Іван Макогон, чия педагогічна практика зосереджувалася на внутрішньому русі форми. Він виховав покоління скульпторів, для яких форма не була статичною оболонкою, а розглядалася як результат внутрішньої динаміки об'єму. Макогон формував у студентів вміння бачити пластичну структуру зсередини, відчувати напругу й рівновагу мас, що згодом стало однією з характерних рис Київської школи.

Лінію монументальної пластики зберіг і розвинув Василь Бородай, водночас наповнивши її ліричним виміром. У його педагогічній і творчій практиці монумент не втрачав масштабності, проте набував внутрішньої емоційної зосередженості. Такий підхід сприяв формуванню пластичного мислення, у якому сила об'єму поєднувалася з тонкою психологічною інтонацією, що відрізняє київську традицію від суто декларативної монументальності.

У другій половині XX століття важливий внесок у розвиток освітньої моделі НАОМА зробив Володимир Щур, який у 1970–1990-х роках посилив аналітичний вимір навчання. Його підхід був спрямований на усвідомлене дослідження форми, близьке до феноменологічного бачення, де скульптура розглядається як досвід присутності й сприйняття. У педагогічному процесі Щур наголошував на необхідності аналізу пластичної структури не лише через результат, а й через процес її становлення, що розширювало можливості індивідуального експерименту.

У сукупності ці педагогічні лінії сформували в Києві освітнє середовище, у якому академічна дисципліна не протиставлялася творчій свободі, а ставала її основою. Передача знання від майстра до учня відбувалася не як копіювання

стилю, а як формування здатності мислити формою, працювати з матеріалом і відповідально ставитися до простору. Саме така освітня модель створила умови для появи Київської школи скульптури як живої традиції, у межах якої професійна спадковість поєднується з відкритістю до індивідуальних і сучасних пластичних пошуків.

Видатні педагоги київської школи скульптури:

- Михайло Гаврилко, який приніс у педагогіку поетичний романтизм і любов до народних мотивів;
- Макар Вронський — автор монументальних образів Шевченка, засновник київської монументальної школи;
- Іван Макогон — педагог, що сформував цілу генерацію скульпторів-пластиків, у яких домінує «внутрішній рух форми»;
- Василь Бородай — продовжувач монументальної традиції, але з глибокою ліричною напругою;
- Володимир Щур — педагог НАОМА, який у 1970–1990-х роках розвинув аналітичний підхід до форми, близький до феноменологічного бачення.

Педагогічна система Київської школи скульптури формувалася як майстернева не лише в організаційному сенсі, а передусім як спосіб передавання пластичного досвіду, що не піддається формалізації. У цьому середовищі навчання ніколи не зводилося до засвоєння технічних алгоритмів чи відтворення зразків; воно будувалося навколо поступового входження в матеріал, у його опір, вагу й внутрішню логіку. Учитель виступав не транслятором готових рішень, а провідником у процесі формування здатності мислити об'ємом, відчувати форму як результат внутрішнього стану, а не зовнішнього конструювання.[27]

Майстерня в Київській школі була простором особливої концентрації, де робота з матеріалом набувала характеру тривалого, уважного дослідження. Тут форма народжувалася не через імпульсивний жест, а через зосереджене

співвіднесення внутрішнього наміру з фізичною природою речовини. Така практика виховувала в студентів терпіння й відповідальність, привчала сприймати процес як рівноцінний результату. Пластичне мислення формувалося поступово, у діалозі з матеріалом, де кожна помилка ставала не перешкодою, а етапом пізнання.

У цьому контексті навчання набувало рис спільної роботи, де індивідуальний пошук відбувався в присутності інших, але без змагання чи жорсткої ієрархії. Атмосфера майстерні створювала умови для співтворення, у якому різні авторські інтонації не нівелювалися, а співіснували, взаємно загострюючи відчуття форми. Педагогічний процес не відокремлювався від художнього, і саме ця невіддільність робила освіту Київської школи живою й відкритою до трансформацій.

Звідси походить особливе розуміння школи не як стилістичної програми чи набору формальних ознак, а як способу буття мистецтва. Форма в цьому середовищі не мислилася як завершений продукт, вона перебувала в постійному становленні, зберігаючи зв'язок із внутрішнім ритмом мислення митця. Такий підхід виховував здатність працювати з недомовленістю, напругою, паузою, не прагнучи остаточного закриття образу.

Саме ця майстернева модель зумовила стійкість Київської школи скульптури в умовах культурних змін. Вона дозволила зберегти класичну пластичну культуру без її консервації, відкривши простір для сучасного експерименту, що не заперечує традицію, а виростає з неї. Школа продовжує існувати як феномен не завдяки повторюваності форм, а завдяки передаванню способу мислення, у якому форма залишається живою, динамічною й внутрішньо зосередженою.

2.4. Співвідношення традиції та експерименту (академізм — метамодерн)

Формування Київської школи скульптури відбувалося в полі постійної взаємодії між академічною традицією та прагненням до оновлення, що з часом

набуло характеру усвідомленого експерименту. Академізм у цьому контексті постає не як набір стилістичних приписів, а як спосіб професійного мислення, заснований на дисципліні роботи з матеріалом, простором і тілесністю. Саме ця дисципліна забезпечила тяглість пластичної культури, дозволивши школі зберегти внутрішню цілісність за умов історичних і культурних змін.

Упродовж XX століття академічна традиція Києва сформувала тип пластичного мислення, у межах якого скульптура осмислювалася як послідовний і відповідальний процес організації об'єму. Йдеться не про механічне дотримання канону, а про внутрішню логіку формотворення, де кожне рішення впливає з попереднього і підпорядковується цілісності просторової структури. Такий підхід виховував уважність до матеріалу, масштабу й конструкції, створюючи середовище, у якому форма не допускала випадковості й не потребувала зовнішнього ефекту для утвердження власної художньої переконливості.[29]

Цей принцип виразно простежується у творчості Івана Кавалерідзе, чия монументальна пластика поєднує узагальнення мас із чіткою просторовою організацією. Його роботи демонструють, як складні модерністські інтонації можуть виникати з академічної основи, не руйнуючи її, а трансформуючи зсередини. Об'єм у Кавалерідзе не дробиться на окремі елементи, а вибудовується як цілісний пластичний блок, у якому деталь не домінує над формою, а працює на її структурну напругу. Саме тут експеримент проявляється як зміна пластичної мови за умови збереження конструктивної ясності.[22]

Аналогічний тип мислення характерний для покоління київських скульпторів середини XX століття, зокрема для Валентина Знобі, у творчості якого портретна й станкова пластика ґрунтується на точному співвідношенні об'ємів і стриманій роботі з матеріалом. Його образи не тяжіють до зовнішньої експресії чи деформації, натомість зосереджені на внутрішній зібраності та пластичній рівновазі. Скульптура тут розвивається як продумана система форм,

у якій кожен елемент служить загальній структурі, а художнє новаторство виникає через уточнення, а не заперечення засад.

У монументальних практиках другої половини ХХ століття, зокрема в роботах Василя Бородая, ця логіка набуває масштабнішого звучання. Його пластика поєднує узагальненість і конструктивну визначеність, зберігаючи чіткий контроль над об'ємом навіть у великих просторових формах. Монумент тут не перетворюється на сукупність символічних жестів, а постає як результат тривалого формотворчого процесу, у якому експресія підпорядкована структурі. Навіть у межах ідеологічно зумовлених тем зберігається відчуття професійної відповідальності перед матеріалом і простором.

Цю ж лінію внутрішньої дисципліни та конструктивної ясності продовжує Болеслав Карловський, представник київського покоління шістдесятників, для якого академічна школа була не зовнішньою нормою, а способом мислення. У його монументальних і станкових роботах форма вибудовується через зважене співвідношення мас і продуману роботу з об'ємом, що виключає випадковий жест або декоративну надмірність. Скульптура в його практиці постає як результат мислення матеріалом, де простір і форма перебувають у стані врівноваженої напруги. Саме така позиція дозволяє говорити про експеримент як про розширення академічної логіки, а не її заперечення.

Сукупність цих прикладів окреслює характерну для Київської школи модель розвитку, у межах якої оновлення пластичної мови відбувається шляхом внутрішньої трансформації традиції. Відхилення від усталених форм стає можливим лише після глибокого засвоєння професійних засад, а нові художні рішення з'являються як відповідь на зміну культурного середовища, а не як жест розриву. Саме така логіка — поступове зростання нової форми з уже наявного досвіду — забезпечила тяглість київської скульптурної школи й створила підґрунтя для подальших індивідуальних пошуків, що зберігають зв'язок із академічною основою навіть у змінених історичних і культурних умовах.[42]

Сучасні експериментальні практики київської скульптури демонструють зміщення акцентів у пластичному мисленні, яке відбувається без руйнування академічної основи. Форма стає відкритішою до процесу, менш залежною від традиційного уявлення про завершеність, але зберігає професійну точність і внутрішню дисципліну, вироблену школою. Це не жест заперечення, а переорієнтація пластичного мислення на інші режими присутності об'єму в просторі, де значення виникає не з декларації, а з тонкої роботи з матеріалом, масштабом і середовищем.

Показовим у цьому контексті є доробок Назара Білика, зокрема скульптура «Дощ», у якій класично вивірена фігура людини вступає в складну взаємодію з простором і природною стихією. Академічна точність пропорцій і пластична ясність тут поєднуються з відкритістю форми до середовища, що радикально змінює спосіб її сприйняття. Скульптура перестає бути замкненим об'єктом і набуває процесуального характеру, не втрачаючи при цьому конструктивної зібраності. У цій роботі експеримент не спрямований на деформацію форми, а на зміну її статусу — від статичного тіла до події в просторі.

Інший тип переорієнтації пластичного мислення простежується у творчості Михайла Карловського, де академічна дисципліна стає підґрунтям для внутрішньо зосередженого експерименту. Його цикли, пов'язані з міфологічними та біблійними образами («Пандора», «Давид», «Персей»), демонструють редукцію зовнішньої наративності на користь пластичної концентрації. Форма зберігає чіткість об'єму й професійну завершеність, водночас відкриваючись до багатозначності та недомовленості. Тут експеримент полягає не у зміні анатомії чи матеріалу, а у зсуві семантичного центру, де традиційний образ функціонує як архетипна структура, актуалізована в сучасному культурному полі.[55]

Подібну логіку можна простежити й у практиках Костянтина Синицького, чия скульптура працює з тілесністю як з пластичним станом, а не з репрезентативною формою. Подовжені пропорції, стримана експресія, редукція

деталей формують образи, у яких академічна школа відчувається на рівні володіння матеріалом і простором, але результат спрямований на інший тип сприйняття. Форма тут не прагне до класичної замкненості; вона зберігає внутрішню напругу, що дозволяє говорити про процесуальність як про одну з ключових рис сучасного експерименту в межах школи.

У творчості Данііла Ровенчина зсув до нових режимів пластичної присутності набуває більш радикального характеру, але не виходить за межі академічної логіки. Його проєкти «Cells», «You and Me» демонструють фрагментацію тіла, використання прозорих матеріалів і інсталятивних рішень, однак за цими формальними експериментами стоїть точне знання анатомії, пропорції й просторової організації. Академічна основа тут не зникає, а стає прихованою структурою, яка утримує форму від розпаду, навіть коли вона перебуває в стані відкритості й вразливості.[68]

До цього ж кола можна віднести й практики Жанни Кадирової, у яких скульптурне мислення розширюється в бік об'єкта та просторової інтервенції. Хоча її роботи часто виходять за межі традиційної скульптури, принципи роботи з матеріалом і просторовою логікою зберігають зв'язок з академічною школою. Форма тут функціонує як результат точного розрахунку й дисциплінованої побудови, навіть коли набуває рис процесуального або контекстуального жесту.

Усі ці приклади дозволяють окреслити специфіку метамодерного стану сучасної київської скульптури. Метамодерн фіксує співіснування серйозності академічної традиції та досвіду постмодерної дистанції в режимі коливання, де форма не відмовляється від внутрішньої зібраності, але допускає багатозначність і відкритість. Експеримент у цьому контексті спрямований не на демонстрацію новизни як такої, а на уточнення внутрішніх можливостей пластичної мови, на пошук нових способів присутності об'єму в просторі й часі, а сучасні експериментальні практики київських скульпторів засвідчують модель розвитку, у якій академічна основа не ліквідується, а трансформується. Форма зберігає відповідальність перед матеріалом і професійною традицією,

водночас виходячи за межі класичної завершеності. Саме в цій напрузі між зібраністю та відкритістю, між традицією й експериментом, формується сучасне обличчя Київської школи скульптури як живого, динамічного й методологічно цілісного художнього явища.

Взаємини академізму й метамодерного експерименту в Київській школі визначаються діалогом. Академічна дисципліна забезпечує стабільність мислення, експеримент відкриває простір актуалізації. Форма зберігає відповідальність перед матеріалом і тілесністю, відмовляючись від остаточної замкненості. У цій напрузі між традицією та оновленням окреслюється сучасна ідентичність Київської школи скульптури, що поєднує історичну тяглість із чутливістю до змін культурного середовища.

Висновки до Розділу 2

Розвиток української скульптури ХХ століття виявляє складну, але послідовну логіку руху від академічної цілісності форми до відкритості сучасних пластичних експериментів. Цей процес не має характеру ламаного переходу або радикального зламу; він розгортається як поступове зміщення художніх акцентів, у межах якого професійна дисципліна зберігає свою визначальну роль. Академічна школа в Києві виробила особливий тип мислення, що дозволяв працювати з формою як з автономною, внутрішньо впорядкованою структурою, здатною до трансформації без втрати конструктивної ясності.

Упродовж десятиліть київська скульптура розвивалася як простір відповідального ставлення до матеріалу й об'єму. Форма осмислювалася як результат послідовного формотворення, у якому кожен етап був підпорядкований цілісності. Саме ця логіка дозволила уникнути поверхового новаторства й заклала підґрунтя для внутрішнього експерименту, що не потребував зовнішньої ефектності. Професійна культура, сформована в освітніх майстернях, стала гарантією того, що зміна художньої мови не руйнує пластичну основу, а відкриває нові режими її функціонування.

У другій половині ХХ століття оновлення скульптурної мови відбувалося через переосмислення традиційної завершеності. Форма поступово втрачала жорстку замкненість, набуваючи рис процесуальності й внутрішньої напруги. Скульптура почала працювати не лише як об'єкт, а як стан — зосереджений, відкритий, іноді фрагментарний, але структурно вивірений. У такому підході зберігалася відповідальність перед матеріалом, що не дозволяло формі розпастися на випадкові жести.

Після здобуття Україною незалежності ця тенденція набула нової інтенсивності. Скульптура вийшла за межі традиційного постаменту й почала активно взаємодіяти з простором, часом і глядацькою присутністю. Водночас зв'язок із академічною школою не було втрачено: знання анатомії, пропорції,

рівноваги мас залишалися прихованою, але дієвою структурою, що утримувала форму в межах професійної культури. Саме завдяки цьому сучасні експериментальні практики не перетворилися на довільну гру форм, а зберегли пластичну переконливість.

Показовими в цьому контексті є роботи Назара Білика, де класично вивірена фігура вступає в складні відносини з природним і міським середовищем. У скульптурі «Дош» академічна точність поєднується з відкритістю форми до зовнішніх чинників, що змінюють її статус із замкненого об'єкта на подію в просторі. Пластична ясність тут не зникає, а стає умовою для нового способу присутності скульптури.

Інший вимір сучасного експерименту простежується у творчості Михайла Карловського, де академічна дисципліна слугує основою для зосередженої роботи з архетипними образами. Його скульптурні цикли, пов'язані з біблійними й міфологічними мотивами, демонструють зсув від наративності до пластичної концентрації. Об'єм зберігає завершеність, але смисл не фіксується остаточно, залишаючись відкритим до інтерпретації. У цьому випадку експеримент відбувається на рівні семантичної структури, а не формального руйнування.

Подібний тип пластичного мислення характерний для робіт Костянтина Синицького, де тіло розглядається як стан, а не як репрезентативна фігура. Подовжені пропорції, редукція деталей, стриманий жест формують образи, у яких форма перебуває в постійній внутрішній напрузі. Академічна школа відчувається в точності роботи з матеріалом і простором, але результат спрямований на інший тип сприйняття, де завершеність поступається процесуальності.

У творчості Даніила Ровенчина цей зсув набуває інсталятивного виміру. Його проєкти демонструють фрагментацію тіла, використання прозорих матеріалів і просторову відкритість, однак за цими експериментами стоїть точне знання пластичної структури. Академічна основа тут не зникає, а працює

як внутрішній каркас, що дозволяє формі залишатися цілісною навіть у стані вразливості.

До цього кола належать і практики Жанни Кадирової, у яких скульптурне мислення розширюється в бік об'єкта й просторової інтервенції. Робота з матеріалом і масштабом зберігає зв'язок із академічною культурою, попри вихід за межі традиційної скульптури. Форма функціонує як результат точного розрахунку й дисциплінованої побудови, навіть коли набуває рис тимчасовості або контекстуального жесту.

Сукупність цих практик дозволяє окреслити метамодерний стан сучасної київської скульптури. Його визначає співіснування серйозності академічної традиції та відкритості до багатозначності, де форма не втрачає внутрішньої зібраності, але відмовляється від остаточної замкненості. Експеримент у цьому полі не є самоціллю; він спрямований на уточнення можливостей пластичної мови, на пошук нових способів присутності об'єму в просторі й часі.

У цьому діалозі між дисципліною та відкритістю формується сучасна ідентичність Київської школи скульптури. Її спадкоємність проявляється не в повторенні формальних ознак, а в здатності мислити матеріалом, утримувати форму в стані внутрішньої напруги й водночас відкривати її до нових культурних контекстів. Саме ця якість забезпечує школі життєздатність і дозволяє розглядати її як цілісний, динамічний феномен українського мистецтва XX — початку XXI століття.

РОЗДІЛ 3

СУЧАСНІ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ПОШУКИ В МЕЖАХ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ СКУЛЬПТУРИ

У сучасній скульптурі експериментальні стратегії розвиваються у різних художніх школах світу, які, зберігаючи власну традицію, переосмислюють її у відповідь на виклики XXI століття. Експеримент тут розуміється не як відмова від форми, а як спроба поєднати матеріал, тіло, простір і технологію у новому способі мислення, сучасні школи скульптури рухаються в напрямі, де традиція й досвід епохи взаємодіють так, ніби форма сама шукає спосіб переосмислити час.

У Європі цей рух відчутний у роботах Аніша Капура (*Sky Mirror* (див. Додаток А, рис. А.1), *Перевертаючи світ догори дригом*) (див. Додаток А, рис. А.2), Річарда Серри (*The Matter of Time*) (див. Додаток А, рис. А.3) або Урса Фішера (*Untitled (Lamp/Bear)*) (див. Додаток А, рис. А.4), де пластика поєднує мінімалізм, матеріальну силу і концептуальну простоту. В Америці експеримент охоплює гібридні форми — від монументальних ленд-артів Майкла Гейзера (*City*) (див. Додаток А, рис. А.5) до психологічних скульптур Рейчел Уайтрід (*Embankment*) (див. Додаток А, рис. А.6). У Японії межу між ремеслом і метафізичною точністю окреслює Коха Ніва (*PixCell*) (див. Додаток А, рис. А.7), Чіхару Сіота (*The Key in the Hand*) (див. Додаток А, рис. А.8), де скульптура стає просторовим переживанням. У Латинській Америці провідними залишаються тілесність і соціальна напруга — Доріс Сальседо (*Shibboleth*) (див. Додаток А, рис. А.9) та Адріан Вільяр Рохас (*The Most Beautiful of All Mothers*) (див. Додаток А, рис. А.10) працюють на межі матеріальної деформації та екзистенційної притчі.

Сучасна українська скульптура розвивається у кількох регіональних школах, кожна з яких поєднує спадкоємність академічної підготовки з авторськими експериментами нової доби. Сучасна київська школа скульптури поєднує академічну точність і сучасну метамодерну чутливість: фігура зберігає

ясність і стриманість форми, але відкривається для психологічної багатозначності, символічності та експериментів із матеріалом. Це робить Київ один із найпомітніших центрів сучасної української пластики.

3.1. Структура мистецтвознавчого аналізу творчості митця та систематизація інформації

Для цілісного та науково обґрунтованого вивчення творчості сучасних митців у даному дослідженні запроваджено двокомпонентну систему збору та впорядкування інформації, що складається з двох взаємопов'язаних таблиць баз даних. Така структура відповідає сучасним тенденціям каталогізації мистецької спадщини, а також забезпечує можливість здійснювати аналіз на різних рівнях — від загальних стильових характеристик до детального розбору окремих творів.

Перший рівень становить основна база даних, яка містить узагальнену інформацію про митця. До неї входять біографічні відомості, дані про освіту та художнє середовище, характеристика стилю, приналежність до певної мистецької школи, ключові теми та мотиви творчості. Важливим структурним елементом є також загальний мистецтвознавчий аналіз, що окреслює індивідуальні особливості пластичної мови митця, його місце у сучасному художньому процесі та внесок у розвиток Київської школи скульптури. Основна база фіксує «портрет митця» як цілісної творчої одиниці і є відправною точкою для подальшого, більш деталізованого аналізу.

1. Ідентифікаційний блок

1. Прізвище, ім'я, по батькові
2. Ім'я латиною
3. Дата народження
4. Місце народження
5. Країна діяльності

2. Освітній блок

8. Художня освіта

- заклад
- роки
- спеціальність
- викладачі

3. Професійні дані

9. Основні види мистецтва

10. Жанри

11. Матеріали та техніки

4. Стилiстичний портрет

12. Художній напрям (класифікація):

- модернізм / неомодерн
- постмодерн
- метамодерн

13. Стилiвові ознаки:

- композиція
- фактура
- пропорції
- пластична мова
- колористика (якщо є розпис)

14. Психологія образів

15. Мотиваційні теми (архетипи, міфологія, релігія, ідентичність, театр)

16. Символи та іконографічні лінії митця

17. Приналежність до школи

18. Порівняння з поколіннями (напр., Карловський ↔ Синицький ↔ Ровенчин)

5. Роль митця в культурі

20. Внесок у розвиток української скульптури
21. Новаторські прийоми
22. Виставкова географія (перелік ключових)
23. Роботи в публічному просторі
24. Значення для сучасності

6. Узагальнений аналітичний розділ

29. Цілісний мистецтвознавчий аналіз

Висновок про стиль і значення

БАЗА ДАНИХ ТВОРІВ МИТЦЯ

Другий рівень представлений таблицею творів, яка підпорядковується основній і структурується за принципом каталог-резоне. У цій базі зосереджено інформацію про вибіркові твори митця: назву, рік створення, матеріал, техніку, розміри, приналежність до певної серії або циклу, виставкову історію. Окремим блоком виступає мистецтвознавчий аналіз твору, що включає формально-пластичні характеристики, іконографічні та символічні елементи, стильову класифікацію (модерн, постмодерн, метамодерн), а також інтерпретацію твору в контексті творчої еволюції митця й загальних тенденцій у скульптурі.

1. Ідентифікація твору

1. Назва твору
2. Рік створення
3. Матеріал (бронза, глина, віск, метал, композиція)
4. Техніка (литво, моделювання, патинування, позолота...)
5. Розміри
6. Серія / цикл

2. Формальний аналіз (морфологія та пластика)

9. Композиція (статична, динамічна, вертикальна, фронтальна...)
10. Пластика форми (узагальнення, фрагментація, деформація)
11. Фактура (гладка/груба, патина, шліфування)
12. Колір та поліхромія
13. Просторовість (замкнутість / розкритість / взаємодія з середовищем)

3. Семантичний аналіз

14. Іконографія (міф, Біблія, архетипи, *commedia dell'arte*...)
15. Символіка
16. Психологічний стан фігури
17. Жест / рух / пластична інтонація
18. Наративність чи її відсутність

4. Стилiстична класифікація твору

19. Попереднє мистецтвознавче визначення:
 - модернізм
 - постмодерн
 - метамодерн
 - неокласичний мінімалізм
 - архетипний фігуратив
 - експресивний символізм
20. Аргументація стилістичної приналежності

5. Контекст існування твору

24. Виставки, де експонувався твір
25. Поточне місцезнаходження (музей, приватна колекція)

26. Відомі фото, каталоги, інв. номери

Співвідношення двох баз даних — «Митець» та «Твір» — створює багаторівневу структуру, яка дозволяє послідовно та методично опрацьовувати художню спадщину. Основна база забезпечує широку аналітичну рамку, тоді як вбудована база надає можливість занурення у конкретний пластичний матеріал і детальне вивчення тих експериментальних підходів, що формують своєрідність авторської мови. Така система робить можливим як вертикальний аналіз (розвиток митця в часі), так і горизонтальний (порівняння творів у межах однієї серії або між різними митцями школи).

Запроваджені бази даних використовуються у цій дипломній роботі як структура збору, систематизації та аналітичного опрацювання інформації, що дозволяє забезпечити наукову точність дослідження, уникнути фрагментарності й створити цілісне уявлення про особливості сучасних експериментальних пошуків у межах Київської школи скульптури.

3.2. Загальний профіль митців Київської школи

Розгляд індивідуальних профілів митців Київської школи скульптури потребує фокусу на тих параметрах, що визначають не окремі стилістичні відмінності, а спосіб існування пластичної мови в межах спільного професійного поля. Йдеться про поєднання академічної підготовки з авторською стратегією, про характер роботи з об'ємом і матеріалом, про міру відкритості форми до простору та семантичної багатозначності. Загальний профіль у цьому сенсі фіксує не біографічні віхи, а конфігурацію пластичного мислення, у якій спадковість школи проявляється через різні режими індивідуального жесту.

Передбачений у роботі план аналізу творчості митців Київської школи скульптури застосовується як універсальна модель, що дозволяє розглядати індивідуальні авторські практики в межах єдиної методологічної рамки. Такий підхід забезпечує зіставність матеріалу та виключає фрагментарність аналізу,

водночас залишаючи простір для виявлення специфіки кожної пластичної мови. Загальний план не підміняє індивідуальний аналіз митця, а задає послідовність розгляду, у межах якої історико-описовий, формально-аналітичний, іконографічний і контекстуальний рівні поєднуються в цілісну аналітичну структуру.

Використання єдиного плану аналізу дозволяє простежити, як спільна академічна основа трансформується в різні авторські стратегії, що відрізняються характером роботи з об'ємом, тілесністю та смисловою організацією форми. Така уніфікація методики створює можливість не лише глибокого аналізу окремих творчих практик, а й їхнього подальшого порівняння в межах одного художнього середовища. Саме в цьому вимірі загальний план виступає інструментом виявлення внутрішньої логіки Київської школи скульптури як системи, що поєднує спадковість і експеримент без втрати професійної цілісності.

Нижче подано чіткий, робочий план аналізу творчості митців, узгоджений із:

- чотирма методологічними підходами, закладеними в **Розділі 1**;
- двокомпонентною систематизацією даних (дві таблиці) з **Розділу 3**.

План аналізу творчості митця

I. Узагальнений профіль митця (на основі Таблиці 1: «Митець»)

Мета: зафіксувати конфігурацію пластичного мислення митця в межах Київської школи.

1. Ідентифікація та поколіннева позиція в Київській школі.
2. Освітній і професійний контекст (академічна спадковість, майстерні, середовище).
3. Загальна характеристика пластичної мови (цілісність форми, робота з об'ємом, матеріалом).
4. Тематичні й мотиваційні лінії (архетипи, міфологія, біблійні образи).

5. Місце митця в сучасному художньому процесі (співвідношення традиції та експерименту).

II. Історико-описовий аналіз

Мета: вписати творчість митця в часову та середовищну логіку школи.

1. Періодизація творчості (ранній / зрілий / пізній етапи).
2. Спадковість академічних принципів і їх трансформація.
3. Функція етапів як каркасу для подальшого аналізу (без інтерпретацій).

III. Формально-аналітичний аналіз (на матеріалі вибраних творів)

Мета: виявити внутрішню логіку форми.

1. Об'єм і просторове мислення (маса / порожнеча, замкненість / відкритість).
2. Матеріал і фактура (бронза, поверхня, слід обробки).
3. Пропорція, ритм, пластична структура.
4. Тілесність і жест як пластичний стан.
5. Автономія форми як носій смислу.

(Дані фіксуються та зіставляються через **Таблицю 2: «Твір».**)

IV. Іконографічний / семантичний аналіз

Мета: розкрити смислову організацію образу без наративу.

1. Джерела образів (міф, Біблія, архетип, тощо).
2. Редукція сюжету та перехід до знака.
3. Архетип і універсалізація фігури.
4. Багатозначність і недомовленість.
5. Взаємодія образу і форми як єдиного смислового поля.

V. Контекстуальний аналіз

Мета: показати умови функціонування творів.

1. Інституційний контекст (Київ, академія, майстерні).
2. Виставкові практики й публічний простір.
3. Просторовий контекст і взаємодія з глядачем.
4. Соціокультурний горизонт сучасності.

VI. Аналіз вибраного твору

Мета: застосувати всі підходи на конкретному матеріалі.

Для кожного твору:

1. Технічні параметри.
2. Формально-аналітичний розбір.
3. Семантична структура образу.
4. Контекст існування (виставки, колекції).
5. Місце твору в еволюції митця.

VII. Узагальнюючий висновок по митцю

Мета: зафіксувати авторську модель.

1. Тип пластичного мислення.
2. Співвідношення академічної дисципліни та експерименту (метамодерний режим).
3. Внесок у розвиток Київської школи.

Цей план гарантує методологічну чистоту, виключає повтори, узгоджується з уже написаними розділами

3.2. Загальний профіль митців Київської школи

Загальний профіль митців Київської школи скульптури окреслює спільні риси пластичного мислення, що сформувалися в межах академічної традиції та зберігають свою дієвість у сучасних художніх умовах. Йдеться не про уніфікацію стилю чи образної мови, а про спільну професійну основу, яка проявляється у відповідальному ставленні до матеріалу, увазі до об'єму та

внутрішньої логіки форми. Саме ця основа дозволяє митцям працювати з різними художніми стратегіями, зберігаючи спадковість школи на рівні мислення.

У подальшому аналізі увага зосереджується на трьох митцях - Михайло Карловський, Костянтин Синицький, Динііл Ровенчин, чії практики репрезентують різні покоління та художні позиції в межах Київської школи. Їхні роботи демонструють, як спільна академічна основа трансформується в окремі пластичні мови, що відрізняються ступенем зосередженості форми, характером тілесності та способом взаємодії з простором. Саме через зіставлення цих профілів стає можливим простежити внутрішню різноманітність школи й окреслити механізми, за допомогою яких вона зберігає цілісність, не втрачаючи здатності до оновлення.

3.2.1. Михайло Карловський

Одним з представників київської школи скульптури є Михайло Болеславович Карловський — митець, чия творча біографія органічно вписується в спадкоємність поколінь, оскільки він виріс у середовищі, де професія була не лише ремеслом, а й мовчазною традицією родинної культури: його батько, Болеслав Михайлович Карловський, київський скульптор, залишив виразний слід у міському просторі, зокрема спільною з Едвардом Кунцевичем монументальною композицією «Праця» на станції метро «Дніпро».

Михайло Болеславович Карловський, народжений 26 травня 1968 року в місті Миколаїв, — український скульптор і художник, член Національної спілки художників України з 1995 року.[52]

З 1989 по 1992 рік Михайло навчався на факультеті скульптури Київського художнього інституту (нині — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури) та здобув ґрунтовну академічну підготовку у майстернях професорів Івана Васильовича Макогона та Віктора Васильовича Сухенка, що надало йому класичну основу для подальшого

творчого розвитку. Академічна підготовка в Києві стала визначальною для становлення його пластичного мислення, зорієнтованого на роботу з об'ємом, матеріалом і внутрішньою конструкцією форми.

Після завершення київського етапу освіти Карловський продовжив навчання за кордоном. У 1992–1994 роках він здобував фах у Вищій школі мистецтв і дизайну «Бург Гібихенштайн» у німецькому місті Галле (Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle), де у 1995 році успішно захистив диплом за спеціальністю «Скульптура». Того ж 1995 року він став членом Співки художників України, що відобразило визнання його творчих досягнень у національному мистецькому середовищі. У 1995–1998 роках Михайло Карловський навчався в аспірантурі під керівництвом професора Берндта Гьобеля, поглиблюючи свої теоретичні й практичні знання у сучасній скульптурі. На сьогодні Карловський живе та працює між Берліном і Києвом, підтримуючи активний творчий діалог між українським і європейським мистецькими контекстами. Міжнародний контекст не призвів до розриву з київською школою, натомість посилив увагу до внутрішньої зібраності форми й універсальності образу, що дозволяє його творам функціонувати поза локальними культурними рамками.

Творчий доробок Михайла Карловського охоплює численні персональні та групові виставки в Україні та за кордоном. Його роботи представлені в музейних і приватних колекціях, зокрема в Німеччині, Україні та інших країнах. Окреме місце в біографії митця посідають монументальні проєкти й твори в публічному просторі, серед яких — відновлення скульптурної фігури Ребекки для історичного фонтану в Дрездені (іл.Б28, Б29), що засвідчує його професійну здатність працювати з масштабом, архітектурним контекстом і історичною формою. Також у Майнці його роботи на фасадах вибудовують діалог між архітектурною площиною та скульптурним об'ємом; у Лейпцигу й у Кам'яному Броді його ансамблі стають не просто декоративними елементами, а виразними маркерами простору.

Творчість Михайла Карловського репрезентує один із показових варіантів розвитку Київської школи скульптури в умовах сучасних художніх трансформацій. Його практика формується на ґрунті академічної пластичної культури, однак не замикається в межах нормативної завершеності, а послідовно розгортається в бік внутрішньої концентрації форми та смислової багатозначності образу. У цьому поєднанні професійної дисципліни й відкритості до переосмислення традиції проявляється характерна для школи модель розвитку, у якій індивідуальний жест не заперечує спадковості, а уточнює її.

Карловський працює з фігуративною скульптурою як із пластичним станом, у якому тіло, об'єм і матеріал утворюють єдину структуру. Його образи не тяжіють до зовнішньої експресії чи наративного розгортання; вони зберігають стриманість і внутрішню напругу, що дозволяє формі залишатися зосередженою навіть у межах архетипних або міфологічних мотивів. Саме ця зібраність робить можливим прочитання скульптур Карловського поза часовими та сюжетними рамками, переводячи їх у площину універсального пластичного висловлювання.[62]

Вчителі та формування художнього світогляду Михайла Карловського

(за матеріалами інтерв'ю з митцем)

Формування Михайла Карловського як скульптора відбувалося в полі кількох взаємодоповнювальних впливів, які він сам чітко розрізняє у власних інтерв'ю. Йдеться не про перелік авторитетів, а про різні рівні засвоєння професії: родинний досвід, академічну школу та досвід свободи. Саме в такій багатошаровості митець окреслює витoki власного пластичного мислення.

Першим і природним джерелом впливу був **Болеслав Михайлович Карловський**, батько митця, скульптор київського кола шістдесятників. Родинне середовище сформувало у Михайла раннє відчуття скульптури як професії, що вимагає щоденної праці, терпіння та поваги до матеріалу.

Водночас, як зазначає сам митець в інтерв'ю, у молоді роки вплив батька сприймався радше інтуїтивно, без усвідомлення його глибини: «батьків ніколи не слухають». Лише з часом, уже після смерті батька, прийшло розуміння безцінності того, чому він навчав — відповідальності перед формою, цілісності пластичного мислення й внутрішньої дисципліни, яка не потребує зовнішньої декларативності.

Ключовим учителем у професійному сенсі Карловський називає **Івана Васильовича Макогона**, якого вважає своїм головним наставником. Саме Макогон, за словами митця, заклав фундаментальне розуміння форми та пластичності, навчив мислити скульптуру зсередини. Його педагогічний принцип «внутрішнього руху форми» сформував у Карловського здатність відчувати об'єм як систему напружень і рівноваг, де зовнішній контур є лише наслідком внутрішньої логіки. Вплив Макогона визначив лаконічність і зібраність авторської мови Карловського, орієнтованої не на ефект, а на структурну ясність.

Важливу роль у становленні композиційної культури митця відіграв **Віктор Васильович Сухенко**, чия педагогічна позиція була спрямована на виховання точності, міри й відповідальності за кожне пластичне рішення. У його підході академічна школа не обмежувала свободу, а створювала умови для її усвідомленого вияву. Для Карловського цей досвід означав закріплення здатності працювати з пропорцією та цілісністю форми без надмірної експресії, зберігаючи рівновагу між емоційним станом і конструктивною дисципліною.

Не менш значущим став вплив **Василя Борода**, який репрезентував інший вимір київської академічної традиції — поєднання монументального мислення з ліричною зосередженістю. Бородай показав, що масштаб і сила об'єму можуть співіснувати з внутрішньою тишею образу, а монументальність не обов'язково пов'язана з зовнішньою патетикою. Цей досвід виявився важливим для Карловського в роботі з архетипними й узагальненими фігурами, де форма утримує смисл без наративного тиску.

Окрему, принципово іншу роль у формуванні світогляду митця відіграв **Bernd Göbel**, німецький скульптор і педагог, з яким Карловський мав змогу працювати у Вищій школі мистецтв та дизайну «Бург Гібихенштайн» у м. Галле — «Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle». За свідченням митця, Göbel показав йому інший вимір творчості — свободу та сміливість у висловлюванні. Цей вплив не заперечив академічної основи, а, навпаки, дозволив застосувати її в умовах більш відкритої художньої мови, де форма може існувати поза традиційними очікуваннями й ієрархіями.

Узагальнюючи власний досвід, Михайло Карловський наголошує, що головне розуміння форми, пластичності й професійної відповідальності дала саме **Київська школа скульптури** з її академічною спадковістю та майстерневою моделлю навчання. Досвід Bernd Göbel додав до цього каркасу свободу й сміливість художнього висловлювання. Поєднання цих впливів сформувало авторську позицію Карловського як скульптора, для якого академічна традиція є внутрішньою опорою, а експеримент — природним продовженням професійної зрілості.

Технічні та стильові особливості в творчості Михайла Карловського

Для Михайла Карловського технічна майстерність і стильова зрілість не відокремлені від розуміння матеріалу як першопричини пластичного мислення. У розмовах митець неодноразово підкреслював, що навички роботи з різними матеріалами — металом, каменем, навіть папером — дали йому батько та Київська школа скульптури, але любов до бронзи ґрунтується на глині та пластиліні як початкових моделях, через які формується відчуття форми й поверхні.

Улюбленою технікою митця стала бронза, і це не випадковість. Ліплення в глині чи пластиліні дає відчуття рельєфності, ваги та фактурної діалектики поверхні, що пізніше переноситься у бронзу як у матеріал, який зберігає всі тонкі відчуття первісної моделі, але водночас стає міцним і прозорим до просторових напруг. Бронза для Карловського — це завершений, скульптурно

обґрунтований матеріал, у якому відчуття природного заземлення глини і свобода пластиліну знаходять своє остаточне втілення.

Формально-аналітичні засади творчості проявляються в конструктивній ясності композицій і врівноважених пропорціях, де кожен елемент працює в системі об'єму. Поверхня в його роботах, хоча й стримана, є результатом усвідомленої технічної роботи: текстура обробки не домінує над формою, а служить їй зосередженню й просторовій інтеграції. Це дозволяє уникати декоративної перевантаженості й сконцентруватися на архітектоніці пластичного тіла.

Стильові ознаки Карловського можна окреслити як поєднання академічної дисципліни і внутрішньої недовомленості: він відмовляється від ефектних деталей, натомість наповнює форму логікою внутрішнього руху, де структурні рішення витікають із пластичного ядра, а не з зовнішнього прикрашання. Саме в такому синтезі технічних прийомів і матеріальної чуйності виявляється авторська стратегія, яка зберігає спадковість Київської школи й одночасно відкриває шлях до сучасного пластичного висловлення.[56]

Символіка образів у творчості Михайла Карловського

Символіка в творчості Михайла Карловського формується не як система ілюстративних знаків, а як внутрішній вимір пластичної мови, що виникає з роботи з формою, тілесністю та архетипом. Образ у його скульптурі ніколи не зводиться до прямого прочитання; він існує в стані напруги між впізнаваністю та узагальненням. Саме ця дистанція дозволяє символу функціонувати не як повідомлення, а як простір смислової концентрації. Міфологічні та біблійні персонажі — Пандора (іл.Б1, Б2), Давид (іл.Б11), Олоферн (іл.Б10), Афіна (іл.Б22), Ной (іл.Б25)— у Карловського позбавлені сюжетної розгорнутості. Митець свідомо редукує наратив, залишаючи лише те, що здатне утримати архетипний зміст. Пандора в його інтерпретації не є героїнею міфу про покарання, а постає як символ відповідальності за вибір; Давид втрачає ознаки переможця й стає образом внутрішньої зібраності; Олоферн — не історична

фігура, а знак крайнього стану влади й уразливості. Таким чином, символ у Карловського не пояснює подію, а фіксує межовий людський стан.

У цілісному вимірі символіка Карловського репрезентує метамодерну позицію, у якій серйозність архетипу поєднується з відмовою від остаточного тлумачення. Його образи не нав'язують смисл, а утримують його, дозволяючи глядачеві входити в діалог із формою. Саме ця відкритість і внутрішня зібраність символу визначають авторську мову митця й забезпечують її тривалу актуальність у межах сучасної Київської школи скульптури.

Ідентифікація Михайла Карловського та поколіннява позиція в Київській школі скульптури

Михайло Карловський посідає чітко окреслену поколінняву позицію в межах Київської школи скульптури, що формується на перетині спадкової академічної традиції та сучасного художнього досвіду. Його ідентифікація як митця не зводиться до хронологічного визначення чи належності до певної стилістичної течії; вона пов'язана з типом пластичного мислення, виробленим у київському освітньому та професійному середовищі. Карловський належить до покоління, яке увійшло в мистецтво наприкінці радянського періоду й сформувалося вже в умовах культурної відкритості, зберігаючи при цьому фундаментальну академічну підготовку.

Порівняно з наступним поколінням київських скульпторів, зокрема з Костянтином Синицьким і Даниїлом Ровенчиним, Карловський демонструє більшу зосередженість на замкненості об'єму й внутрішній стабільності пластичної структури. Якщо в молодших авторів форма часто функціонує як відкрита, процесуальна або фрагментована, то у Карловського вона зберігає характер зібраного цілого. Ця відмінність не є ієрархічною; вона фіксує різні режими існування академічної традиції в межах однієї школи.

Ідентифікація Карловського в Київській школі скульптури ґрунтується на його ролі посередника між спадковістю та оновленням. Він не транслює школу буквально, але утримує її ключові принципи на рівні мислення формою. Саме

ця позиція забезпечує його творчості стабільність і водночас відкритість, дозволяючи розглядати Карловського як одного з тих митців, через яких Київська школа зберігає свою цілісність у процесі поколіннєвих змін.

Історико-описовий аналіз творчості Михайла Карловського

Періодизація творчості. Ранній етап творчості Михайла Карловського пов'язаний із формуванням пластичної дисципліни в межах київського академічного середовища. У цей період закладаються засадничі навички роботи з об'ємом і матеріалом, виробляється зосереджене ставлення до конструкції форми. Скульптура мислиться як послідовне вибудовування мас, де кожен елемент підпорядкований цілому. Зрілий етап характеризується стабілізацією авторської мови й активною виставковою присутністю; форма набуває внутрішньої завершеності, з'являється чітко окреслене коло архетипних мотивів, водночас зберігається конструктивна ясність. Пізній етап відзначається поглибленням семантичної концентрації та зростанням ролі редукції; композиції стають стриманішими, процесуальність форми посилюється, але без втрати зібраності об'єму.

Спадковість академічних принципів і їх трансформація. Упродовж усіх етапів творчості Карловського простежується спадковість академічних принципів Київської школи: відповідальність перед матеріалом, увага до пропорції, конструктивна логіка побудови об'єму. Ці засади не зберігаються у вигляді незмінного канону; вони трансформуються відповідно до авторських завдань. У ранніх роботах академічність проявляється як дисципліна навчання, у зрілих — як внутрішній каркас форми, у пізніх — як прихована структура, що дозволяє редукції та недомовленості функціонувати без розпаду цілісності. Трансформація не змінює природу принципів, вона змінює режим їх дії.

Формально-аналітичний аналіз творчості Михайла Карловського

(на матеріалі вибраних творів)

Формально-аналітичний підхід у випадку Михайла Карловського дозволяє виявити не стиль як зовнішню ознаку, а внутрішній механізм формотворення — спосіб, у який об'єм мислиться, збирається, утримується й чинить опір розпаду. Вибрані твори різних періодів — від раннього «Сумоїста» (1991) (іл.Б5) до пізніх фігур і міфологічних образів — демонструють сталість пластичної логіки за умов змін матеріалу, масштабу й образної модальності.

1. Об'єм і просторове мислення (маса / порожнеча, замкненість / відкритість)

Об'єм у Карловського ніколи не є нейтральною масою. Він мислиться як щільна подія у просторі, що має внутрішній тиск і власну гравітацію. У «Сумоїсті» маса зібрана в майже замкнений силует, де тіло працює як центр ваги, а простір лише обрамлює його присутність. Порожнеча не прорізає форму, а відштовхується від неї, підкреслюючи монолітність об'єму.

У пізніших роботах — «Пандора», «Афіна», «Ной» — замкненість форми поступово пом'якшується. З'являються паузи, розриви, складки, проте вони не руйнують цілісність. Простір входить у форму як співрозмовник, а не як сила розкладу. Об'єм зберігає автономію, залишаючись зібраним навіть у відкритих композиціях.

2. Матеріал і фактура (бронза, поверхня, слід обробки)

Матеріал у Карловського ніколи не маскується. Бронза не полірується до ідеальної гладкості, а зберігає пам'ять ліплення. Слід пальців, нерівність поверхні, переходи мас читаються як зафіксований процес мислення матеріалом. Фактура не декоративна, вона структурна.

У творах на кшталт «Старий ангел» (іл.Б12, Б13) або «Голіаф» поверхня працює як зона напруги між тілом і простором. Пати́на не вирівнює форму, а підкреслює її рельєф. Навіть у роботах із використанням золота чи фарби («Персей» (іл.Б18), «Вашті» (іл.Б23)) колір не порушує пластичної логіки, а лише фіксує акценти, не перетворюючись на самостійну мову.

3. Пропорція, ритм, пластична структура

Пропорції у Карловського не натуралістичні й не деформовані задля ефекту. Вони підпорядковані внутрішньому ритму фігури. Тіло часто здається важчим, ніж у реальності, або компактнішим, ніж очікується, проте ця зсувність працює на зібраність образу.

Ритм виникає з повторюваності мас, нахилів, опор. У «Вершнику» (іл.Б15, Б16) або «Троянському коні» (іл.Б17) ритміка визначається співвідношенням вертикалі й горизонталі, напруги й стримування. Пластична структура не веде глядача за лінією сюжету, вона утримує погляд у межах форми, змушуючи читати її як цілісний об'єм.

4. Тілесність і жест як пластичний стан

Тілесність у Карловського позбавлена психологічної експресії у звичному сенсі. Жест не розповідає історію, він фіксує стан. У «Воїні, що пав» (іл.Б19) або «Микиті» (іл.Б20) тіло не драматизується, а ніби зупиняється у моменті рівноваги між рухом і спокоєм. Жест часто згорнутий, економний, майже внутрішній. Руки, плечі, нахил голови працюють як вектори напруги, а не як ілюстрація дії. Тіло стає носієм пластичного часу, де кожен рух уже відбувся або ще не розпочався.

5. Автономія форми як носій смислу

Форма у Карловського не потребує зовнішнього пояснення. Вона самодостатня й здатна утримувати смисл без опори на наратив. Навіть у роботах з чіткими іконографічними джерелами — «Давид» (іл.Б11), «Юдіфь» (іл.Б21), «Афіна» (іл.Б22) — смисл не витікає з сюжету, а народжується з внутрішньої організації об'єму.

Автономія форми проявляється у здатності скульптури залишатися переконливою поза контекстом назви, міфу чи історії. Форма не ілюструє, вона присутня. Саме ця присутність і є основним носієм значення.

Формально-аналітичний розбір вибраних творів Михайла Карловського засвідчує сталість пластичного мислення, що не залежить від тематичних змін чи матеріальних експериментів. Об'єм, фактура, пропорція й жест працюють як взаємопов'язані елементи єдиної структури. Внутрішня логіка форми залишається незмінною: форма не служить смислу — вона його утримує. Саме ця автономія й визначає місце Карловського в межах Київської школи скульптури як митця, для якого пластика є самодостатнім способом мислення, а не інструментом ілюстрації.

Іконографічний / семантичний аналіз творчості Михайла Карловського

Джерела образів. Іконографічне поле творчості Михайла Карловського формується на перетині міфологічних, біблійних і архетипних джерел, які митець використовує не як сюжетні матриці, а як культурні концентрати смислу. Античні та біблійні образи виступають не персонажами оповіді, а знаковими фігурами, що несуть узагальнений людський досвід. Звернення до цих джерел не є жестом реконструкції традиції; вони функціонують як усталені культурні коди, які дозволяють формі говорити про межові стани — відповідальність, вибір, вразливість, силу, мовчання. Міф і Біблія в цьому контексті не розгортаються в часі, а згортаються в пластичний знак.

Редукція сюжету та перехід до знака. Карловський послідовно усуває наратив із структури образу. Сюжет у його скульптурі не розповідається і не ілюструється; він редукується до мінімального смислового ядра. У *Пандори* відсутній жест відкриття скрині, у *Давида* — дія перемоги, в *Олоферна* — драматичний момент поразки. Залишається стан, позбавлений часової прив'язки. Така редукція переводить образ із площини оповіді в площину знака, де значення не закріплюється остаточно, а утримується в напрузі. Перехід до знака дозволяє скульптурі функціонувати поза конкретним культурним контекстом, зберігаючи водночас зв'язок із колективною пам'яттю.

Архетип і універсалізація фігури. Архетип у творчості Карловського не проявляється через типізацію або узагальнення зовнішніх ознак. Він формується через відмову від індивідуальної психології й портретної конкретики. Фігури позбавлені рис, що могли б закріпити їх за певною історією або персонажем; тіло стає носієм загального людського стану. У цій універсалізації відсутня декларативність: форма не прагне символічної очевидності, вона утримує архетип як внутрішню структуру. Саме тому образи Карловського зчитуються не як ілюстрації міфу, а як пластичні формули досвіду, відкриті до співвіднесення з сучасністю.

Багатозначність і недомовленість. Відмова від наративної завершеності створює умови для багатозначності, що є однією з ключових семантичних характеристик творчості Карловського. Його образи не пропонують однозначного тлумачення; вони залишають простір для внутрішнього руху смислу. Недомовленість не є наслідком абстракції чи спрощення, вона функціонує як свідомий художній принцип. Форма утримує значення, але не розкриває його повністю, дозволяючи глядачеві входити в діалог із образом без нав'язаного сценарію прочитання. Така позиція переводить сприйняття з інтелектуального рівня на пластично-чуттєвий.

Взаємодія образу і форми як єдиного смислового поля. У творчості Карловського іконографічний і формальний рівні нероздільні. Значення не накладається на форму, а виникає з її організації — з балансу мас, замкненості об'єму, стриманого жесту. Форма не ілюструє смисл, вона його породжує. Саме тому семантичний аналіз його скульптур неможливий без формально-аналітичного: архетип, знак і недомовленість існують лише в межах чітко вибудованої пластичної структури. Образ у Карловського — це не повідомлення, а стан, у якому форма і смисл перебувають у нерозривній єдності.

Контекстуальний аналіз творчості Михайла Карловського

Інституційний контекст. Творчість Карловського сформувалася в межах київського академічного середовища, де майстернева модель навчання забезпечувала спадковість пластичного мислення. Київська школа скульптури дала митцеві професійну основу, що дозволила працювати з формою як із дисциплінованою системою. Навіть у міжнародному контексті — під час роботи в Німеччині — ця основа не втратила актуальності, а стала внутрішнім каркасом, який утримує цілісність авторської мови незалежно від середовища.

Виставкові практики й публічний простір. Карловський активно працює з виставковим простором, де його скульптури функціонують як автономні об'єкти, здатні витримувати різні експозиційні умови. У публічному просторі його пластична мова адаптується до архітектурного контексту без втрати внутрішньої зібраності. Виставкова географія митця підкреслює універсальність його образів, що не прив'язані до локального культурного коду.

Просторовий контекст і взаємодія з глядачем. Скульптури Карловського розраховані на зосереджене споглядання. Вони не вимагають активного руху навколо себе, але утримують увагу через внутрішню напругу об'єму. Простір навколо форми не заповнюється дією, а стає зоною концентрації. Взаємодія з глядачем відбувається не через ефект або масштаб, а через відчуття присутності, де тілесний досвід сприйняття відіграє ключову роль.

Соціокультурний горизонт сучасності. У сучасному культурному контексті творчість Карловського займає позицію стриманої, але принципової присутності. Його скульптура не реагує безпосередньо на події чи актуальні теми, однак працює з фундаментальними питаннями людського існування, що не втрачають актуальності з плином часу. Така позиція дозволяє розглядати його творчість як форму опору швидкоплинності й інформаційному шуму, де пластична зосередженість стає способом утримання сенсу в сучасному світі.

Аналіз вибраного твору 1.

«Сумоїст», бронза, патина, 1991, висота 30 см (іл.Б5, Б6)

1. Технічні параметри. Скульптура виконана в бронзі з патинуванням, висота — 30 см. Це перша робота Михайла Карловського, відлита у бронзі, що має принципове значення для розуміння подальшої еволюції його пластичного мислення. Наразі твір перебуває у приватній колекції в Індії, що підкреслює його ранню автономність від локального контексту та здатність функціонувати в ширшому культурному полі.

2. Формально-аналітичний розбір. Форма «Сумоїста» побудована як замкнений, щільний об'єм, у якому маса домінує над порожнечею. Тіло сприймається не як сума анатомічних частин, а як єдина вага, зібрана навколо вертикальної осі. Рух редукований до мінімуму, жест стриманий, майже приглушений, що посилює відчуття внутрішньої концентрації. Поверхня бронзи зберігає сліди ліплення, не згладжені до декоративності: фактура працює як носій пластичного напруження, фіксуючи процес формування об'єму. Пропорції навмисно зміщені — масивний торс і тонкі, скорочені кінцівки підкреслюють стан стійкості та заземленості, уникаючи ідеалізації руху.

3. Семантична структура образу. Образ сумоїста позбавлений наративу спортивного змагання. Тут відсутня дія як така; фігура існує у стані перед-руху або після-руху. Сумоїст постає не як конкретний персонаж, а як архетип тіла, доведеного до межі власної матеріальності. Редукція деталей переводить образ у площину знака: маса стає символом сили, ваги, невідворотності фізичної присутності. Водночас ця сила не агресивна, а замкнена всередині, що створює ефект внутрішньої тиші. Багатозначність образу виникає з напруги між статикою і потенцією руху, між тілесною завершеністю та прихованою динамікою.

4. Контекст існування. Створений у 1991 році, «Сумоїст» з'являється на зламі епох — у момент, коли академічна традиція ще зберігає свою вагу, але вже відкривається до індивідуальних пластичних жестів. Відсутність

публічного монументального контексту та подальше перебування роботи в приватній колекції переводять її у режим камерного існування, де твір взаємодіє з глядачем без посередництва ідеологічного або репрезентативного замовлення. Це підсилює сприйняття скульптури як автономного пластичного висловлювання.

5. Місце твору в еволюції митця. «Сумоїст» фіксує вихідну точку формування авторської мови Михайла Карловського. У цій роботі вже закладені ключові принципи, що розвиватимуться надалі: увага до замкненого об'єму, інтерес до тілесності як пластичного стану, відмова від описовості на користь узагальнення. Перша бронзова відливка стає не лише технічним кроком, а й символічним переходом до мислення матеріалом як остаточною формою. Саме тут формується логіка, за якої експеримент не руйнує академічну основу, а виростає з неї, зберігаючи внутрішню дисципліну форми. У результаті «Сумоїст» постає не як окремий ранній твір, а як концентрований пластичний жест, у якому вже присутня та модель мислення, що визначатиме подальшу траєкторію творчості Карловського.

Аналіз вибраного твору 2.

«Юдіфь», бронза, патіна, 2018, висота 38 см (іл. Б21)

Юдіфь — біблійна героїня, яка, увійшовши в табір ворога, зваблює асирійського воєначальника Олоферна й відтинає йому голову, рятуючи своє місто. У традиції європейського мистецтва цей сюжет коливається між тріумфом, еротикою й жорстокістю, між героїчним жестом і моральною напругою.

1. Технічні параметри

Скульптура виконана в бронзі з патинуванням; відлито декілька авторських екземплярів. Формат камерний, орієнтований на близький контакт із глядачем. Твір експонувався на виставках в Україні, Німеччині, Італії, Південній Кореї; нині перебуває в приватних колекціях у різних країнах.

2. Формально-аналітичний розбір

Фігура Юдіфі зібрана в щільний, внутрішньо врівноважений об'єм. Маса не розкладається на деталі, а утримується єдиним пластичним центром. Рух зведений до мінімуму; жест не демонстративний, а згорнутий. Поверхня бронзи зберігає слід ліплення, що підсилює відчуття напруги, не переходячи в експресивну деформацію. Простір не прорізає форму, а лише підкреслює її замкненість.

3. Семантична структура образу

Карловський радикально редукує наратив. У скульптурі відсутня сценічність і пряме зображення насильства. Юдіфь постає не як мить дії, а як стан після рішення. Образ переходить від біблійного сюжету до архетипу жінки, що взяла на себе відповідальність за вчинок. Смысл не проголошується, а утримується формою: напружена тиша важить більше за жест перемоги.

4. Контекст існування

Міжнародна виставкова історія твору засвідчує його універсальність поза національним або конфесійним контекстом. «Юдіфь» сприймається не як ілюстрація біблійного тексту, а як автономний пластичний образ, зрозумілий у різних культурних середовищах. Приватні колекції стають для нього простором індивідуального споглядання, а не публічного пафосу.

5. Місце твору в еволюції митця

«Юдіфь» належить до зрілого періоду творчості Михайла Карловського. У ній чітко проявляється перехід від ранньої тілесної монументальності до зосереджених, семантично ущільнених образів. Це твір, у якому академічна дисципліна форми поєднується з метамодерною стриманістю висловлювання: сюжет присутній, але підпорядкований внутрішній логіці об'єму. Скульптура фіксує не подію, а її етичний і пластичний резонанс, що визначає подальший напрям авторських пошуків.

Аналіз вибраного твору 3.

«Дівчинка на баранчику», бронза, масляна фарба, золото, дерево, 2023, висота 38 см (іл. Б27).

Скульптуру створено у 2023 році в Києві, в умовах повномасштабної війни. У цей час Михайло Карловський перебував у місті та безпосередньо спостерігав процеси евакуації мирного населення, зміну звичних маршрутів і ритму повсякденного життя. Образ дівчинки на баранчику народжується не як ілюстрація конкретної сцени, а як узагальнений знак — між страхом і надією, між втратою дому й очікуванням спасіння.

1. Технічні параметри

Твір виконано в бронзі з подальшим використанням масляного розпису та золота; постамент — дерево. Відлито два авторські екземпляри. Скульптура експонувалася на виставках у Німеччині. Один примірник перебуває в приватній колекції в Німеччині, другий — у власності автора. Камерний масштаб передбачає інтимний спосіб сприйняття, близький до особистого досвіду глядача.

2. Формально-аналітичний розбір

Композиція вибудована на контрасті маси й крихкості. Баранчик утворює стійку, замкнену форму — пластичну основу, що несе й захищає. Фігура дівчинки зведена до стриманого силуету, без зовнішнього жесту, зосередженого в положенні тіла. Простір не розкривається назовні, а утримується всередині композиції. Поверхня бронзи зберігає ліпний слід, який пом'якшується розписом і золотом, не втрачаючи конструктивної чіткості. Колір працює не декоративно, а як тонка акцентуація смислових вузлів.

3. Семантична структура образу

Образ поєднує кілька пластів значення. Баранчик відсилає до архетипів жертви, захисту й дороги; дівчинка — до вразливості та довіри. Сюжет не розгортається в оповідь, а згортається до знака: дитина не керує рухом, але перебуває в ньому. Золото вводить мотив сакрального, не релігійного, а

екзистенційного — як крихку цінність життя в умовах загрози. Смысл не фіксується однозначно, а залишається відкритим між страхом і світлом.

4. Контекст існування

Міжнародна виставкова присутність твору в умовах війни переводить його з локального досвіду в універсальний вимір. У приватних колекціях «Дівчинка на баранчику» функціонує як об'єкт тихого співпереживання. Контекст не зчитується через документальність, а через впізнавану інтонацію людської вразливості.

5. Місце твору в еволюції митця

Скульптура належить до пізнього етапу творчості Карловського. Тут поєднуються академічна ясність пластики й метамодерна багатозначність образу. Твір фіксує зсув від тілесної сили до тихої стійкості, від героїчного жесту до внутрішнього стану. «Дівчинка на баранчику» засвідчує, що у воєнний час пластична мова митця не радикалізується, а загострюється, зберігаючи форму як простір довіри й надії.

3.2.2. Костянтин Синицький

Костянтин Синицький — український скульптор, представник сучасного етапу Київської школи скульптури, чия творча й професійна траєкторія формується в межах академічної мистецької освіти Києва та подальшого активного включення в сучасний художній процес. Його становлення як митця відбувалося в середовищі, де класична школа роботи з формою поєднувалася з поступовим переосмисленням пластичних і жанрових меж скульптури.

Костянтин народився 21 листопада 1971 року в м. Києві, художню освіту здобув у 1995-2000 роках в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури в Києві, де навчався за спеціальністю «скульптура» в майстерні Володимира Чепелика. Академічна підготовка забезпечила ґрунтовне володіння анатомією, композицією та матеріалом, що згодом стало базою для свідомого порушення цих самих принципів у зрілій творчості. Період навчання сформував у митця розуміння скульптури як професійної дисципліни, однак не визначив

остаточної стилістичної орієнтації, залишивши простір для подальших експериментів.

Початковий етап творчості Костянтина Синицького пов'язаний із роботою в межах фігуративної станкової скульптури, де реалістична основа ще відігравала визначальну роль. Проте вже на ранньому етапі в його роботах проявляється схильність до деформації, гротеску та зсуву пропорцій, що поступово перетворюються на ключові інструменти художнього висловлювання. Реалізм у його практиці не відкидається, а використовується як вихідна точка для критичного переосмислення тілесності й соціальних ролей.

У зрілий період Синицький активно розвиває власну пластичну мову, в якій скульптура набуває рис соціально-критичного жесту. Його роботи часто звертаються до тем вразливості людського тіла, абсурдності систем, що регламентують життя людини. Водночас ці теми подаються без прямої декларативності — через гротеск, іронію та навмисну надмірність форми. Саме в цей час митець утверджується як представник критичного постмодерну в межах Київської школи.

Синицький бере участь у численних групових і персональних виставках в Україні, а також представляє свої роботи в міжнародних експозиційних проєктах. Виставкова діяльність є важливою складовою його практики, оскільки дозволяє працювати з публічним простором як із полем взаємодії та конфронтації з глядачем.

У контексті Київської школи скульптури Костянтин Синицький посідає позицію митця, який радикалізує академічну традицію зсередини. Він не відмовляється від професійної основи, але використовує її як матеріал для критичного аналізу сучасної реальності. Його біографія в цьому сенсі постає не як лінійний життєпис, а як процес поступового зсуву від класичної пластичної культури до виразної, соціально загостреної авторської мови, що зберігає зв'язок із київським академічним середовищем і водночас виходить за його межі.

Вчителі та формування художнього світогляду Костянтина Синицького

Формування художнього світогляду Костянтина Синицького тісно пов'язане з навчанням у майстерні Володимир Чепелик, де академічна школа скульптури поєднувалася з принциповою відкритістю до авторського експерименту. Саме ця комбінація стала визначальною для становлення Синицького як митця, який сприймає скульптуру не лише як форму, а як спосіб критичного осмислення реальності. Педагогічна позиція Чепелика ґрунтувалася на розумінні скульптури як просторово відповідального жесту, що завжди вступає у взаємодію з середовищем і глядачем. У майстерні акцент робився не на відтворенні канонічної форми, а на усвідомленні її меж, напруги й внутрішніх суперечностей. Такий підхід формував у студентів здатність бачити пластичну структуру як відкриту систему, у якій деформація, зсув пропорцій і порушення рівноваги можуть бути повноцінними художніми інструментами.

Для Синицького цей досвід став підґрунтям переходу від академічної тілесності до гротескної й критично загостреної пластики. Майстерня Чепелика не пропонувала готових стилістичних рішень, але виховувала сміливість працювати з формою як з проблемним полем. Саме тут Синицький засвоїв принцип, за яким професійна дисципліна не обмежує висловлювання, а забезпечує йому внутрішню стійкість, дозволяючи радикалізувати образ без втрати пластичної переконливості. Майстерня Володимира Чепелика стала для Костянтина Синицького простором формування критичного художнього мислення, у якому академічна підготовка поєдналася з готовністю до іронії та соціального коментаря. Цей досвід визначив його позицію в межах Київської школи скульптури як митця, що радикально переосмислює традицію зсередини, зберігаючи її професійний каркас і водночас наповнюючи його новим, конфліктним змістом.

Технічні та стильові особливості творчості Костянтина Синицького

Творчість Костянтина Синицького вирізняється принциповою напругою між академічною технічною підготовкою та свідомим порушенням усталених пластичних норм. Його скульптурна практика ґрунтується на глибокому знанні анатомії, конструкції об'єму й властивостей матеріалу.

У технічному сенсі Синицький працює переважно з металом, використовуючи зварювання, болтові з'єднання, різання та комбінування елементів. Матеріал не маскується й не полірується до декоративної завершеності: навпаки, він зберігає сліди обробки, грубість поверхні, іноді навіть відверту індустріальність. Фактура в його роботах функціонує як активний носій сенсу, підкреслюючи насильницьке втручання в форму, її штучну зібраність і крихку стабільність. Тіло часто виглядає «зібраним» із фрагментів, що підсилює відчуття механізації та відчуження.

Композиційно скульптури Синицького тяжіють до відкритих, асиметричних структур. Фігура рідко має стабільний центр рівноваги; вона ніби перебуває в стані постійної загрози втрати балансу. Така нестійкість не випадкова — вона формує відчуття тривоги, примусу або абсурду. Простір у його творах не є нейтральним фоном, а вступає в конфлікт із формою, підкреслюючи її вразливість і залежність від зовнішніх умов.

Пропорції в роботах Синицького навмисно порушені. Подовжені або, навпаки, неприродно скорочені частини тіла, непропорційні голови чи кінцівки створюють ефект гротеску. Ця деформація не руйнує форму повністю, оскільки спирається на реалістичну основу; навпаки, вона робить її ще більш промовистою. Реалізм тут виступає як вихідна точка, від якої митець відштовхується, щоб оголити соціальні й психологічні конфлікти.

Пластична мова Синицького виразно театралізована. Його фігури часто нагадують персонажів абсурдної сцени, де тіло стає реквізитом, а поза — фіксованим жестом примусу або підкорення. Важливою складовою цієї мови є іронія, інколи — чорний гумор, який знімає пафос і водночас посилює критичний ефект. Гумор у Синицького не пом'якшує тему, а, навпаки, робить її

гострішою, демонструючи розрив між зовнішньою «нормальністю» й внутрішнім насильством системи.

У сукупності технічні й стильові особливості творчості Костянтина Синицького формують пластичну мову критичного постмодерну, де форма стає інструментом соціального коментаря. Академічна школа не зникає з його робіт, але присутня як прихований каркас, що дозволяє деформації залишатися осмисленою, а гротеску — переконливим. Саме ця напруга між професійною дисципліною та радикальним висловлюванням визначає унікальне місце Синицького в сучасній Київській школі скульптури.

Символіка образів у творчості Костянтина Синицького

Символіка у творчості Костянтина Синицького формується як система навмисних зсувів між упізнаваним образом і його пластичною дестабілізацією. Митець працює з культурними та біблійними архетипами не з метою їх відтворення, а для виявлення напруги між первинним смислом і сучасним станом людини. Образ у його скульптурі ніколи не є завершеним знаком; він функціонує як інструмент критичного оголення механізмів влади, контролю та тілесного підпорядкування.

Однією з іконографічних ліній у творчості Синицького є біблійний мотив людини як істоти, поставленої в ситуацію випробування. У роботі *«Адам і Єва»* митець звертається до первинного міфу, але радикально знімає з нього сакральний ореол. Фігури втрачають цілісність і гармонію, натомість набувають ознак зламанної тілесності, що перебуває під тиском зовнішніх сил. Символ гріхопадіння перетворюється на метафору постійного стану людського існування в умовах обмеження свободи.

Суттєву роль у символіці митця відіграє гротеск, який поєднується з виразним почуттям чорного гумору. Іронія в його скульптурі не є декоративною — вона виконує функцію дистанції, що дозволяє говорити про травматичні теми без пафосу. Персонажі Синицького часто нагадують учасників абсурдної вистави, де серйозність ситуації піддається надмірністю

жесту або неприродністю конструкції. Театральність у цьому контексті стає символом штучності соціальних ролей і систем, у яких людина змушена існувати.

Ідентифікація Костянтина Синицького та поколіннєва позиція в Київській школі скульптури

Костянтин Синицький ідентифікується в межах Київської школи скульптури як митець перехідного покоління, для якого академічна традиція не є ані безумовним авторитетом, ані об'єктом повного заперечення.

Порівняно з Михайлом Карловським, який утримує позицію зосередженої спадковості, Синицький обирає шлях радикальнішого жесту. Його поколіннєва роль полягає у введенні критичного постмодерного виміру в межах київської пластичної традиції, де іронія, абсурд і гротеск стають повноцінними художніми інструментами. У зіставленні з Даниїлом Ровенчиним, що працює з просторово-процесуальними структурами, Синицький зберігає фокус на фігурі й тілесності, проте радикально змінює її статус.

Ідентифікація Костянтина Синицького в Київській школі скульптури пов'язана з його функцією поколіннєвого «зламу», де академічна форма не стабілізується, а навмисно виводиться з рівноваги.

Історико-описовий аналіз творчості Костянтина Синицького

Історико-описовий аналіз творчості Костянтина Синицького дозволяє вписати його художню практику в часову та середовищну логіку Київської школи скульптури без апеляції до оцінних або психологізованих інтерпретацій. Йдеться про фіксацію послідовних етапів формування пластичної мови митця, її зсувів і стабілізацій у межах академічної традиції, що зазнає внутрішньої трансформації.

Ранній етап творчості Синицького пов'язаний із періодом академічного навчання та входження в професійне середовище Києва. У цей час формується

реалістична основа пластичного мислення: засвоюються принципи анатомічної побудови фігури, просторової рівноваги й матеріальної логіки об'єму.

Наступний етап позначений поступовим відходом від нормативної академічної цілісності. У творчості Синицького з'являються деформації, зсуви пропорцій, загострена робота з позою та конструкцією тіла. Реалізм перестає виконувати репрезентативну функцію й починає працювати як вихідна точка для пластичного експерименту.

Зрілий етап творчості Синицького відзначається стабілізацією цієї критичної позиції. Деформація, гротеск і іронічний зсув перестають бути епізодичними прийомами й перетворюються на системні елементи пластичної мови. Скульптура функціонує як напружена структура, у якій тіло перебуває в стані примусу, нестійкості або абсурду. Водночас фігура не втрачає конструктивної обґрунтованості, що свідчить про збереження академічної основи на рівні внутрішнього каркасу форми.

У часовій перспективі творчість Костянтина Синицького демонструє не лінійний розвиток, а послідовне загострення обраної художньої стратегії. Зміни не полягають у зміні жанру чи матеріалу, а у зміні функції форми — від стабілізуючої до критично-дестабілізуючої. Саме в цій трансформації простежується його поколіннєва роль у межах Київської школи скульптури.

Аналіз вибраного твору

Костянтин Синицький. «Game over» / «Падіння імперії»
арматура, метал, зварювання, 2023, висота 190 см (іл. В3)

Скульптуру створено в умовах повномасштабної війни, у Києві, коли художній жест перестає бути відстороненим і набуває характеру безпосереднього свідчення. Робота була розпочата ще у 2021 році під робочою назвою «*Game over*», однак остаточна форма й смислове наповнення склалися у березні–квітні 2022 року, під час оборони столиці. 10 березня 2022 року в майстерню Костянтина завітав мистецтвознавець Антін Коломієць, в бронежилеті, з автоматом — Антін на той час вже вступив в лави ЗСУ, - й

запропонував іншу назву, а саме – «Падіння імперії». Скульптура зроблена з арматури та дротів у техніці зварювання й являє собою схематично зображену чоловічу фігуру, що простромено арматурою в декількох місцях, й назва «Падіння імперії» на початок війни заграє двома значеннями: фігура, що падає, символізує імперію, що рушиться, й також падіння імперії починається зі страти особистості. Часто мистецтво живе життям, окремим від задуму митця. На мій розсуд ця скульптура переросла обидві назви. Її емоційна складова настільки сильна, що глядач не бачить ані імперію, ані закінчену гру, ані грубу фактуру будівельної арматури, ані залізні дроти, глядач бачить живе тіло людини, що ще вільно летить в повітрі, але вже простромене списками війни, глядач відчуває вагу болю та горя фізичною вагою скульптури. Й це вже одночасно й пересічний українець, закатований орками в Бучі, й це воїн ЗСУ, що гине заради спасіння свого народу, й це Спаситель, якого розп'яли, й який віддає своє життя заради спасіння людства. Потужний посил мистецтва примушує глядача здригнутися, мовчати, згадувати, думати.

Фігура зависає у просторі між рухом і зупинкою, між життям і смертю. Вона ще летить, але вже пробита. Це не ілюстрація конкретної події, а узагальнений пластичний стан, у якому війна прочитується як досвід тіла.

1. Технічні параметри

Твір виконано з будівельної арматури та металевих елементів у техніці зварювання. Конструкція відкрита: з'єднання не приховуються, шви залишені видимими, матеріал не маскує власного походження. Вертикальні металеві прутки одночасно виконують роль опори й наскрізного пронизування фігури. Масштаб в людський зріст зумовлює фізичну співмірність об'єкта з глядачем.

2. Формально-аналітичний розбір

Композиція побудована на різкому порушенні рівноваги. Тіло розірване на умовні сегменти, які тримаються не за рахунок анатомічної логіки, а завдяки жорсткій конструктивній напрузі. Маса фігури протиставлена порожнечі між металевими стрижнями, що створює відчуття підвішеності й нестабільності. Простір не обрамлює скульптуру, а проходить крізь неї. Положення кінцівок і

вигин торсу формують траєкторію падіння, але без фінальної точки — рух зафіксовано в середині процесу.

3. Семантична структура образу

Смисл не закладено у сюжеті, а виникає з пластичної ситуації. Проколоте тіло одночасно зчитується як зруйнована імперська конструкція і як знищена особистість. Вертикальні стрижні працюють як знаки списів, колон, шибениць — асоціативне поле залишається відкритим. Фігура не персоніфікована, але гранично тілесна. Вона може бути прочитана як жертва масових злочинів, як воїн, як узагальнений образ людини, принесеної в жертву історичному механізму. У цьому полі з'являється й християнська алюзія — розп'яття без хреста, де тіло саме стає місцем страждання.

4. Контекст існування

Робота формується й існує в контексті війни, але не прив'язується до документального часу. Виставковий простір лише підсилює її дію, не визначаючи смислу. Скульптура функціонує як об'єкт мовчазної присутності, що не потребує пояснення. Матеріал, знайомий із повсякденного міського середовища, переносить досвід війни з новинного поля у фізичне, майже відчутне тілом глядача.

5. Місце твору в еволюції митця

«Game over» / «Падіння імперії» належить до зрілого етапу творчості Костянтина Синицького, де критичний постмодерний жест переходить у гранично концентровану форму. Тут зникає іронічна дистанція, але залишається внутрішня напруга мислення. Скульптура демонструє характерну для митця здатність поєднувати жорстку конструктивність із сильною емоційною дією. Почуття гумору, властиве багатьом роботам Синицького, тут майже повністю зняте, однак його місце займає інша форма точності — уміння довести пластичний образ до межі, за якою глядач уже не аналізує, а відчуває.

У цій роботі скульптура перестає бути формою зображення і стає формою досвіду. Вона не розповідає — вона тримає.

3.2.3. Даниїл Ровенчин

Даниїл Ровенчин народився 1994 року в Ніжині. Формування його як художника відбувалося послідовно, у межах тривалої освітньої траєкторії, що поєднала ранню школу академічного малюнка та пізнішу професійну скульптурну підготовку. Паралельно з навчанням Ровенчин активно залучається до виставкових і публічних проєктів, працює з монументальною пластикою, меморіальними об'єктами та сучасними експозиційними форматами. Його практика формується між локальним досвідом українського простору та міжнародним контекстом, що зумовлює поєднання академічної ясності з концептуальною відкритістю.

Вчителі та формування художнього світогляду

Республіканська художня школа (2005–2013)

Перший системний етап навчання пов'язаний із РХШ, де вирішальну роль відіграли Олексій Чубарєв та Євген Дерев'янка. У цей період закладається фундамент малюнка як аналітичного процесу: увага до пропорції, конструкції, внутрішньої логіки форми. Саме тут формується здатність мислити зображення не як поверхню, а як просторову задачу, що пізніше стане ключовою для скульптурної практики Ровенчина.

Навчання в НАОМА (2013–2020) розширює цей базис і переводить його в площину професійної скульптури. Серед викладачів і майстрів, що вплинули на становлення художнього мислення, — Володимир Чепелик, Адріан Балог, Костянтин Синицький, Костянтин Добрянський. Від них Ровенчин переймає різні моделі роботи з формою: від монументальної дисципліни й конструктивної чіткості до критичного ставлення до наративу та образної прямолінійності.

За свідченням самого митця, найбільший вплив на його малюнок і загальний підхід мав Олександр Кутовий. Цей вплив припадає на період від 10 класу до другого курсу академії, коли Кутовий завершував магістратуру та асистентуру. У цей час формується не лише технічна впевненість, а й спосіб

мислення: малюнок починає сприйматися як інструмент аналізу простору, а не як підготовчий етап до «готової» форми. Саме тут виникає інтерес до структури, фрагмента, межі та паузи — тих елементів, що згодом визначають пластичну мову Ровенчина.

Вплив різних педагогів не зливається в єдину манеру, а вибудовує багатопланову систему, у якій технічна точність поєднується зі здатністю мислити форму як відкриту структуру. Саме ця комбінація визначає його позицію як художника, що працює на межі академічної традиції та сучасних просторових практик.

У власному професійному профілі [68] митець фіксує роботу між Києвом і Мюнхеном, що визначає його подвійний культурний горизонт — український досвід і європейський виставковий контекст.

Навчаючись в НАОМА, Ровенчин активно працював у публічному просторі: у відкритих джерелах згадуються його роботи «Доброволець» (Київ, 2016) та пам'ятник «Борцям за незалежність» у Ніжині (2019) (іл. Г4).

Паралельно з монументальною лінією формується інша траєкторія — виставкова, інсталятивна та об'єктна. Ровенчин представлений серед учасників великої виставки сучасної української скульптури «Простори. Межі. Кордони» в Українському Домі (Київ, 2023), де фігурує його ім'я в переліку 40 митців.

У критичному огляді цієї виставки окремо згадується одна з великих робіт Ровенчина «Крізь втрату» (2019) (іл.Г1), яка в промо-матеріалах слугувала візуальним акцентом експозиції.

Мистецтвознавчий аналіз творчості

1) Формально-аналітичний вимір: об'єм, середовище, матеріал

Пластична мова Ровенчина тримається на двох полюсах: монумент як знак публічної пам'яті та об'єкт/інсталяція як просторово залежна ситуація. У публічних пам'ятниках важлива вертикаль, читається силует, працює ясний пластичний жест, адресований широкій аудиторії. У репортажі про ніжинський

пам'ятник автор прямо говорить про відмову від «літературного» образу солдата на користь символічної конструкції та зрозумілих знаків.

В інсталяційній і камерній лінії митець частіше відходить від монолітного об'єму, вводить «контейнерність», прозорість, модульність. Серія «Клітини» (іл. Г2) фіксується як пластикова/полімерна скульптура; сама назва підкреслює структурний підхід: не «постать», а «осередок» як мінімальна одиниця існування.

2) Іконографія та семантика: межа, клітина, втрата

У тематичному полі Ровенчина ключовим стає не персонаж, а стан. Публічна скульптура працює з образом воїна та пам'яті, вводючи знаки хреста/меча та схиленої голови як семантику жалоби й готовності.

Інсталяційні роботи зміщують фокус із героїчного на межове: «клітина», «оболонка», «перетин» — структурні метафори вразливості, ізоляції, збереження решток досвіду. У згадці про «Крізь втрату» важлива сама формула: втрата мислиться не як факт, а як середовище, крізь яке проходить форма.

3) Контекстуальність: робота як ситуація, глядач як співприсутність

Ровенчинова пластика часто передбачає участь простору як активного компонента. Це видно вже на рівні того, як його роботи вбудовуються у виставкові наративи, що декларують різні масштаби — від інсталяцій до камерних робіт. У такій логіці скульптура не вичерпується формою: значення виникає через розміщення, світло, тінь, дистанцію глядача, можливість обходу чи зміни точки зору.

4) Позиція в межах Київської школи скульптури

Для фокусу на Київській школі Ровенчин важливий як приклад художника, який зберігає академічний каркас (пластична дисципліна, ясність

образу в монументі), але в сучасних роботах зсуває практику в бік просторової ситуації й концептуальної модульності.

Аналіз вибраного твору

Даниїл Ровенчин. «Борцям за незалежність», граніт, 2019 рік, висота 370 см (іл. Г3, Г4).

Скульптуру створено у 2019 році як публічний меморіальний об'єкт, ще до повномасштабного вторгнення, але в контексті тривалої війни за незалежність України. Образ не прив'язаний до конкретної історичної події чи персоналії. Він формулює узагальнену фігуру борця — не як момент дії, а як стан внутрішнього зосередження перед остаточним вибором. У цій напрузі між тілом і каменем уже присутній той екзистенційний вимір, який згодом стане центральним для воєнної скульптури наступних років.

1. Технічні параметри

Твір виконано з цільного масиву граніту. Матеріал обрано не як нейтральний носій форми, а як активний учасник образу. Висота 370 см визначає монументальний масштаб, орієнтований на вертикальне прочитання фігури в просторі. Поверхня каменю зберігає сліди різця, що не приховуються поліруванням, а підкреслюють фізичну працю з матеріалом. Пам'ятник встановлено у публічному просторі й розраховано на фронтальне та обхідне сприйняття.

2. Формально-аналітичний розбір

Композиція вибудована за принципом вертикального напруження. Фігура зведена до щільного ядра, що підіймається з кам'яної основи без різкого розриву між тілом і постаментом. Меч утворює центральну вісь, яка одночасно стабілізує композицію і фіксує внутрішній стан персонажа. Простір не розкривається назовні, а замикається всередині маси. Пропорції навмисно стримані: героїка не посилюється жестом, а зосереджується в положенні тіла. Фактура граніту працює як напруга поверхні — не декоративна, а опірна, важка, незручна для ока, що підсилює відчуття тілесної ваги.

3. Семантична структура образу

Образ борця не розгортається в наратив подвигу. Він згортається до архетипу стояння. Меч не піднятий і не опущений — він утримується як знак вибору, а не дії. Погляд спрямований донизу, що переводить фігуру з площини зовнішнього протистояння у внутрішній простір відповідальності. Тут немає триумфу, немає смерті, немає перемоги — лише напруга рішення. Семантика образу працює через стриманість: саме відсутність експресії робить фігуру універсальною.

4. Контекст існування

Як публічний пам'ятник твір функціонує у просторі щоденного проходження, а не ритуального споглядання. Він не вимагає церемоніалу, але постійно присутній у міському середовищі. Контекст змінює його сприйняття з часом: після 2022 року образ починає читатися інакше, без жодної зміни форми. Це свідчить про закладену відкритість смислу, здатного адаптуватися до нових історичних обставин без втрати внутрішньої цілісності.

5. Місце твору в еволюції митця

«Борцям за незалежність» належить до раннього зрілого етапу творчості Даниїла Ровенчина. У цій роботі вже сформульовано основні принципи його пластичного мислення: гіперреалістична точність не як самоціль, а як інструмент зосередження; тяжіння до монументальної форми без пафосу; робота з архетипом замість сюжетної ілюстрації. Скульптура фіксує перехід від академічної дисципліни до концептуального метамодерного поля, де форма не декларує істину, а утримує напругу між історією, тілом і пам'яттю.

Аналіз вибраного твору

Даниїл Ровенчин. «Ти і я», диптих, бронза, 2023 р., висота фігур — 197 см та 208 см (іл. Г8-Г12).

Скульптурний диптих «Ти і я» створено у 2023 році — в період, коли тема близькості, співприсутності та вразливого людського зв'язку набула особливої екзистенційної напруги. Робота фіксує стан моменту мовчазної

зустрічі двох тіл, двох автономних присутностей, між якими виникає напружений, але нерозривний простір.

1. Технічні параметри

Твір виконано в бронзі, у форматі диптиха: дві повнорозмірні фігури, розміщені окремо, але концептуально пов'язані. Різниця у висоті (197 см і 208 см) майже непомітна, проте принципова — вона вводить легку асиметрію у візуально врівноважену пару. Поверхня бронзи оброблена з високим ступенем точності, збережено плавний перехід площин і м'яку патину, що не маскує матеріал, а підкреслює тілесну цілісність форми. Масштаб передбачає безпосередній контакт із глядачем на рівні людського тіла.

2. Формально-аналітичний розбір

Композиція диптиха ґрунтується на принципі паралельного співіснування. Фігури розташовані фронтально, з мінімальним відхиленням у положенні голови та плечей, що створює ефект внутрішнього діалогу без жесту. Простір між ними працює як активна пауза — він не заповнений дією, але насичений напругою. Об'єм трактовано цілісно, без різких акцентів чи деформацій. Пластика зосереджена на плавності переходів і врівноваженості мас. Поверхня гладка, майже замкнена, що посилює відчуття внутрішнього зосередження. Тіло не демонструє руху, але не є статичним — напруга розподілена рівномірно по всій формі.

3. Семантична структура образу

Назва «Ти і я» не описує сюжет, а окреслює відношення. Образи не персоніфіковані: відсутні індивідуальні риси, що дозволило б зчитувати конкретні характери. Фігури функціонують як узагальнені архетипи присутності — чоловічого й жіночого начал, двох автономних «я», які не зливаються, але й не існують ізольовано. Сенс згорнутий до простого факту співбуття. Погляд опущений, жести відсутні, комунікація відбувається на рівні тіла як цілісної форми. Багатозначність виникає не через символи, а через паузу, через те, що не проговорено і не показано. Диптих утримується між близькістю та дистанцією.

4. Контекст існування

Робота створена в контексті актуального українського художнього процесу, де тема людської присутності набуває універсального виміру. У виставковому просторі диптих функціонує як поле тихого співпереживання: глядач опиняється між фігурами або поруч із ними, мимоволі стаючи частиною композиції. Контекст не нав'язує історичної чи політичної інтерпретації, однак сучасний досвід неминуче вписується у сприйняття — як тло, що підсилює екзистенційну напругу образів.

5. Місце твору в еволюції митця

«Ти і я» належить до зрілого етапу творчості Данііла Ровенчина, де академічна досконалість поєднується з концептуальною стриманістю. Тут остаточно сформульовано його підхід до фігуративної скульптури як простору взаємодії, а не зображення. Диптих демонструє перехід від індивідуальної фігури до реляційної структури — від тіла як самодостатнього об'єкта до тіла як носія відношення. У цій роботі пластична мова митця досягає стану максимальної ясності, де форма говорить не через жест чи символ, а через сам факт присутності.

Висновки до Розділу 3

У третьому розділі дослідження було розглянуто сучасні експериментальні пошуки в межах Київської школи скульптури як системний художній процес, що розгортається на основі академічної пластичної культури та її сучасних трансформацій. Аналіз засвідчив, що експеримент у цьому середовищі не функціонує як заперечення традиції, а постає як форма її внутрішнього розвитку, у межах якого змінюються режими роботи з матеріалом, простором і тілесністю.

Запроваджена в роботі двокомпонентна система систематизації інформації — база даних митця та база даних творів — продемонструвала ефективність як інструмент комплексного мистецтвознавчого аналізу. Така структура дозволила поєднати узагальнений профіль автора з детальним розбором окремих робіт, уникнувши фрагментарності та забезпечивши послідовність аналізу на історико-описовому, формально-аналітичному, іконографічному та контекстуальному рівнях. Водночас вона створила підґрунтя для порівняльного розгляду творчих стратегій митців у межах однієї школи.

На прикладі творчості Михайла Карловського, Костянтина Синицького та Даниїла Ровенчина було виявлено різні моделі розвитку пластичного мислення, що репрезентують поколіннєву динаміку Київської школи. Карловський постає як носій зосередженої, семантично ущільненої пластики, у якій форма зберігає автономію й внутрішню стабільність. Синицький демонструє зсув у бік редукованої тілесності та процесуального стану форми, тоді як Ровенчин розширює межі школи через інсталятивність, просторову відкритість і роботу з вразливістю матеріалу. Сукупність цих практик засвідчує внутрішню різноманітність школи без втрати її цілісності.

Аналіз вибраних творів дозволив простежити, як кожний із митців реалізує експериментальні стратегії на рівні конкретного пластичного матеріалу. Формально-аналітичний розбір показав сталість внутрішньої логіки форми, іконографічний та семантичний аналіз — редукцію наративу на користь

архетипного знака, а контекстуальний — здатність цих творів функціонувати в різних культурних і виставкових середовищах. Це підтверджує, що сучасна київська скульптура орієнтована не на локальну замкненість, а на універсальність пластичного висловлювання.

Результати третього розділу дозволяють розглядати сучасний етап Київської школи скульптури як метамодерний за своєю природою: такий, що поєднує академічну дисципліну з відкритістю до багатозначності, процесуальності та нових форм взаємодії з простором і глядачем. Виявлені закономірності створюють підґрунтя для загальних висновків роботи й підтверджують доцільність застосованої методології для подальших мистецтвознавчих досліджень сучасної української скульптури.

ПІДСУМКОВІ ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження Київська школа скульптури постає як цілісний і динамічний мистецький феномен, сформований у просторі тривалої академічної традиції та здатний до послідовного внутрішнього оновлення. Аналіз історико-теоретичних, освітніх і культурних передумов її становлення дозволив розглядати школу не як стилістично замкнену систему, а як середовище пластичного мислення, у межах якого спадковість і експеримент перебувають у стані постійного діалогу.

У першому розділі було сформовано методологічний каркас дослідження, що ґрунтується на поєднанні історико-описового, формально-аналітичного, іконографічного/семантичного та контекстуального підходів. Така багаторівнева модель забезпечила можливість послідовного аналізу сучасної скульптури без змішування рівнів інтерпретації та дозволила розглядати форму, образ і контекст як взаємопов'язані складові єдиного художнього процесу. Визначені підходи продемонстрували свою ефективність для дослідження Київської школи як складної культурної структури, що не зводиться до сукупності окремих імен.

Другий розділ засвідчив, що історичний розвиток української та київської скульптури ХХ — початку ХХІ століття відбувався за логікою внутрішньої трансформації академічних принципів. Професійна дисципліна, вироблена в освітніх майстернях Києва, сформувала тип пластичного мислення, у межах якого форма осмислюється як відповідально вибудована структура. Саме ця логіка дозволила школі зберегти цілісність у періоди ідеологічного тиску, а згодом — стати підґрунтям для сучасних експериментальних практик, що не руйнують традицію, а розширюють її межі.

У третьому розділі на матеріалі творчості Михайла Карловського, Костянтина Синицького та Даниїла Ровенчина було показано, як сучасні експериментальні пошуки реалізуються в межах єдиного пластичного середовища. Виявлено різні авторські моделі роботи з об'ємом, тілесністю та

простором, що репрезентують поколіннєву динаміку школи. Карловський утримує зосереджену, семантично ущільнену форму з високим ступенем автономії; Синицький розвиває редуковану, процесуальну тілесність; Ровенчин працює з інсталятивністю та вразливістю матеріалу, зберігаючи академічну основу як приховану структуру. Сукупність цих практик підтверджує внутрішню різноманітність Київської школи без втрати її методологічної цілісності.

Запропонована в роботі система систематизації матеріалу у вигляді двох взаємопов'язаних баз даних — «Митець» і «Твір» — продемонструвала свою наукову доцільність як інструмент комплексного мистецтвознавчого аналізу. Вона дозволила поєднати узагальнений профіль автора з детальним аналізом окремих творів, забезпечивши зіставність матеріалу та можливість подальших порівняльних досліджень у межах школи.

Отримані результати дають підстави визначати сучасний етап розвитку Київської школи скульптури як метамодерний за своєю природою — такий, що поєднує серйозність академічної традиції з відкритістю до багатозначності, процесуальності та нових режимів взаємодії з простором і глядачем. У цьому стані форма не втрачає внутрішньої зібраності, але відмовляється від остаточної завершеності, зберігаючи здатність до смислового розширення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алфьорова З. І. Візуальне мистецтво кінця XX – початку XXI ст. : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01 / З. І. Алфьорова; Харківська держ. акад. культури. Харків, 2008. 40 с.
2. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва: монографія. Харків : ХДАК, 2008. 268 с.
3. Антонович Д. Українська культура. Курс лекцій. Регенсбург, Берхтесгаден, 1947. 399 с.
4. Бистрякова В. Осадча А. Інновації та технології в сучасному мистецтві https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/32_new/17.pdf
5. Бойко О. Міф. Енциклопедія Сучасної України : [сайт] URL : <https://esu.com.ua/article-68964> (дата звернення 23.10.2024).
6. Бондаренко С. До питання про застосування оптичних технологій в образотворчому мистецтві // Мистецтвознавство України. 2010. Вип. 11. С. 205–212
7. Гадамер Г.-Г. Міф в епоху науки. Герменевтика і поетика. Київ : Юніверс, 2001. С. 110 – 118.
8. Голубець О. Магія третього виміру : Скульптурна пластика кінця XIX – початку XXI століття. Львів : Kolir PRO, 2020. 142 с.
9. Голубець О. Мистецтво XX століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.
10. Гончарук О. В. Львівський скульптурний портрет другої половини XX століття : композиційні моделі та образно-пластична структура : Автореф. дис.. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.05. Львів : ЛНАМ, 2017. 18 с.
11. Горбачов Д. Український авангард. Київ: Мистецтво. 1996. 213 с.
12. Горбачов Д. Авангард. Українські художники першої третини XX століття. Київ : Мистецтво. 2017. 320 с.

13. Грідаєва Т.О. Акціонізм : мистецтво дії та способи його художнього втілення (досвід українських митців) : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.05. Львів : ЛНАМ, 2021. 17 с.
14. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 09.00.08 / Т. К. Гуменюк ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2002. 38 с.
15. Ємельянова Т. В. Абстракціонізм в контексті культуротворчих процесів ХХ століття (естетико-мистецтвознавчий аналіз) : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / Т. В. Ємельянова ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2002. 14 с.
16. Ієвлева В. П., Гержан О. В. Сучасні кінетичні ландшафтні інсталяції // Культура і сучасність. 2017. № 1. С. 54–59.
17. Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення: Заг. ред. Стівена Фартінга. Харків: Vivat, 2023. 576 с.
18. Історія українського мистецтва: У 5-и т. НАН України. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського / голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5 (мистецтво ХХ століття). 1048 с.
19. Історія українського мистецтва: у 6-х томах / голов. ред. кол.: М. П. Бажан та ін. Т. 6: Радянське мистецтво 1941– 1967 років / ред.: Ю. Я. Турченко (відпов. ред.), Київ: АН УРСР, Голов. ред. УРЕ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 1968. 451 с.; іл.
20. Каткова Т. Г. Рухомі твори Поля Бюрі та його роль у розвитку кінетичного мистецтва // VI Міжнародна наукова конференція Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології 13–14 листопада 2024 року. Київ, 2024. С. 91–93.
21. Корусь О.П. Фарфорова пластика України кінця ХІХ – початку ХХІ століття (тенденції, художні особливості, митці) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. 26.00.01. Київ : ІМФЕ, 2019. 24 с.

22. Кубриш Н. Р. Міфопоетика скульптури О. Архипенка та І. Кавалерідзе) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 26.103.01. Київ : НАОМА, 2004. 19 с.
23. Над Госпромом появилась скульптура "LOVE" от Романа Мина. URL: <https://2day.kh.ua/news/nad-gospromom-poyavilas-skulptura-love-ot-romana-minina> (дата звернення: 05.11.2025).
24. Одрехівський В.В. Українська скульптурв кінця ХХ – плчатку ХХІ століття : трансформація монументального формотворення : Автореф. дис.. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.05. Київ : НАОМА, 2018. 22 с.
25. Одолбінський Ю.В. Кам'яна пластика Півдня України скіфо-сарматського періоду : Автореф. дис.. ... канд. мистецтвознавства. . 17.00.05. Львів : ЛНАМ,, 2009. 19 с.
26. Роготченко О. Мистецтвознавство. Роздуми і життя. Київ : Вид-во Фенікс, 2018. 788 с., іл.
27. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2007. 608 с.
28. Сак Л. М. Макс Гельман. Київ, 1975.
29. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ —ХХІ століть / Ін - т проблем сучасн. мист - ва Акад. мист - в України. — Київ : ВХ [студіо], 2008. 187с.: іл.
30. Симон А. П. Скульптура у синтезі мистецтв комплексу Баальбек : Автореф. дис.. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.05. Харків : ХДАДМ, 2009. 20 с.
31. Сімончук О. Як сучасні технології змінюють мистецтво <https://supportyourart.com/stories/art-technology/>
32. Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Фенікс, 2017. 480 с.

33. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.
34. Соколюк Л. Вища мистецька школа Харкова: від модернізму до трансформації. (1921 – 1962). Харків : Видавець Олександр Савчук, 2023. 150 с., 140 іл.
35. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : типологія та специфіка функціонування : Автореф. дис.. ... докт. мистецтвознавства. 20.00.01 Київ : НАКК, 2012. 36 с.
36. Тобілевич Г.М. Декоративна пластика в сучасному архітектурно-просторовому середовищі (вітчизняний та зарубіжний досвід першої половини ХХ – початку ХХІ ст.) взаємовпливи : Автореф. дис.. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.06. Львів : ЛНАМ, 2015. 17 с.
37. Турчак Л. І. Творчість К. Малевича в контексті розвитку світової та вітчизняної художньої культури // Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. 2021. № 2. С. 65–74.
38. Українські митці у світі. Матеріали до історії українського мистецтва ХХ ст. / Автор-упорядник Г.Г. Стельмахук. Львів : Апріорі, 2013. 520 с.
39. Холостенко Є. Бернард Кратко. Харків, 1933.
40. Шумська Я.І. Інсталяція та перформанс у мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття : українсько-польська співпраця : творчі напрацювання та взаємовпливи : Автореф. дис.. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.05. Львів : ЛНАМ, 2017. 16 с.
41. Щокіна О. Комічне в кінетичному мистецтві і метамашинах-бешкетниках Жана Тенглі // Докса. 2020. Вип. 1. С. 140–148.
42. Яців Р. Українське мистецтво ХХ століття: Ідеї, явища, персоналії 36. статей. Львів, 2006. 351 с.
43. Яців Р. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчоо мистецтва ; Українська теоретична думка ХХ століття : Антологія. Частина друга. Львів, 2012. 832 с.

44. Яців Р. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчоо мистецтва ; Українська теоретична думка ХХ століття: Антологія. Частина третя. Львів, 2019. 960с.
45. Яців Р. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчоо мистецтва ; Українська теоретична думка ХХ століття : Антологія. Частина четверта. Львів, 2021. 983 с.
46. Action and Reaction: 100 Years of Kinetic Art / cur. Serge Lemoine, Marianne Le Pommeré. Rotterdam : Kunsthall, 2019. 216 p.
47. Arnason H. H. History of the Modern Art : Paintings, Sculptures, Architecture, Photography / H. H. Arnason. 5th ed. New York : Prentice Hall, 2004. 832 p.
48. Chau, Christina. Movement, Time, Technology, and Art / Christina Chau. Singapore : Springer, 2017. 234 p.
49. Chevalier J., Geerbrant A. Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris, 1982. 1060 p.
50. Janson H. W. History of Art. London & etc : Laurence King Publishing Ltd, London, [1961]. 960 p.
51. Mayer Ralph. The Harper Collins Dictionary of Art Terms and Techniques. New York : Harper Perennial, 1991. 474 p.
52. Sokolyuk L., Naydenko V., Khudiakova A. Interplay Between the Arts in the Works of Ukrainian Artists at the Turn of the 21st Century: Kharkiv School // Artistic culture. Topical issues / [Chief editor: A. Chibalashvili]. Kyiv: MARI NAAU, 2022. Vol. 18, No. 2. Pp. 36 – 45.
53. Вікіпедія. Михайло Карловський. URL:
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE_%D0%91%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 / (дата звернення: 07.09.2025)
54. КОНСХУ, секція скульптури. URL:
<http://konshu.org/section/sculpture/karlovskiy-mikhaylo.html> / (дата звернення: 07.09.2025)

55. Аукціонний дім «Дукат». Михайло Карловський. URL: <https://dukat-art.com/ua/dovidnik/karlovs-kij-mihajlo> / (дата звернення: 07.09.2025)
56. Український інтерес. Дана Пінчевська. Скульптура Михайла Карловського. URL: <https://uain.press/blogs/skulptura-myhajla-karlovskogo-980250> / (дата звернення: 16.09.2025)
57. Музей Шолом-Алейхема (філія Музею історії міста Києва). Ірина Климова. Розповіді про київських митців. Скульптор Михайло Карловський URL: <http://www.sholomaleichmuseum.com/news/1/1122.htm> / (дата звернення: 16.09.2025)
58. Facebook. Сторінка Михайло Карловський, Скульптурна майстерня. URL: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100075790945375> / (дата звернення: 16.09.2025)
59. Артмаркет. Михайло Карловський. URL: <http://artmarket.timesofu.com/?cat=20> / (дата звернення: 17.09.2025)
60. Укрпрес-інфо. Виставка Михайла Карловського Imaginarium. URL: <https://ukrpres.info/2022/06/24/%d0%b2%d0%b8%d1%81%d1%82%d0%b0%d0%b2%d0%ba%d0%b0-%d1%81%d0%ba%d1%83%d0%bb%d1%8c%d0%bf%d1%82%d0%be%d1%80%d0%b0-%d0%bc%d0%b8%d1%85%d0%b0%d0%b9%d0%bb%d0%b0-%d0%ba%d0%b0%d1%80%d0%bb%d0%be%d0%b2%d1%81/> / (дата звернення: 17.09.2025)
61. Вечірній Київ. Imaginarium: у столиці демонструють оригінальні скульптури-роздуми про уявний світ. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/68251/> / (дата звернення: 17.09.2025)
62. Вечірній Київ. У музеї Шолом-Алейхема презентують виставку сучасного скульптора. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/67993/> / (дата звернення: 23.10.2025)
63. Kunststiftung Sachsen Anhalt. Michael Karlovski. URL: <https://www.kunststiftung-sachsen-anhalt.de/stipendiat/michael-karlovski/> / (дата звернення: 23.10.2025)

64. galerie.de . Über Michael Karlovski. URL:
https://www.galerie.de/koenitzleipzig/kuenstler_details-11420.html / (дата звернення: 23.10.2025)
65. Kunsthandel Dr. Wilfried Karger. Michael Karlovski: »Artefakte«. URL:
https://www.kunsthandel-karger.com/bisher/22_aktuelle.htm / (дата звернення: 23.10.2025)
66. Каталог робіт М.Карловського 2014 року https://www.kunsthandel-karger.com/pdf/karlovski_katalog_vorschau.pdf / (дата звернення: 26.11.2025)
67. Вікіпедія. Фонтан Ребеккаю. URL: <https://de.m.wikipedia.org/wiki/Rebekka-Brunnen> / (дата звернення: 26.11.2025)
68. Офіційний сайт скульптора Даниїла Ровенчина. URL:
<https://rovenchyn.com/> / (дата звернення: 26.11.2025)
69. Суспільне. Культура. Скульптури від українських митців представлять на новій виставці в "Українському домі". URL:
<https://suspilne.media/culture/581027-skulpturi-vid-ukrainskih-mitciv-predstavlat-na-novij-vistavci-v-ukrainskomu-domi/> / (дата звернення: 15.12.2025)
70. culture.pl . Туга за метафізикою і чистим кольором. URL:
<https://culture.pl/ua/stattia/tuha-za-metafizykoyu-i-chystym-kolorom> / (дата звернення: 15.12.2025)
71. Блог скульптора Даниїла Ровенчина. URL: https://t.me/sculptors_diary / (дата звернення: 15.12.2025)
72. КОНСХУ. Синицький Костянтин Володимирович. URL:
<https://konshu.info/?p=1524> (дата звернення: 23.10.2025)
73. НАОМА. Синицький Костянтин Володимирович. URL:
<https://naoma.edu.ua/akademiya/struktura/fakultety-ta-kafedry/fakultet-obrazotvorchogo-mystecztva-ta-restavracziyi/kafedra-tehniky-ta-restavracziyi-tvoriv-mystecztva/synyczkyj-kostyantyn/> (дата звернення: 23.10.2025)

74. <https://mitec.ua/category/artists/sinitiskij-kostyantin/> (дата звернення: 23.10.2025)
75. Аукціонний дім. Goldens. Костянтин Синицький. URL: <https://gs-art.com/artists/10152/> (дата звернення: 23.10.2025)
76. ART2080. Костянтин Синицький. URL: https://art2080.com/uk/186_kostiantyn-synytskyi# / (дата звернення: 23.10.2025)
77. Дирекція виставок НСХУ. Костянтин Синицький "Ab ovo". URL: <http://dvnshu.com/archiv/170-gor-sinickiy.html> / (дата звернення: 23.10.2025)
78. Instagram. Скульптор Євген Дерев'янка. URL: https://www.instagram.com/sculpture_derevyanko/ / (дата звернення: 23.10.2025)

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ ДОДАТКУ А

«Світові експериментальні пошуки»

1. Іл.А1 Аніш Капур (Anish Kapoor), Sky Mirror, полірована нержавіюча сталь, 2001
2. Іл.А2 Аніш Капур (Anish Kapoor), Перевертаючи світ догори дригом, полірована нержавіюча сталь, 2010
3. Іл. А3. Річард Серра (Richard Serra), The Matter of Time, 1994-2005
4. Іл. А4. Урс Фішер (Urs Fischer), «Untitled (Lamp/Bear)», бронза з покриттям, 2005
5. Іл. А5. Майкл Гейзер (Michael Heizer), City, масштабна ленд-арт-скульптура, 1970-2022
6. Іл. А6. Рейчел Уайтрід (), Embankment, інсталяція, 14 000 прозоро-білих поліетиленових кубів, 2005-2006
7. Іл. А7. Коґа Ніва (Kohei Nawa),серія PixCell, PixCell Deer#24, прозорі сфери (cells – «клітини») покривають поверхню об'єкта, перетворюючи його на «PixCell» (поєднання слів «pixel» + «cell») — «клітина пікасу» чи «підсель-клітина». 2011
8. Іл. А8. Хіару Шіото (Chiharu Shiota), The Key in the Hand
9. Іл.А9. Доріс Сальседо (Doris Salcedo), Shibboleth
10. Іл. 10. Адріан Вільяр Рохас The Most Beautiful of All Mothers

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ ДОДАТКУ Б

«Альбом ілюстрацій творчості Михайла Карловського»

1. Іл. Б1. Пандора, бронза, 2010, в. 62см
2. Іл. Б2. Пандора, бронза, 2010, в.30см
3. Іл. Б3. Арлекин (голова), бронза, масляна фарба, 2013, в. 25см
4. Іл. Б4. Голіаф, пластилін, 2013, в. 98см
5. Іл. Б5, Б6. Сумоїст, бронза, 1991, в. 30см
6. Іл. Б7. Великий арлекін, бронза, масляна фарба, 2006, в. 98см
7. Іл. Б8. Арлекін III, бронза, масляна фарба, 2013, в. 58см
8. Іл. Б9. Колумбіна II, бронза, масляна фарба, 2013, в. 56см
9. Іл. Б10. Олоферн, бронза, 2004, в.22см
- 10.Іл. Б11. Давид, пластилін, 2010, в. 58см
- 11.Іл. Б12. Старий ангел I, бронза, 1996, в. 40см
- 12.Іл. Б13. Старий ангел III, бронза, 1997, в. 97см
- 13.Іл. Б14. Благовіщення, бронза, 1997, в. 48см
- 14.Іл. Б15. Вершник, бронза, 1995, в. 36см
- 15.Іл. Б16. Вершник, бронза, масляна фарба, 2008, в. 92см
- 16.Іл. Б17. Троянський кінь, бронза, дерево, 2008, в. 55см
- 17.Іл. Б18. Персей, бронза, золото, 2017, в. 40см
- 18.Іл. Б19. Воїн, що пав, бронза, 2013-2023, в. 35см
- 19.Іл. Б20. Микита, бронза, 2012-2018, в. 90см
- 20.Іл. Б21. Юдіфь, бронза, 2018, в. 48см
- 21.Іл. Б22. Афіна, бронза, 2018, в. 58см
- 22.Іл. Б23. Вашті, бронза, золото, 2019, в. 25см
- 23.Іл. Б24. Та, що сидить. Бронза, масляна фарба, 2022, в. 74см
- 24.Іл. Б25. Ной. Бронза, золото. 2022, в. 42см
- 25.Іл. Б26. Купальниця. Бронза, масляна фарба, золото. 2023, в. 48см
- 26.Іл. Б27. Дівчинка на баранчику. Бронза, масляна фарба, золото, дерево. 2023, в. 38см
- 27.Іл. Б28, Б29. Фонтан Ребекка, Дрезден (Rebecca-Brunnen, Dresden)

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ ДОДАТКУ В
«Альбом ілюстрацій творчості Костянтина Синицького»

1. Іл. В1. В пошуках Ешера, метал, 2016р, 300 см
2. Іл. В2. Зловив та з'їв. Метал. 2020
3. Іл. В3. Game over / Падіння імперії, метал, 2023, 190см
4. Іл.В4. Карнавал, метал
5. Іл. В5. Фатальна помилка, метал, 2010р, 160см
6. Іл. В6. Безглузде самогубство (або Юдіфь), мідь, 2018, 200см
7. Іл. В7. Незворотність, метал, 2018, 200 см
8. Іл. В8. В здоровому тілі - здоровий дух, метал, 2008, 190см
9. Іл. В9. Зоологічний казус, метал, 2006, 150см
- 10.Іл. В10. Брейк-данс, метал
- 11.Іл. В11. Серія О-голені, метал, 2012рр, 160см
- 12.Іл. В12. Небесне тіло
- 13.Іл. В13. Сізіф UA, метал, 2020рр, 500см
- 14.Іл. В14. серія Антиподи, бронза, 2010р, 60см
- 15.Іл. В15. Рибалки Петруха і Андрюха, дерево, 2012, 180см
- 16.Іл. В16. Адам і Єва (Спокуса), вапняк, 2009, 300см
- 17.Іл. В17. Етюд, вапняк, 2002р, 80см

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ ДОДАТКУ Г
«Альбом ілюстрацій творчості Даниїла Ровенчина»

1. Іл. Г1. «Крізь втрату», полімер, метал, 2019 р., 270см
2. Іл. Г2. «Cells», епоксидна смола, метал, 2016 р., 67х35х15 см
3. Іл. Г3. «Борцям за незалежність», граніт, 2019 р., 370см
4. Іл. Г4. «Борцям за незалежність», граніт, 2019 р., 370см
5. Іл. Г5. «Точка зору», полімер, дзеркало, 2016 р., 2х2х4м
6. Іл. Г6. «Ліза», полімер, 2019 р., 58 см
7. Іл. Г7. «Точка зору», бронза, 2015 р., 41х13 см
8. Іл. Г8. «Ти і я», диптих, бронза, 2023 р., 197см/208см
9. Іл. Г9. «Ти і я», диптих, бронза, 2023 р., 197см/208см
10. Іл. Г10. «Ти і я», диптих, бронза, 2023 р., 208см
11. Іл. Г11. «Ти і я», диптих, бронза, 2023 р., 208см
12. Іл. Г12. «Ти і я», диптих, бронза, 2023 р., 197см
13. Іл. Г13. «Діана», полімер, 2020 р., 71см
14. Іл. Г14. «Квіти цвітуть», диптих, мармур, 2023 р., 54 / 71см
15. Іл. Г15. «Лілія розквітчалася», мармур, 2023 р., 54 см
16. Іл. Г16. «Лілія розквітчалася», мармур, 2023 р., 54 см
17. Іл. Г17. «Квітучий гладіолус», мармур, 2023 р., 71см
18. Іл. Г18. «Квітучий гладіолус», мармур, 2023 р., 71см
19. Іл. Г19. «Син Місяця», вапняк, 2023 р., 28см
20. Іл. Г20. «Син Місяця», вапняк, 2023 р., 28см

